

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DOUTORADO EM MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO
Linha de Pesquisa: Urbanização, Cidade e Ambiente Urbano

ARTE, REPRESENTAÇÕES E CONFLITOS
NO MEIO AMBIENTE URBANO:
O *GRAFFITI* EM CURITIBA (2004-2009)

Curitiba
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
DOUTORADO EM MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO
Linha de Pesquisa: Urbanização, Cidade e Ambiente Urbano

ARTE, REPRESENTAÇÕES E CONFLITOS
NO MEIO AMBIENTE URBANO:
O *GRAFFITI* EM CURITIBA (2004-2009)

Elisabeth Seraphim Prosser

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor no Programa de Doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento da Universidade Federal do Paraná.

Comitê de Orientação

Orientadora: Profa. Dra. Myrian Del Vecchio de Lima

Coorientador: Prof. Dr. Francisco Mendonça

Coorientador: Prof. Dr. Key Imaguire Junior

Curitiba
2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Index Consultoria em Informação e Serviços Ltda.
Curitiba - PR

P966 Prosser, Elisabeth Seraphim
Arte, representações e conflitos no meio ambiente urbano : o graffiti em Curitiba (2004-2009) / Elisabeth Seraphim Prosser.—
Curitiba, 2009.
xxxi + 413 p.

Tese (Doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento) —
Universidade Estadual do Paraná.

1. Graffiti. 2. Grafitos. 3. Arte de rua – Curitiba. 4. Meio ambiente. 5. Representações sociais. 6. Espaço público urbano – Aspectos sociais. I. Título.

CDD (20.ed.) 302.22
CDU (2.ed.) 316.77

TERMO DE APROVAÇÃO

ELISABETH SERAPHIM PROSSER

ARTE, REPRESENTAÇÕES E CONFLITOS NO MEIO AMBIENTE URBANO: O *GRAFFITI* EM CURITIBA (2004-2009)

Tese aprovada com distinção, com louvor e com recomendação para publicação, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor no Programa de Doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento da Universidade Federal do Paraná, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Profa. Dra. Myrian Del Vecchio de Lima
Departamento de Comunicação Social, UFPR

Profa. Dra. Adalice Maria de Araujo
Departamento de Artes, UFPR

Prof. Dr. Angelo José da Silva
Departamento de Ciências Sociais, UFPR

Profa. Dra. Marília Gomes de Carvalho
Departamento de Ciências Sociais, UTFPR

Prof. Dr. Francisco Mendonça
Departamento de Geografia, UFPR

Suplente:

Prof. Dr. Key Imaguire Jr.
Departamento de Arquitetura, UFPR

Curitiba, 17 de dezembro de 2009.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, Paulo e Ingrid Seraphim, e aos meus filhos, Christiane e Alexander Prosser, pelo carinho, auxílio, apoio, incentivo e compreensão em todas as horas, sem os quais certamente este trabalho não teria sido possível.

Dedico-o também à pintora Elza Weimar Müller, minha avó materna (*In memoriam*), com quem pude compartilhar o prazer das cores vivas, a eloquência dos traços e das pinceladas fortes e a expressividade do estilizado e do distorcido.

E a todos aqueles, anônimos ou não, que participaram, forjaram ou registraram cada passo da arte de rua em Curitiba, permitindo a construção de uma parte da nossa identidade.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Paulo e Ingrid Seraphim, pelo incentivo e pelo apoio incondicional nas mais diversas ocasiões, bem como pelo seu exemplo de vida, dedicado à arte, ao saber, ao ensino e às pessoas.

Aos meus filhos, Christiane e Alexander, pelas tantas horas que, com compreensão e carinho, se deixaram roubar.

À Profa. Dra. Myrian Del Vecchio de Lima, minha orientadora, pela direção generosa, firme, tranquila e amiga, por suas muitas contribuições e pela confiança em mim depositada.

Aos Profs. Drs. Francisco Mendonça e Key Imaguire Junior, meus coorientadores, pelos seus ensinamentos, seu apoio e suas contribuições.

Aos professores do Programa de Doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento da Universidade Federal do Paraná, por mostrarem aos doutorandos que o mundo vai muito além dos saberes disciplinares, permitindo a emergência de diálogos nas interfaces das várias áreas do conhecimento.

Aos demais Profs. Drs. da Linha de Pesquisa: Urbanização, Cidade e Ambiente Urbano, Cristina Araújo Lima, Olga Firkowski, Eleusis Nazareno e Aloísio Schmid que, juntamente com a Profa. Dra. Myrian Del Vecchio e o Prof. Dr. Francisco Mendonça, permitiram aos integrantes da Linha uma nova visão da cidade contemporânea.

Aos colegas do “Urbano”, companheiros de campo e de batalha, pelo compartilhar dos conhecimentos, pelo apoio e pela amizade na cumplicidade.

Aos colegas do Doutorado, pela possibilidade da vivência interdisciplinar, pela amizade e pelas ótimas horas de convívio.

A Heal, Auma, Cimpls, Café, Dimas e Syen, pelas muitas contribuições em todas as fases da construção da pesquisa e, especialmente, por terem compartilhado sua arte comigo.

A todos os artistas de rua que fizeram parte da construção deste trabalho, direta ou indiretamente, pela sua arte tão vibrante e expressiva, pela sua amizade e pelo seu companheirismo.

A todos aqueles que, de alguma forma, direta ou indiretamente, atuaram na realização desta investigação, pois não há criação individual ou conhecimento que não seja produto do coletivo.

Essa explosão de arte contamina, é um vício, não importa o local, como e como é feito, é uma coisa mágica, como se corresse tinta em nossas veias... a cidade é gde e tem espaço p/ todos é uma gde tela ao ar livre. cá p/ nós, o cinza, o concreto e o s/ vida desta gde cidade... da pena de ver! falta cor alegria, vida... tudo complicado, escuro e oco... eles se iludem em busca de um mundo material, distante dos sonhos fantasias, natrza (...) é só olhar p/ cima e ver a bordosidade de cores que se misturam, formando um verdadeiro espetáculo de arte. somos o reflexo deste espetáculo, temos a magia das cores, enquanto eles enxergam preto e branco, estão dormindo em um sono profundo, nós estamos fazendo com que possam sonhar colorido x

(HERBERT)

healdat@yaho.com.br

Etba 19 dez 04

Essa explosão de arte... R. XV de Novembro, esq. com a R. Tibagi, Centro. HERBERT/AUMA, HEAL. Curitiba, 17 jul. 2005. Foto: Acervo E.S.Prosser.

RESUMO

O *modern graffiti*, ou arte de rua, é uma manifestação de atores sociais das grandes cidades contemporâneas e abrange desde a assinatura rabiscada até painéis esteticamente elaborados, bem como a colagem de cartazes e adesivos artesanais. Constitui um universo rico, complexo e dinâmico de expressão e representação. Esta investigação teve como objetivo registrar e compreender a arte de rua em Curitiba, entre 2004 e 2009, sob a perspectiva dos seus autores e em suas relações com a cidade, o meio ambiente e a sociedade, bem como os significados que ela expressa. Foram examinados tanto o discurso destes atores sociais, quanto o universo de representação veiculado na sua arte e os conflitos sociais e ambientais que ela aponta. Para tal, foram realizadas uma pesquisa bibliográfica e documental; uma observação participativa com entrevistas e coleta de depoimentos; e uma análise temática de conteúdo a partir de uma amostra de 5 mil fotografias registradas pela autora no período. O arcabouço teórico foi construído mediante o pensamento de autores como Harvey, Touraine, Moscovici, Tuan, Lefèbvre, Maffesoli, Ferrara e Argan, além de obras sobre o *graffiti* e o *hip hop*. A pesquisa participante permitiu traçar o perfil dos artistas de rua de Curitiba, verificar as razões e as motivações que os levam a interferir sobre a cidade e perceber que veem o espaço urbano como espaço vivido, lugar da sociabilidade e mídia alternativa. Da análise de conteúdo emergiram três grandes grupos temáticos, cujas palavras-chave são *protesto, sofrimento, inconformismo* (45% da amostra); *ludicidade, identidade, sociabilidade* (42%); e *afetividade e sexualidade* (12%). As duas maiores categorias encontradas referem-se à *concepção e à crítica sobre o meio ambiente urbano e natural*, e ao artista de rua como *partícipe e observador da urbe*. Isto demonstrou, de um lado, sua inquietação com a preservação do meio ambiente e com a qualidade de vida na cidade e no planeta. De outro, confirmou o que a observação participativa havia revelado: a sua visão de espaço urbano como *lugar*. Presentes em todo o percurso da investigação estavam os conceitos de identidade, pertencimento, lugar, propriedade, comunicação, arte e representação. Pôde-se concluir que o artista de rua é profundamente comprometido com a cidade e a sociedade, denunciando injustiças, riscos e vulnerabilidades nelas existentes; que ele busca transformar a visão da sociedade acomodada, extrativista, consumista e capitalista mediante o seu protesto; que a arte de rua é uma manifestação política, um fator identitário e uma expressão constitutiva do ambiente urbano contemporâneo; e que a sua prática e a cidade são não apenas elementos da sociabilidade dos seus autores, mas o próprio espaço e lugar desta sociabilidade. É uma arte que vai do inconformismo com o estabelecido à chamada à ação, da irreverência insolente à revolta dolorosa, da ternura lírica à violência desmedida, do humor ácido à crítica feroz, da denúncia política à tomada de consciência e da brincadeira divertida ao comprometimento.

Palavras-chave: Arte de rua; *Graffiti*; Representações sociais; Contemporaneidade; Meio ambiente urbano.

ABSTRACT

Modern graffiti, or street art, is a large cities youth manifestation and ranges from scrawled signature to aesthetically drawn up panels, and includes self-made posters and stickers. It is a rich, complex and dynamic form of expression and social representation. This research aimed at registering and understanding street art in Curitiba, between 2004 and 2009, from the perspective of its authors and their relations with the city, the environment and society, as well as its meanings. We examined the discourse of these social actors; the universe of representation conveyed in this art; and the social and environmental conflicts pointed through it. In order to accomplish this investigation, a bibliographic and a documentary search was made, as well as a participant observation with interviews and a compilation of testimonies, and a thematic content analysis of a sample of 5 thousand photographs taken by the author in the period. The theoretical framework was built around the thoughts of authors such as Harvey, Touraine, Moscovici, Tuan, Lefèbvre, Maffesoli, Ferrara and Argan, and works on graffiti and hip hop. The participant observation allowed us to draw the profile of street artists in Curitiba, to ascertain the reasons and motivations that lead them to interfere in the city, and to realize that they see urban space as a lived space, as a place of sociability and as an alternative media. The content analysis revealed three main thematic groups, whose keywords are *protest, suffering, annoyance* (45% of the sample), *playfulness, identity, sociability* (42%), and *affection and sexuality* (12%). The two largest categories found refer to the street artists' *views and critiques of the urban and natural environment*, and their *role as participants and observers of the city*. This demonstrates their concern with the environmental preservation and life quality. On the other hand, confirms what the participant observation had revealed about their vision of urban space as a special place. Present throughout the course of the investigation were the concepts of identity, belonging, place, property, communication, art and representation. We concluded that the street artists are deeply committed to the city and to the society, denouncing injustices, risks and vulnerabilities within them; that they seek to transform the extractive, consuming and capitalist society's vision through their protest; that art street is a political manifestation, an identity factor and a constitutive expression of the contemporary urban environment; and that this practice and the city are not only elements of their authors' sociability, but the actual space and place of this sociability. It is an art that goes from nonconformity with the established to a call to action, from cheeky irreverence to painful revolt, from lyrical tenderness to unrestricted violence, from acid humor to fierce criticism, from policy denouncement to conscious awareness and from fun game to commitment.

Keywords: Street art; Graffiti; Urban environment; Social Representations; Contemporaneity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Pichador</i> . Av. Visc. de Guarapuava, próx. ao nº 3.748, Batel. Curitiba, 31 jul. 2005.....	7
Figura 2 – <i>Estupidoce</i> . R. Mariano Torres, próx. ao nº 650, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005.....	7
Figura 3 – <i>Fiapo</i> . R. Manoel Ribas, próx. à R. Ten. João Gomes da Silva, Mercês. Curitiba, 28 ago. 2005.....	7
Figura 4 – <i>Sem atitude</i> . R. Trajano Reis, nº 177, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005.....	7
Figura 5 – <i>Chupe aqui seu cuzão!</i> R. Trajano Reis, nº 343, São Francisco. Curitiba, 16 jul. 2005.....	7
Figura 6 – <i>Todos são ridículos!</i> R. Gen. Carneiro, próx. à R. Mal. Deodoro, Alto da Rua XV. Curitiba, 30 jul. 2007.....	7
Figura 7 – <i>Viva mais!</i> R. Eufrásio Corrêa, próx. à Av. João Gualberto, Juvevê. Curitiba, 4 maio 2007.....	7
Figura 8 – <i>Breve em seu muro</i> . Av. Mal. Floriano, nº 1.755, Boqueirão. Curitiba, 6 ago. 2005.....	7
Figura 9 – <i>Também quero mensalão!</i> R. Vicente Machado, nº 344, Centro. Curitiba, 4 out. 2005.....	7
Figura 10 – <i>Seja ridículo, mas seja você mesmo</i> . Travessa São Pio XII, próx. ao nº 390, Juvevê. Curitiba, 4 out. 2005.....	8
Figura 11 – <i>Tudo posso naquele que me fortalece</i> . R. Maestro Carlos Frank, próx. ao nº 2.720, Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008.....	8
Figura 12 – <i>Isso é o graffiti</i> . Av. Pres. Arthur Bernardes, nº 119P, Seminário. Curitiba, 30 nov. 2007.....	8
Figura 13 – <i>Artcrime. Picho, Tag reto</i> . R. Paula Gomes, próx. ao nº 400, São Francisco. Curitiba, 30 nov. 2007.....	9
Figura 14 – <i>Mijo na rua. Picho, Tag</i> . R. Trajano Reis, próx. ao nº 444, São Francisco. Curitiba, 16 jul. 2005.....	9
Figura 15 – <i>Bubble-letters. Bombing</i> . R. Jorge Barbosa, próx. à R. Flávio Dallegrove, Boa Vista. Curitiba, 18 fev. 2007.....	9
Figura 16 – <i>Da. Bombing</i> . R. Mal. Hermes, nº 1.368, Ahú. Curitiba, 11 ago. 2005.....	9
Figura 17 – <i>Trevo. Bombing</i> . R. Prof. Nilo Brandão, próx. ao nº 100, São Lourenço. Curitiba, 17 out. 2007.....	9
Figura 18 – <i>Veione, Conde. Wild style</i> . R. Brig. Franco, próx. à R. Dr. Pedrosa, Batel. Curitiba, 31 jul. 2005.....	9
Figura 19 – <i>Veione. Wild style</i> . R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 27 dez. 2006.....	9
Figura 20 – <i>Veione, Amem, Devis. Free style</i> . Av. Paraná, nº 2.775, Cabral. Curitiba, 19 jul. 2005.....	9
Figura 21 – <i>Muro 1. Graffiti</i> . Al. Princesa Izabel, nº 255, Mercês. Curitiba, 3 fev. 2007.....	10
Figura 22 – <i>Abstrato 1. Graffiti</i> . R. Pe. Germano Meyer, nº 2.128, Hugo Lange. Curitiba, 18 fev. 2007.....	10
Figura 23 – <i>Bad boy 1</i> . R. Trajano Reis, nº 538, Centro. Curitiba, 14 mar. 2006.....	12
Figura 24 – <i>Existo embora pense</i> . R. Vicente Machado, nº 330, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006.....	12
Figura 25 – <i>Movimento Humanista</i> . R. XV de Novembro, próx. à R. Tibagi, Centro. Curitiba, 27 dez. 2006.....	12
Figura 26 – <i>Todos querem ser europeus</i> . Arquivo InterluxArteLivre. Curitiba, 2005.....	12
Figura 27 – <i>Tupi or not tupi?</i> R. Amintas de Barros, esq. com R. Dr. Faivre, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006.....	12
Figura 28 – <i>Posicione-se!</i> Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 1 maio 2005.....	12

Figura 29 – <i>Esqueleto</i> . Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 12 ago. 2007.....	13
Figura 30 – <i>Maconha</i> . R. Ubaldino do Amaral, nº 1.246, Alto da Rua XV. Curitiba, 5 out. 2006.....	13
Figura 31 – <i>Gorila</i> . R. João Negrão, nº 626, Centro. Curitiba, 17 set. 2005.....	13
Figura 32 – <i>Não existe dinheiro limpo</i> . R. Itupava, nº 1.200, Hugo Lange. Curitiba, 5 fev. 2007.....	13
Figura 33 – <i>Nenhum ser humano é ilegal</i> . Av. Mal. Deodoro, próx. ao nº 1.100, Centro. Curitiba, 30 jul. 2007.....	13
Figura 34 – <i>Ratos</i> . R. Trajano Reis, nº 289, São Francisco. Curitiba, 8 ago. 2006.....	13
Figura 35 – <i>Paz</i> . R. Voluntários da Pátria, nº 195, Centro. Curitiba, 23 out. 2005.....	13
Figura 36 – <i>Caveira</i> . R. Vicente Machado, nº 755, Centro. Curitiba, 22 out. 2005.....	13
Figura 37 – <i>Aqui fede</i> . R. Mal. Deodoro, nº 695, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007.....	13
Figura 38 – <i>Mulher</i> . R. Voluntários da Pátria, nº 255, Centro. Curitiba, 23 out. 2005.....	13
Figura 39 – <i>Angústia 1</i> . R. Fernando Moreira, próx. ao nº 367, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006....	36
Figura 40 – <i>Desilusão</i> . Av. Manoel Ribas, nº 208, Mercês. Curitiba, 16 jul. 2006.....	36
Figura 41 – <i>Buscando a liberdade</i> . R. Augusto Stellfeld, próx. à R. Dr. Muricy, Centro. Curitiba, 19 jan. 2008.....	37
Figura 42 – <i>A verdade está lá fora</i> . R. Trajano Reis, nº 444, São Francisco. Curitiba, 3 fev. 2007.....	43
Figura 43 – <i>Você, liberte-se!</i> R. Vicente Machado, nº 330, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006.....	43
Figura 44 – <i>O que você faz é engolido pelo caos</i> . R. Tapajós, esq. com R. Solimões, Mercês. Curitiba, 16 jul. 2005.....	45
Figura 45 – <i>Devastação mental</i> . R. Manoel Eufrásio, nº 1.138, Juvevê. Curitiba, 8 ago. 2006....	46
Figura 46 – <i>Raiva 1</i> . R. Cap, Joseph Pereira Quevedo, próx. ao nº 34, Mercês. Curitiba, 2 out. 2005.....	50
Figura 47 – <i>Raiva 2</i> . R. Myltho Anselmo da Silva, nº 3, Mercês. Curitiba, 2 out. 2005.....	50
Figura 48 – <i>O grito 1</i> . R. Pres. Carlos Cavalcanti, próx. ao nº 600, São Francisco. Curitiba, 30 nov. 2007.....	50
Figura 49 – <i>Minha arma!</i> Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 14 mar. 2006...	50
Figura 50 – <i>Ceci n' est pas une pipe</i> . R. Cruz Machado, próx. à R. Dr. Muricy, Centro. Curitiba, 5 jul. 2008.....	58
Figura 51 – <i>Menino azul</i> . R. João Tobias Pinto Rebelo, nº 56-57, Água Verde. Curitiba, 31 jul. 2005.....	72
Figura 52 – <i>Mozk</i> . R. Trajano Reis, próx. ao nº 444, São Francisco. Curitiba, 16 jul. 2005.....	74
Figura 53 – <i>Pixote</i> . R. Durval Leopoldo Landal, nº 446, esq. com R. Álvares de Azevedo, CIC. Curitiba, 24 nov. 2006.....	74
Figura 54 – <i>Vírgula</i> . Av. República Argentina, próx. ao nº 2.430, Colégio Pedro Macedo, Portão. Curitiba, 31 jul. 2005.....	74
Figura 55 – <i>Pixa-in</i> . Ciclovía, próx. à R. Dep. Mário de Barros, Centro Cívico. Curitiba, 20 jul. 2006	74
Figura 56 – <i>O polaco está em Brasília</i> . R. Tapajós, esq. com R. Solimões, Mercês. Curitiba, 16 jul. 2005.....	75
Figura 57 – <i>Muro misterioso</i> . R. Campos Sales, nº 51, Juvevê. Curitiba, 12 fev. 2005.....	103
Figura 58 – <i>A condição humana</i> . R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 27 dez. 2006.....	110
Figura 59 – <i>Portão da Junior High School</i> . Nova York, 1973.....	119
Figura 60 – <i>Vagão do metrô 1</i> . Nova York, 1973.....	121
Figura 61 – <i>Muro 1</i> . Nova York, 1973.....	124
Figura 62 – <i>Estação de metrô 1</i> , Nova York.....	125
Figura 63 – <i>Estação do metrô 2</i> , Nova York, 1973.....	125
Figura 64 – <i>Vagão do metrô 2</i> . Nova York, 1980.....	127
Figura 65 – <i>Vagão do metrô 3</i> . Nova York, 1987.....	127
Figura 66 – <i>Muro em Nova York 2</i> , 1993.....	127
Figura 67 – <i>Muro em Nova York 3</i> , 1993.....	128
Figura 68 – <i>Muro em Nova York 4</i> , 1994.....	128

Figura 69 – <i>Dilema</i> . R. Mateus Leme, próx. ao nº 2.000. Centro Cívico. Curitiba, 2008.....	136
Figura 70 – <i>Cidade cinza. Apaguem a miséria, não o graffiti!</i> Publímetro, São Paulo.....	141
Figura 71 – <i>Árvore que sangra</i> . R. Mal. Hermes, nº 1.330, Ahu. Curitiba, 20 ago. 2009.....	189
Figura 72 – <i>Árvore e borboletas</i> . Tapume do Museu Metropolitan de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.....	189
Figura 73 – <i>Panda de óculos escuros</i> . R. Emiliano Pernetá, próx. ao nº 179, Centro. Curitiba, 26 jul. 2008.....	189
Figura 74 – <i>Minha arma é uma cenoura!</i> Praça Pirata, R. Dr. Zamenhof, s.n., Alto da Glória. Curitiba, 31 mar. 2008.....	189
Figura 75 – <i>Senhor Prefeito, estou morrendo!</i> R. Itupava, nº 1.200, Hugo Lange. Curitiba, 5 fev. 2007.....	189
Figura 76 – <i>Denuncie o corte de árvores!</i> Av. Manoel Ribas, nº 208, Mercês. Curitiba, 16 jul. 2006..	189
Figura 77 – <i>Vida sobre a Terra</i> . FACIEP, R. da Glória, Centro Cívico. Curitiba, 8 jul. 2007.....	190
Figura 78 – <i>Flor 1</i> . Viaduto do Xaxim. Curitiba, 23 jan. 2008.....	190
Figura 79 – <i>Flor 2</i> . Av. Manuel Ribas, prox. ao nº 228, Mercês. Curitiba, 9 dez. 2007.....	190
Figura 80 – <i>Libélula, sol e árvores</i> . R. Isaac Ferreira da Cruz, próx. ao nº 136, Pinheirinho. Curitiba, 21 mar. 2009.....	190
Figura 81 – <i>Ar, água e fogo</i> . Viaduto do Xaxim. Curitiba, 23 jan. 2008.....	191
Figura 82 – <i>Viaduto do Tarumã 1</i> . Alto da Rua XV. Curitiba, 23 jan. 2008.....	191
Figura 83 – <i>Fios de luz</i> . R. Inácio Lustosa, próx. à R. Duque de Caxias, São Francisco. Curitiba, 8 jul. 2007.....	192
Figura 84 – <i>Baratas</i> . R. Duque de Caxias, próx. ao nº 366, São Francisco. Curitiba, 25 out. 2008....	192
Figura 85 – <i>Vaca</i> . R. Dr. Muricy, próx. à R. Cândido Lopes, Centro. Curitiba, 14 mar. 2006.....	192
Figura 86 – <i>Angústia 2</i> . R. Jacarezinho, Colégio Guido Straube, Mercês. Curitiba, 2 out. 2005.....	192
Figura 87 – <i>Rua esquecida e Faça alguma coisa</i> . R. Henri Dumont, s.n., Vista Alegre. Curitiba, 17 set. 2005.....	192
Figura 88 – <i>Rua esquecida e Faça alguma coisa</i> . R. Henri Dumont, s.n., Vista Alegre. Curitiba, 17 set. 2005.....	192
Figura 89 – <i>O mundo inteiro ficou louco</i> . R. Trajano Reis, nº 538, São Francisco. Curitiba, 14 mar. 2006.....	192
Figura 90 – <i>Assim se faz cultura</i> . R. Mateus Leme, próx. ao nº 110, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005.....	193
Figura 91 – <i>Museu Oscar Niemeyer</i> . R. Mateus Leme, próx. ao nº 110, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005.....	193
Figura 92 – <i>Acredite se quiser</i> . Arquivo InterluxArteLivre. Curitiba, 2005.....	193
Figura 93 – <i>Guerrilha urbana</i> . R. Duque de Caxias, próx. à R. Pres. Carlos Cavalcanti, São Francisco. Curitiba, 30 set. 2006.....	193
Figura 94 – <i>Cidade cenográfica</i> . Viaduto da R. Augusto Stellfeld, Centro. Curitiba, 14 mar. 2006...	194
Figura 95 – <i>Cidade sem sorriso</i> . Praça Dezenove de Dezembro, Centro. Curitiba, 21 dez. 2006....	194
Figura 96 – <i>I love Curitiba</i> . I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio do Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005.....	194
Figura 97 – <i>Eu não sou daqui</i> . R. Inácio Lustosa, nº 393, São Francisco. Curitiba, 30 set. 2006...	194
Figura 98 – <i>Love Curitiba 1 e 2</i> . R. Pres. Carlos Cavalcanti, s.n., São Francisco. Curitiba, 30 set. 2006.....	194
Figura 99 – <i>Love Curitiba 1 e 2</i> . R. Pres. Carlos Cavalcanti, s.n., São Francisco. Curitiba, 30 set. 2006.....	194
Figura 100 – <i>Pinhão</i> . Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 5 jul. 2008.....	194
Figura 101 – <i>Movido à gasolina</i> . Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005.....	196
Figura 102 – <i>Um carro a menos</i> . R. Augusto Severo, próx. à R. Nicolau Maeder, Alto da Glória. Curitiba, 31 mar. 2008.....	196
Figura 103 – <i>Ônibus</i> . R. Trajano Reis, próx. ao nº 400, São Francisco. Curitiba, 28 maio 2009.....	196
Figura 104 – <i>Fure o tubo</i> . R. Mal. Deodoro, nº 695, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007.....	196

Figura 105 – <i>Dirigir para trabalhar, trabalhar para dirigir</i> . R. Manoel Ribas, próx. à R. Rosa Saporski, Mercês. Curitiba, 23 jul. 2006.....	196
Figura 106 – <i>Ande mais</i> . R. Mal. Deodoro, próx. ao nº 808, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007.....	196
Figura 107 – <i>Vá de bicicleta para o trabalho</i> . R. Alm. Tamandaré, nº 1.200, Juvevê. Curitiba, 5 out. 2006.....	196
Figura 108 – <i>Bicicleta 1</i> . R. Mal. Deodoro, nº 23, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007.....	197
Figura 109 – <i>Bicicleta 2</i> . R. Alm. Tamandaré, nº 1.200, Juvevê. Curitiba, 5 out. 2006.....	197
Figura 110 – <i>Abaixo a cultura do automóvel</i> . R. Eufrásio Correa, próx. à Av. João Gualberto, Juvevê. Curitiba, 4 maio 2007.....	197
Figura 111 – <i>Bicicleta 3</i> . R. Nilo Peçanha, nº 250, São Francisco. Curitiba, 9 dez. 2007.....	197
Figura 112 – <i>Cidade: morcegos, ratos e bicicletas</i> . R. Paulo Graeser Sobrinho, nº 305, Bom Retiro. Curitiba, 4 out. 2005.....	197
Figura 113 – <i>Bicicleta 4</i> . I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA. Estádio do Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005.....	198
Figura 114 – <i>Bicicleta 5</i> . I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Praça Rui Barbosa, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007.....	198
Figura 115 – <i>Doce poltrona!</i> R. Marte, nº 451, Sítio Cercado. Curitiba, 2 jan. 2008.....	198
Figura 116 – <i>Vida/Morte em potes</i> . R. Vicente Machado, nº 344, Centro. Curitiba, 2 out. 2005.....	199
Figura 117 – <i>Avanço tecnológico...</i> Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 23 out. 2005.....	199
Figura 118 – <i>Pedaços à venda</i> . R. Dr. Faivre, nº 48, Juvevê. Curitiba, 5 out. 2006.....	199
Figura 119 – <i>Minha TV é tudo</i> . R. Mal. Deodoro, nº 806, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006.....	199
Figura 120 – <i>Contra o domínio das máquinas</i> . R. Pres. Faria, Passeio Público, São Francisco. Curitiba, 20 dez. 2008.....	199
Figura 121 – <i>A TV no Brasil</i> . R. Mal. Deodoro, próx. ao nº 808, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007...	199
Figura 122 – <i>Estão lavando seus miolos</i> . R. Emiliano Pernetta, próx. ao nº 500, Centro. Curitiba, 30 set. 2006.....	199
Figura 123 – <i>A mídia mente</i> . Praça Garibaldi, São Francisco. Curitiba, 31 dez. 2006.....	200
Figura 124 – <i>Manipulado</i> . R. Trajano Reis, próx. ao nº 444, São Francisco. Curitiba, 22 dez. 2008.....	200
Figura 125 – <i>Seja a mídia</i> . R. Portugal, nº 62, São Francisco. Curitiba, 26 jun. 2008.....	200
Figura 126 – <i>Ameaça eletrônica</i> . R. Emiliano Pernetta, próx. ao nº 690, Centro. Curitiba, 22 out. 2005.....	200
Figura 127 – <i>Sem chance</i> . R. Isaac Ferreira da Cruz, próx. ao nº 768 F, Pinheirinho. Curitiba, 2 jan. 2008.....	202
Figura 128 – <i>Para minha família</i> . Av. República Argentina, próx. ao nº 2.430. Portão. Curitiba, 31 jul. 2005.....	202
Figura 129 – <i>Pranto</i> . R. Euzébio da Mota, nº 576, Juvevê. Curitiba, 22 dez. 2008.....	202
Figura 130 – <i>Menino triste</i> . R. Paula Gomes, nº 375, São Francisco. Curitiba, 19 jan. 2008.....	202
Figura 131 – <i>Maldita vida</i> . R. Brig. Franco, próx. à Av. Visconde de Guarapuava, Centro. Curitiba, 31 jul. 2005.....	202
Figura 132 – <i>Boneca</i> . Viaduto do Xaxim. Curitiba, 23 jan. 2008.....	203
Figura 133 – <i>Desanimado</i> . R. Itupava, nº 1.680, Alto da Rua XV. Curitiba, 20 ago. 2005.....	203
Figura 134 – <i>Palhaço triste</i> . R. Isaías Beviláqua, esq. com R. Visc. do Rio Branco, Mercês. Curitiba, 7 jun. 2008.....	203
Figura 135 – <i>Navegando em mar revolto</i> . R. Mal. Hermes, em frente ao Museu Oscar Niemeyer, Centro Cívico. Curitiba, 7 jun. 2008.....	204
Figura 136 – <i>Inexorável</i> . R. Alm. Tamandaré, nº 1.200, Juvevê. Curitiba, 5 out. 2006.....	204
Figura 137 – <i>Nada</i> . R. Emiliano Pernetta, próx. ao nº 485, Centro. Curitiba, 14 mar. 2006.....	204
Figura 138 – <i>Força</i> . R. Vicente Machado, nº 755, Batel. Curitiba, 2 ago. 2008.....	204
Figura 139 – <i>E chão na hora da morte...</i> Av. Manoel Ribas, nº 208, Mercês. Curitiba, 16 jul. 2006..	204
Figura 140 – <i>Varal de gatos</i> . R. Trajano Reis, nº 343, São Francisco. Curitiba, 16 jul. 2005.....	205
Figura 141 – <i>Assombro</i> . R. Mal. Deodoro, nº 23, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007.....	205

Figura 142 – <i>A escuridão habita os sonhos</i> . Praça do Redentor (do Gaúcho), pista de skate, São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005.....	205
Figura 143 – <i>O grito 2</i> . R. Prof. Pedro Viriato Parigot de Souza, próx. ao nº 3.305. Mossunguê, 30 jun. 2008.....	206
Figura 144 – <i>Terror</i> . R. Fernando Moreira, s.n., Centro. Curitiba, 10 jun. 2005.....	206
Figura 145 – <i>Pesadelo 1</i> . R. Mateus Leme, próx. ao nº 110, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005.....	206
Figura 146 – <i>SOS</i> . R. Duque de Caxias, próx. à R. Pres. Carlos Cavalcanti, São Francisco. Curitiba, 30 set. 2006.....	206
Figura 147 – <i>Pedaço de mim</i> . I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005.....	206
Figura 148 – <i>Angústia 3</i> . Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 19 jan. 2008.....	206
Figura 149 – <i>Angústia 4</i> . R. Fernando Moreira, próx. ao nº 367, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006.....	206
Figura 150 – <i>Susto</i> . Av. Pres. Wenceslau Braz, próx. à R. Antero de Quental, Lindóia. Curitiba, 2 jan. 2008.....	207
Figura 151 – <i>Espanto</i> . R. Pres. Carlos Cavalcanti, próx. à R. Mateus Leme, São Francisco. Curitiba, 26 jun. 2008.....	207
Figura 152 – <i>Perplexo</i> . R. da Glória, próx. à FACIEP, Centro Cívico. Curitiba, 8 jul. 2007.....	207
Figura 153 – <i>Mundo livre</i> . R. Visc. do Rio Branco, nº 575, Centro. Curitiba, 9 dez. 2007.....	208
Figura 154 – <i>Flex your head</i> . R. Eufrásio Corrêa, Juvevê. Curitiba, 4 maio 2007.....	208
Figura 155 – <i>Narrow mind</i> . R. Eufrásio Corrêa, Juvevê. Curitiba, 4 maio 2007.....	208
Figura 156 – <i>Aparência e substância</i> . R. Eufrásio Corrêa, Juvevê. Curitiba, 4 maio 2007.....	208
Figura 157 – <i>Fique aí</i> . R. dos Pioneiros, próx. ao nº 2.500, Sítio Cercado. Curitiba, 2 jan. 2008....	209
Figura 158 – <i>Desperta, tu que dormes!</i> R. Mal. Octávio Saldanha Mazza, nº 1.498, Capão Raso. Curitiba, 2 jan. 2008.....	209
Figura 159 – <i>Apenas peixes mor(tos)</i> . R. Pe. Germano Meyer, nº 2.128, Hugo Lange. Curitiba, 18 fev. 2007.....	209
Figura 160 – <i>Transeuntes</i> . PROJETO 6 DIREÇÕES. R. Augusto Stellfeld, próx. à R. Dr. Muricy, São Francisco. Curitiba, 2 fev. 2008.....	209
Figura 161 – <i>Fio mental</i> . R. Trajano Reis, nº 300, Centro. Curitiba, 14 mar. 2006.....	210
Figura 162 – <i>Come e arrotta</i> . R. Tijucas do Sul, nº 1.691, Sítio Cercado. Curitiba, 21 mar. 2009	210
Figura 163 – <i>Uagh!</i> R. Dep. Heitor Alencar Furtado, próx. à R. Geraldo Lipka, Ecoville. Curitiba, 30 set. 2006.....	210
Figura 164 – <i>Ode ao burguês</i> , de Mário de Andrade. R. Alm. Tamandaré, nº 1.200, Juvevê. Curitiba, 5 out. 2006.....	211
Figura 165 – <i>Pomba 1</i> . Praça Afonso Botelho, pista de skate, Rebouças. Curitiba, 2 jan. 2008..	213
Figura 166 – <i>Paz colorida</i> . Av. Wiston Churchill, próx. ao nº 2.491, Capão Raso. Curitiba, 23 out. 2005.....	213
Figura 167 – <i>Pomba 2</i> . R. Mariano Torres, nº 99, Centro. Curitiba, 31 out. 2006.....	213
Figura 168 – <i>Paz na cidade</i> . R. dos Pioneiros, próx. ao nº 150, Sítio Cercado. Curitiba, 23 out. 2005.....	213
Figura 169 – <i>Verás que um filho teu não foge à luta...</i> R. dos Pioneiros, próx. à R. Dr. Humberto Zanatto, Pinheirinho. Curitiba, 23 out. 2005.....	213
Figura 170 – <i>Paz que sangra</i> . R. Canadá, nº 595, Bacacheri. Curitiba, 10 jul. 2005.....	213
Figura 171 – <i>Paz na Vila Torres</i> . R. Baltazar Carrasco dos Reis, ponte sobre o Rio Belém, Vila Torres. Curitiba, 23 fev. 2008.....	213
Figura 172 – <i>Fraternidade</i> . R. Augusto Severo, próx. à R. Nicolau Maeder, Alto da Glória. Curitiba, 31 mar. 2008.....	214
Figura 173 – <i>Direitos!</i> Av. São José, nº 699, Cristo Rei. Curitiba, 26 jul. 2008.....	214
Figura 174 – <i>Mais respeito, menos violência</i> . R. Fernando Moreira, próx. ao nº 447, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006.....	214

Figura 175 – <i>Mais amor</i> . R. Augusto Severo, próx. à R. Nicolau Maeder, Alto da Glória. Curitiba, 20 mar. 2008.....	214
Figura 176 – <i>Não há vagas!</i> I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio do Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005.....	215
Figura 177 – <i>Não paga se levar!!</i> R. Dr. Muricy, esq. com R. Cruz Machado, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007.....	215
Figura 178 – <i>Não alimente os animais</i> . Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.....	215
Figura 179 – <i>Não há comida</i> . R. Paulo Graeser Sobrinho, nº 305, Bom Retiro. Curitiba, 4 out. 2005.....	215
Figura 180 – <i>Mendigo</i> . R. Paula Gomes, próx. à R. Duque de Caxias, São Francisco. Curitiba, 8 jul. 2007.....	216
Figura 181 – <i>Rosto</i> . R. Jaime Reis, próx. às Ruínas dos Jesuítas, São Francisco. Curitiba, 10 jul. 2005.....	216
Figura 182 – <i>Dor</i> . R. Emiliano Pernetá, próx. ao nº 485, Centro. Curitiba, 23 out. 2005.....	216
Figura 183 – <i>Tô cum fome!</i> R. do Rosário, TUC, Centro. Curitiba, 20 dez. 2008.....	216
Figura 184 – <i>Sem teto</i> . R. Vicente Machado, próx. à R. Brig. Franco, Batel. Curitiba, 26 jun. 2008.....	216
Figura 185 – <i>Igualdade / Fome</i> . R. Cel. Domingos T. de Freitas, próx. à R. Tijucas do Sul, Sítio Cercado. Curitiba, 27 set. 2008.....	216
Figura 186 – <i>Mais arte, menos office</i> . R. Des. Hugo Simas, próx. ao nº 1.176, Bom Retiro. Curitiba, 20 jun. 2008.....	217
Figura 187 – <i>Carpe Diem</i> . Colégio N. S. Medianeira, BR 116, Prado Velho. Curitiba, 18 fev. 2007	217
Figura 188 – <i>Trabalho alienante</i> . R. Duque de Caxias, próx. à R. Barão de Antonina, São Francisco. Curitiba, 20 dez. 2008.....	217
Figura 189 – <i>Propriedade é roubo!</i> R. Eufrásio Corrêa, próx. à Av. João Gualberto, Juvevê. Curitiba, 4 maio 2007.....	217
Figura 190 – <i>É proibido proibir</i> . R. Dr. Faivre, nº 48, Juvevê. Curitiba, 5 out. 2006.....	217
Figura 191 – <i>Fick Nazism</i> . I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio do Clube Pinheiros, Alto Boqueirão. Curitiba, 4 out. 2005.....	218
Figura 192 – <i>Somos todos iguais!</i> R. Trajano Reis, nº 177, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005...	218
Figura 193 – <i>Cérebro do racista</i> . R. Inácio Lustosa, esq. com R. Trajano Reis, São Francisco. Curitiba, 7 out. 2005.....	218
Figura 194 – <i>Iguais, todos iguais</i> . R. Brig. Franco, nº 1.017, Centro. Curitiba, 17 set. 2005.....	218
Figura 195 – <i>Nazi não</i> . R. Trajano Reis, esq. com R. Treze de Maio, São Francisco. Curitiba, 14 ago. 2007.....	218
Figura 196 – <i>Lésbicas</i> . Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005...	218
Figura 197 – <i>No racism</i> . R. Nicarágua, próx. ao nº 51, Boa Vista. Curitiba, 31 mar. 2008.....	218
Figura 198 – <i>Stop Nasis!</i> R. Pres. Carlos Cavalcanti, nº 771, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005...	218
Figura 199 – <i>Cidade e dinheiro</i> . R. Inácio Lustosa, próx. à R. Tapajós, Mercês. Curitiba, 16 jul. 2006.....	219
Figura 200 – <i>O dinheiro cala!</i> R. Pres. Carlos Cavalcanti, próx. à R. Barão do Serro Azul, São Francisco. Curitiba, 26 jun. 2008.....	219
Figura 201 – <i>Zumbi cósmico judeu</i> . R. Visc. do Rio Branco, esq. com R. Com. Araujo, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007.....	219
Figura 202 – <i>O Papa</i> . R. Paula Gomes, nº 375, São Francisco. Curitiba, 14 ago. 2007.....	219
Figura 203 – <i>O problema é que Deus mora no céu</i> . R. Mariano Torres, nº 99, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006.....	219
Figura 204 – <i>Será?</i> Av. dos Estados, nº 282, Água Verde. Curitiba, 18 mar. 2009.....	220
Figura 205 – <i>Cara roxa</i> . R. dos Pioneiros, próx. à R. Contenda, Alto Boqueirão. Curitiba, 23 out. 2005.....	221
Figura 206 – <i>Sinto a vida pulsar</i> . R. dos Pioneiros, nº 2.211, Sítio Cercado. Curitiba, 2 jan. 2008...	221
Figura 207 – <i>Raiva 3</i> . R. Prof. Fernando Moreira, nº 236, Centro. Curitiba, 9 out. 2005.....	222

Figura 208 – <i>Raiva 4</i> . Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 22 dez. 2008....	222
Figura 209 – <i>Raiva 5</i> . Av. Água Verde, próx. ao nº 831, Água Verde. Curitiba, 5 jul. 2008.....	222
Figura 210 – <i>Raiva 6</i> . R. XV de Novembro, próx. à R. Tibagi, Centro. Curitiba, 12 jul. 2008....	222
Figura 211 – <i>C.4os</i> . R. Duque de Caxias, próx. ao nº 366, São Francisco. Curitiba, 25 out. 2008.	223
Figura 212 – <i>Foda-se</i> . R. Pres. Faria, nº 541, Centro. Curitiba, 20 ago. 2005.....	223
Figura 213 – <i>Arma afiada</i> . R. Alm. Tamandaré, nº 800, Alto da Rua XV. Curitiba, 4 out. 2005....	223
Figura 214 – <i>Gilete</i> . R. Mateus Leme, próx. ao nº 220, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005.....	223
Figura 215 – <i>Batatinha com metralhadora</i> . R. David Carneiro, próx. à R. Mateus Leme, São Francisco. Curitiba, 20 dez. 2008.....	223
Figura 216 – <i>Pare ou atiro!</i> Parque João Paulo II, próx. à R. Dep. Mário de Barros, Centro Cívico. Curitiba, 5 jul. 2008.....	223
Figura 217 – <i>Acorrentado</i> . PROJETO 6 DIREÇÕES. R. Augusto Stellfeld, próx. à R. Dr. Muricy, São Francisco. Curitiba, 2 fev. 2008.....	225
Figura 218 – <i>Mi jaula, su jaula</i> . R. Augusto Severo, próx. à R. Nicolau Maeder, Alto da Glória. Curitiba, 20 mar. 2008.....	225
Figura 219 – <i>Cale-se!</i> R. Nicolau Maeder, próx. ao nº 323, Juvevê. Curitiba, 20 mar. 2008.....	225
Figura 220 – <i>Amarrada</i> . Praça R. Jaime Balão esq. com R. Augusto Stresser, Cabral. Curitiba, 11 ago. 2005.....	225
Figura 221 – <i>Quieto!</i> R. Dep. Mário de Barros, próx. à Ciclovia, Centro Cívico. Curitiba, 5 nov. 2008.....	225
Figura 222 – <i>Repressão</i> . R. Brig. Franco, próx. à R. Dr. Pedrosa, Centro. Curitiba, 31 jul. 2005...	226
Figura 223 – <i>Foda-c a nova lei!!!</i> R. Belém, nº 887, Boa Vista. Curitiba, 19 jul. 2005.....	226
Figura 224 – <i>Pixe os muros</i> . R. Nilo Peçanha, Hospital Psiquiátrico Bom Retiro, Curitiba, 2 fev. 2008.....	226
Figura 225 – <i>Desacato</i> . Av. República Argentina, próx. ao nº 1.505, Portão. Curitiba, 17 nov. 2007.....	227
Figura 226 – <i>Bunito, hein!?</i> I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Praça Rui Barbosa, Centro. Curitiba, 10 mar. 2007.....	227
Figura 227 – <i>Totem da polícia</i> . Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005.....	227
Figura 228 – <i>Nem aí!</i> R. Mariano Torres, nº 813, Centro. Curitiba, 25 out. 2008.....	227
Figura 229 – <i>O grito 3</i> . Exposição SILHUETA, A Casa, São Francisco. Curitiba, 18 mar. 2009...	228
Figura 230 – <i>O grito 4</i> . R. Paula Gomes, nº 374, São Francisco. Curitiba, 12 mar. 2009.....	228
Figura 231 – <i>O grito 5</i> . Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.....	228
Figura 232 – <i>O grito 6</i> . R. Tijucas do Sul, nº 1.700, Sítio Cercado. Curitiba, 27 set. 2008.....	228
Figura 233 – <i>Amasso anticapitalista</i> . R. Mal. Deodoro, nº 695, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007....	229
Figura 234 – <i>Terror contra el sistema</i> . R. Pres. Carlos Cavalcanti, nº 684, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005.....	229
Figura 235 – <i>Nem comece porque você vai perder!</i> InterluxArteLivre, Charlatões. Curitiba, 2005.	229
Figura 236 – <i>Foda-se o sistema!</i> I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005.....	230
Figura 237 – <i>Mais atitude, menos comédia!</i> Praça do Redentor (do Gaúcho), pista de skate, São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005.....	230
Figura 238 – <i>Pare! Pense!</i> R. Moysés Marcondes, s.n., Juvevê. Curitiba, 4 out. 2005.....	230
Figura 239 – <i>A gente somos hipócritas!</i> R. Tapajós, próx. à R. Paulo Graeser Sobrinho, São Francisco. Curitiba, 8 ago. 2006.....	230
Figura 240 – <i>Palhaçada 1</i> . R. Pref. Rosaldo Gomes M. Leitão, atrás da Assembléia Legislativa, Centro Cívico. Curitiba, 2 jul. 2005.....	231
Figura 241 – <i>Morto / vivo</i> . R. Paula Gomes, nº 511, São Francisco. Curitiba, 22 out. 2005.....	232
Figura 242 – <i>Paz / Guerra</i> . R. Nilo Peçanha, nº 110, São Francisco. Curitiba, 23 out. 2005.....	232
Figura 243 – <i>Terrorista ou revolucionário?</i> R. Treze de Maio, nº 301, Centro. Curitiba, 16 jul. 2006.....	232

Figura 244 – <i>Fora Bush!</i> R. João Manoel, próx. ao nº 100, UPE, Centro. Curitiba, 2 dez. 2005....	232
Figura 245 – <i>Guerra: desespero e desolação.</i> R. Mariano Torres, nº 99, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006.....	232
Figura 246 – <i>Imperialismo.</i> SESC da Esquina, escadarias internas. InterluxArteLivre, Centro. Curitiba, 27 jul. 2006.....	233
Figura 247 – <i>Obamis.</i> R. Brig. Franco, próx. à R. Com. Araújo, Batel. Curitiba, 15 maio 2009....	233
Figura 248 – <i>Sarcástico 1.</i> R. Campos Sales, próx. ao nº 454, Juvevê. Curitiba, 18 fev. 2007.....	234
Figura 249 – <i>Não tô nem aí!</i> Av. Água Verde, esq. com Av. República Argentina, Água Verde. Curitiba, 2 ago. 2008.....	234
Figura 250 – <i>Sinistro 1.</i> Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 19 jan. 2008....	234
Figura 251 – <i>Sarcástico 2.</i> R. Amauri Lange Silvério, próx. ao nº 590, Pilarzinho. Curitiba, 14 ago. 2007.....	234
Figura 252 – <i>Sinistro 2.</i> R. Isaac Ferreira da Cruz, próx. ao nº 400, Pinheirinho. Curitiba, 21 mar. 2009.....	235
Figura 253 – <i>Palhaço.</i> R. Nilo Peçanha, nº 250, São Francisco. Curitiba, 9 dez. 2007.....	235
Figura 254 – <i>Ironia.</i> R. Fernando de Noronha, próx. ao nº 3.600, Santa Cândida. Curitiba, 6 set. 2008.....	235
Figura 255 – <i>Crime Faz Arte.</i> R. Luiz Leão, Clube Círculo Militar, Centro. Curitiba, 21 maio 2005	235
Figura 256 – <i>Mais vivo do que nunca!!!</i> R. Mariano Torres, nº 105, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006.....	239
Figura 257 – <i>Antiarte.</i> R. Gen. Carneiro, nº 1.404, Jardim Botânico. Curitiba, 30 set. 2006.....	239
Figura 258 – <i>Plante arte.</i> R. Duque de Caxias, próx. à R. Paula Gomes, São Francisco. Curitiba, 2 abr. 2009.....	239
Figura 259 – <i>Expresse-se.</i> R. Trajano Reis, próx. ao nº 400, São Francisco. Curitiba, 28 maio 2009	239
Figura 260 – <i>Casa, espaço, arte, comida.</i> R. Luiz Leão, Clube Círculo Militar, Centro. Curitiba, 21 maio 2005.....	239
Figura 261 – <i>Contracultura.</i> R. Paula Gomes, prox. ao nº 200, São Francisco. Curitiba, 6 set. 2008	239
Figura 262 – <i>Esta rua é um galeria de arte.</i> EXPO STICKER 2008, SESC Esquina. Curitiba, 22 abr. 2008.....	239
Figura 263 – <i>Se picar é crime...</i> R. Isaac Ferreira da Cruz, próx. ao nº 900, Pinheirinho. Curitiba, 21 mar. 2009.....	239
Figura 264 – <i>Uma forma de verdade.</i> Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 9 dez. 2007.....	239
Figura 265 – <i>A magia das cores.</i> R. Des. Mota, nº 1.814, Batel. Curitiba, 23 jul. 2005.....	240
Figura 266 – <i>O pintor é um poeta do silêncio.</i> R. Ubaldino do Amaral, próx. ao Viaduto do Capanema, Alto da Rua XV. Curitiba, 22 nov. 2006.....	240
Figura 267 – <i>Guerrilha plástica.</i> Centro. Arquivo InterluxArteLivre/Os Charlatões. Curitiba, 2005.....	241
Figura 268 – <i>Dor, cansaço, fome.</i> Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.....	242
Figura 269 – <i>Feiura relativa.</i> Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.....	242
Figura 270 – <i>De médico e de louco...</i> Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.....	242
Figura 271 – <i>Arte / dinheiro.</i> Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.....	242
Figura 272 – <i>Que pena.</i> Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.....	242
Figura 273 – <i>Museu / santuário.</i> Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.....	242
Figura 274 – <i>Com que roupa eu vou?</i> Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.....	243

Figura 275 – <i>Não faço parte!</i> Tapume do Museu Metropolitan de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.....	243
Figura 276 – <i>Merdas gerais.</i> R. Emiliano Pernetá, nº 179, Embap, Centro. Curitiba, 21 dez. 2006..	244
Figura 277 – <i>DJ.</i> Al. Cabral, próx. ao nº 3.284, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005.....	245
Figura 278 – <i>Menina com som.</i> I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio do Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005.....	245
Figura 279 – <i>Faça o seu papel!!</i> R. Canadá, próx. à R. Estados Unidos, Boa Vista. Curitiba, 19 jul. 2005.....	246
Figura 280 – <i>O hip hop desperta!</i> R. Jacarezinho, Colégio João Straube, Mercês. Curitiba, 2 out. 2005.....	246
Figura 281 – <i>Rapper Curitiba.</i> R. Radialista José Vicente Gonçalves, s.n., CIC. Curitiba, 17 nov. 2007.....	246
Figura 282 – <i>Break 1.</i> R. dos Pioneiros, próx. à R. Rodolpho Augusto, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008.....	247
Figura 283 – <i>Break 2.</i> 3º ENCONTRO DAS RUAS. Joinville, 15 jul. 2008.....	247
Figura 284 – <i>A latinha.</i> Av. dos Pioneiros, próx. à R. Hipólito Woichoski, Alto Boqueirão. Curitiba, 23 out. 2005.....	248
Figura 285 – <i>Grafitando.</i> Viaduto do Xaxim. Curitiba, 21 abr. 2008.....	248
Figura 286 – <i>Grafitador azul.</i> R. Isaac Ferreira da Cruz, próx. ao nº 768F, Pinheirinho. Curitiba, 2 jan. 2008.....	248
Figura 287 – <i>100patifaria.gov.</i> R. Canadá, próx. à R. da Cidadania, Regional Boa Vista. Curitiba, 19 jul. 2005.....	248
Figura 288 – <i>O grafitador e a cidade.</i> R. Luiz Leão, próx. ao nº 147, Clube Círculo Militar, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005.....	248
Figura 289 – <i>Grafitar é bom!</i> Terminal de ônibus Campina do Siqueira. Curitiba, 2 jan. 2008....	248
Figura 290 – <i>Eu grafito...</i> R. Nicarágua, próx. ao nº 51, Boa Vista. Curitiba, 31 mar. 2008.....	248
Figura 291 – <i>Flor de lata.</i> 1 BAZAR, A Casa, São Francisco. Curitiba, 13 dez. 2008.....	248
Figura 292 – <i>Plante, pinte, cuide, participe.</i> Praça Pirata, R. Dr. Zamenhof, s.n., Alto da Glória. Curitiba, 31 mar. 2008.....	250
Figura 293 – <i>Pare de ser idiota.</i> R. Dias da Rocha F. esq. com R. José de Alencar, Cristo Rei. Curitiba, 26 jul. 2008.....	250
Figura 294 – <i>Pensa, cú!</i> R. Ponta Grossa, próx. à R. Pres. Demari, Portão. Curitiba, 21 abr. 2008....	250
Figura 295 – <i>Somos todos educadores.</i> R. Rosa Saporski, próx. ao nº 625, Mercês. Curitiba, 5 fev. 2007.....	250
Figura 296 – <i>Atitude!</i> R. Brig. Franco, nº 1.743, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006.....	250
Figura 297 – <i>Pense mais sobre mais.</i> R. Trajano Reis, esq. com R. Paula Gomes, São Francisco. Curitiba, 2 abr. 2009.....	250
Figura 298 – <i>Você se enche...</i> R. Mariano Torres, nº 38, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006.....	251
Figura 299 – <i>Porque?</i> R. Schiller, Jardim Ambiental, pista de skate, Alto da Rua XV. Curitiba, 20 ago. 2005.....	251
Figura 300 – <i>??? 1.</i> R. dos Pioneiros, esq. com R. Hipólito Woichoski, Alto Boqueirão. Curitiba, 23 out. 2005.....	251
Figura 301 – <i>Será que eu vou virar bolor?</i> R. Paula Gomes, nº 408, São Francisco. Curitiba, 30 set. 2006.....	251
Figura 302 – <i>Onde está você?</i> Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 12 ago. 2007.....	251
Figura 303 – <i>Quem Soew?</i> R. dos Pioneiros, próx. ao nº 3.000, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008.....	251
Figura 304 – <i>??? 2.</i> R. Major Guimarães, próx. ao nº 1.531, Campina do Siqueira. Curitiba, 20 mar. 2008.....	251
Figura 305 – <i>Nóis é foda, o resto é moda.</i> R. Antonio Edmar Barone, próx. ao nº 85, Atuba. Curitiba, 19 jul. 2005.....	252

Figura 306 – <i>Legião Urbana</i> . R. Paulo Graeser Sobrinho, esq. com R. D. Alberto Gonçalves, Bom Retiro. Curitiba, 4 out. 2005.....	252
Figura 307 – <i>Somos todos um</i> . Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 19 out. 2006.....	253
Figura 308 – <i>Pulga, Fiapo, Rim, Cozmic e Cimples</i> . R. Mariano Torres, nº 99, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006.....	253
Figura 309 – <i>Movimento Humanista</i> . R. XV de Novembro, esq. com R. Tibagi, Centro. Curitiba, 27 dez. 2006.....	253
Figura 310 – <i>Resistência solidária</i> . R. Vieira dos Santos, próx. à R. Albano Reis, Ahú. Curitiba, 10 abr. 2009.....	253
Figura 311 – <i>Organiza-te, luta!</i> R. Amintas de Barros, próx. à UFPR, Alto da Rua XV. Curitiba, 2 abr. 2009.....	253
Figura 312 – <i>Projeto Rhua</i> . R. Paula Gomes, próx. à R. Duque de Caxias, São Francisco. Curitiba, 8 jul. 2007.....	254
Figura 313 – <i>Manifesto InterluxArteLivre #1</i> . R. Paulo Graeser Sobrinho, nº 305, Bom Retiro. Curitiba, 4 out. 2005.....	255
Figura 314 – <i>Quarta-feira</i> . Arquivo InterluxArteLivre. Curitiba, 2005.....	256
Figura 315 – <i>Faça você mesmo!</i> R. Mal. Deodoro, nº 806, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005.....	257
Figura 316 – <i>Paz, amor e latas, muitas latas!</i> Black-book de Now, I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Oficinas de Graffiti no Solar do Barão, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007.....	257
Figura 317 – <i>Assobiando</i> . I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio do Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005.....	259
Figura 318 – <i>Triste</i> . R. Schiller, próx. ao nº 1.626d, Alto da Rua XV. Curitiba, 20 ago. 2005.....	259
Figura 319 – <i>Rim</i> . R. Treze de Maio, s.n., Centro. Curitiba, 2 jul. 2005.....	259
Figura 320 – <i>Cabelos vermelhos</i> . Al. Prudente de Moraes, nº 970, Centro. Curitiba, 17 out. 2007.....	259
Figura 321 – <i>Boné</i> . R. Daise Luciberno, nº 500, Parolim. Curitiba, 20 ago. 2005.....	259
Figura 322 – <i>De todas as cores</i> . R. Ubaldino do Amaral, próx. ao Viaduto do Capanema, Alto da Rua XV. Curitiba, 22 nov. 2006.....	259
Figura 323 – <i>Brasilidade</i> . R. Radialista José Vicente Gonçalves, s.n., CIC. Curitiba, 17 nov. 2007.....	259
Figura 324 – <i>Autorretrato, Alex Cabral</i> . Exp. SILHUETA, A Casa, São Francisco. Curitiba, 18 mar. 2009.....	259
Figura 325 – <i>Autorretrato, Bolacha</i> . R. Guararapes, nº 1.618, Vila Izabel. Curitiba, 7 jun. 2008.....	260
Figura 326 – <i>Cor, lirismo e bom humor</i> . R. Dr. Pedrosa, esq. com R. Brig. Franco, Centro. Curitiba, 31 jul. 2005.....	260
Figura 327 – <i>Alegria</i> . R. Luiz Leão, próx. ao nº 147, Clube Círculo Militar, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005.....	260
Figura 328 – <i>Mascote IAL</i> . Praça Zacarias, nº 23, Centro. Curitiba, 23 out. 2005.....	260
Figura 329 – <i>Bolhas de sabão</i> . Viaduto do Xaxim. Curitiba, 23 jan. 2008.....	261
Figura 330 – <i>À procura</i> . Viaduto do Xaxim. Curitiba, 23 jan. 2008.....	261
Figura 331 – <i>Em busca de um sol</i> . Av. Água Verde, nº 1.714, Água Verde. Curitiba, 31 jul. 2005	261
Figura 332 – <i>Leveza</i> . R. Euzébio da Mota, nº 337, Juvevê. Curitiba, 18 fev. 2007.....	261
Figura 333 – <i>Anjo 1</i> . R. Guarda Mor Lustosa, próx. ao nº 50, Juvevê. Curitiba, 31 dez. 2006.....	262
Figura 334 – <i>Anjo 2</i> . R. dos Pioneiros, próx. ao nº 3.000, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008...	262
Figura 335 – <i>Anjo 3</i> . R. Fernando Simas, Jardinete M. Bialli, Mercês. Curitiba, 2 out. 2005.....	262
Figura 336 – <i>Flor carnívora</i> . R. Emanuel Voluz, s.n., Pinheirinho. Curitiba, 27 set. 2008.....	262
Figura 337 – <i>Bob Marley</i> . Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005.....	262
Figura 338 – <i>Che</i> . R. Duque de Caxias, próx. à R. Paula Gomes, São Francisco. Curitiba, 2 abr. 2009.....	262
Figura 339 – <i>Chaplin</i> . R. Duque de Caxias, próx. à R. Paula Gomes, São Francisco. Curitiba, 2 abr. 2009.....	262

Figura 340 – <i>Basquiat</i> . R. Alm. Barroso, nº 36, São Francisco. Curitiba, 20 dez. 2008.....	263
Figura 341 – <i>Gandhi</i> . R. Mateus Leme, próx. à R. Carlos Pioli, Centro Cívico. Curitiba, 20 mar. 2008.....	263
Figura 342 – <i>Zumbi</i> . R. Inácio Lustosa, próx. ao nº 350, São Francisco. Curitiba, 8 jul. 2007.....	263
Figura 343 – <i>Gabeira</i> . R. Paula Gomes, nº 350, São Francisco. Curitiba, 28 maio 2009.....	263
Figura 344 – <i>Woody Allen</i> . Al. Cabral, próx. ao nº 814, Mercês. Curitiba, 13 dez. 2008.....	263
Figura 345 – <i>Astronauta</i> . Praça Afonso Botelho, Rebouças. Curitiba, 5 jul. 2008.....	263
Figura 346 – <i>ET</i> . Av. Rocha Pombo, próx. ao nº 3.189. São José dos Pinhais, 28 maio 2009.....	263
Figura 347 – <i>Pulga</i> . R. Paula Gomes, próx. à R. Duque de Caxias, São Francisco. Curitiba, 26 jun. 2008.....	263
Figura 348 – <i>Consulte um psiquiatra</i> . R. Mateus Leme, próx. ao nº 220, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005.....	263
Figura 349 – <i>Máscara 1</i> . R. Nilo Peçanha, nº 250, São Francisco. Curitiba, 12 jul. 2008.....	264
Figura 350 – <i>Máscara 2</i> . R. Tapajós, próx. à R. Solimões, Mercês. Curitiba, 16 jul. 2005.....	264
Figura 351 – <i>Máscara 3</i> . R. Tapajós, próx. à R. Solimões, Mercês. Curitiba, 16 jul. 2005.....	264
Figura 352 – <i>Totem 1</i> . R. Des. Hugo Simas, próx. ao nº 50, São Francisco. Curitiba, 10 abr. 2009.....	264
Figura 353 – <i>Máscaras</i> . 1 BAZAR A CASA, São Francisco. Curitiba, 13 dez. 2008.....	264
Figura 354 – <i>Olho</i> . R. Mariano Torres, próx. ao nº 200, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006.....	264
Figura 355 – <i>Tô de olho em você!</i> I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Praça Rui Barbosa, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007.....	264
Figura 356 – <i>Vejo tudo</i> . Av. Manoel Ribas, nº 208, Mercês. Curitiba, 16 jul. 2006.....	264
Figura 357 – <i>Centauro</i> . Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.....	265
Figura 358 – <i>Bola de vidro</i> . Av. Pres. Arthur Bernardes, nº 119P, Seminário. Curitiba, 30 nov. 2007.....	265
Figura 359 – <i>Superplus</i> . Av. Mal. Floriano, nº 1.755, Rebouças. Curitiba, 6 ago. 2005.....	265
Figura 360 – <i>À espreita</i> . R. Albano Reis, próx. ao nº 1.082, Jardim Schaffer. Curitiba, 7 jun. 2008.....	266
Figura 361 – <i>Escondido</i> . R. Flávio Dallegrave, próx. ao nº 4.080, Bacacheri. Curitiba, 1 jun. 2008	266
Figura 362 – <i>Correndo</i> . R. Jaime Balão, próx. à R. Augusto Stresser, Hugo Lange. Curitiba, 31 mar. 2008.....	266
Figura 363 – <i>Na sombra</i> . R. Cel. Romão R. de O. Branco, Jardim Social. Curitiba, 15 dez. 2006.....	266
Figura 364 – <i>Fofo Marcos</i> . Travessa da Lapa, próx. ao nº 213, Centro. Curitiba, 21 mar. 2009.....	267
Figura 365 – <i>Meu filho</i> . Exp. SILHUETA, A Casa, São Francisco. Curitiba, 18 mar. 2009.....	267
Figura 366 – <i>Sapo 1</i> . R. Schiller, nº 1.626, Jardim Ambiental, Alto da Rua XV. Curitiba, 20 ago. 2005.....	269
Figura 367 – <i>Live Frequency</i> . R. Pres. Taunay, nº 382, Batel. Curitiba, 17 nov. 2007.....	269
Figura 368 – <i>Proibir porque?</i> R. Trajano Reis, nº 314, São Francisco. Curitiba, 8 ago. 2006.....	269
Figura 369 – <i>Cogumelo</i> . Praça Isaac Milder, UFPR, Campus Juvevê. Curitiba, 11 ago. 2005.....	269
Figura 370 – <i>Cogumelos</i> . R. Pres. Carlos Cavalcanti, esq. com R. Portugal, São Francisco. Curitiba, 3 fev. 2007.....	269
Figura 371 – <i>Chapados</i> . R. Trajano Reis, Igreja do Rosário, São Francisco. Curitiba, 22 nov. 2006	269
Figura 372 – <i>Chapado</i> . R. Schiller, próx. à R. Itupava, Hugo Lange. Curitiba, 25 out. 2007.....	269
Figura 373 – <i>Voe 1</i> . R. Alm. Tamandaré, nº 1.200, Juvevê. Curitiba, 5 out. 2006.....	270
Figura 374 – <i>Voe 2</i> . R. Pe. Anchieta, próx. à R. Brig. Franco, Mercês. Curitiba, 26 jul. 2008.....	270
Figura 375 – <i>Livre como um pássaro</i> . R. Isaac Ferreira da Cruz, s.n., Pinheirinho. Curitiba, 2 jan. 2008.....	270
Figura 376 – <i>Você, liberte-se!</i> R. Vicente Machado, nº 330, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006.....	270
Figura 377 – <i>Livres</i> . R. Duque de Caxias, próx. ao nº 259, São Francisco. Curitiba, 5 nov. 2008..	270
Figura 378 – <i>Viagem</i> . R. Dr. Muricy, próx. ao nº 400, Centro. Curitiba, 9 out. 2005.....	270
Figura 379 – <i>Vertigem</i> . R. Mariano Torres, nº 105, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006.....	270
Figura 380 – <i>Vórtice 1</i> . R. Tapajós, esq. com R. Solimões, Mercês. Curitiba, 16 jul. 2005.....	271

Figura 381 – <i>Vórtice 2</i> . R. Des. Motta, nº 1.810, Batel. Curitiba, 31 jul. 2005.....	271
Figura 382 – <i>Vórtice 3</i> . R. Des. Motta, nº 1.810, Batel. Curitiba, 31 jul. 2005.....	271
Figura 383 – <i>Vórtice 4</i> . R. Mal. Deodoro, nº 806, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005.....	271
Figura 384 – <i>Vida alternativa</i> . R. Luiz Leão, Clube Círculo Militar, Centro. Curitiba, 21 maio 2005.....	272
Figura 385 – <i>Voando</i> . Av. Mal. Deodoro, próx. ao nº 1.100, Centro. Curitiba, 30 jul. 2007.....	272
Figura 386 – <i>Psicodelia 1</i> . R. Duque de Caxias, próx. à R. Pres. Carlos Cavalcanti, São Francisco. Curitiba, 30 set. 2006.....	272
Figura 387 – <i>Aonde vamos?</i> R. Luiz Leão, próx. ao nº 350, Clube Círculo Militar, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005.....	272
Figura 388 – <i>Psicodelia 2</i> . R. Isaac Ferreira da Cruz, próx. ao nº 400, Pinheirinho. Curitiba, 21 mar. 2009.....	272
Figura 389 – <i>Bebo 1</i> . R. Prof. Pedro Viriato Parigot de Souza, esq. com R. José Nicco, Mossunguê. Curitiba, 2 jan. 2008.....	273
Figura 390 – <i>Bebo 2</i> . R. Trajano Reis, nº 200, São Francisco. Curitiba, 12 ago. 2007.....	273
Figura 391 – <i>Bebo 3</i> . R. Paula Gomes, nº 375, São Francisco. Curitiba, 14 ago. 2007.....	273
Figura 392 – <i>Bebo 4</i> . Praça do Redentor (do) Gaúcho, São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005...	273
Figura 393 – <i>Invoca-me no dia da angústia e eu te livrarei</i> . R. Mário Gomes César, nº 5, Pinheirinho. Curitiba, 23 out. 2005.....	274
Figura 394 – <i>Eu morri por você</i> . BR 101, próx. ao Cajuru. Curitiba, 20 maio 2009.....	275
Figura 395 – <i>Do lamaçal para a luz do dia</i> . R. Luiz Leão, próx. ao nº 350, Clube Círculo Militar, Centro. Curitiba, 21 maio 2005.....	275
Figura 396 – <i>Felizes os que promovem a paz</i> . R. Belém, nº 968, Bacacheri. Curitiba, 19 jul. 2005	275
Figura 397 – <i>Há alguém que...</i> I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005.....	275
Figura 398 – <i>Jesus Digno</i> . I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005.....	275
Figura 399 – <i>Abstrato 2</i> . R. Mal. Octávio Saldanha Mazza, nº 2.944, Capão Raso. Curitiba, 2 jan. 2008.....	276
Figura 400 – <i>Abstrato 3</i> . R. Trajano Reis, próx. ao nº 289, São Francisco. Curitiba, 20 dez. 2008...	276
Figura 401 – <i>Sombra</i> . R. Duque de Caxias, esq. com R. Sen. Xavier da Silva, São Francisco. Curitiba, 9 dez. 2007.....	276
Figura 402 – <i>Azulejo 1</i> . R. Riachuelo, próx. ao nº 250, Centro. Curitiba, 14 mar. 2006.....	276
Figura 403 – <i>Azulejo 2</i> . R. Pe. Germano Meyer, nº 2.128, Hugo Lange. Curitiba, 18 fev. 2007.....	276
Figura 404 – <i>Permitidos tanques</i> . Praça Tiradentes, Centro. Curitiba, 9 out. 2005.....	276
Figura 405 – <i>Copa 2006</i> . R. Euzébio da Mota, próx. ao nº 500, Juvevê. Curitiba, 14 mar. 2006.....	277
Figura 406 – <i>Brasileirinho</i> . I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio Clube Pinheiros, Boqueirão, Curitiba, 9 out. 2005.....	277
Figura 407 – <i>Valorize o que é nosso</i> . Largo da Ordem, Centro. Curitiba, 18 fev. 2006.....	277
Figura 408 – <i>Xingu</i> . Av. Cruz Machado, esq. com R. Visc. de Nacar, Centro. Curitiba, 3 fev. 2007	278
Figura 409 – <i>O índio e a floresta</i> . Av. Cruz Machado, esq. com R. Visc. de Nacar, Centro. Curitiba, 3 fev. 2007.....	278
Figura 410 – <i>Sertão</i> . R. Barão do Serro Azul, próx. ao nº 275, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005.....	278
Figura 411 – <i>Se você ama uns, porque come outros?</i> R. Itupava, nº 1.200, Hugo Lange. Curitiba, 5 fev. 2007.....	279
Figura 412 – <i>Não coma cadáver!</i> R. Brig. Franco, próx. à R. Manoel Ribas, Mercês. Curitiba, 26 jul. 2008.....	279
Figura 413 – <i>Cóóó, cóóó, cóóó</i> . R. Brig. Franco, nº 1.491, Centro. Curitiba, 17 set. 2005.....	279
Figura 414 – <i>Meat department</i> . R. Alm. Barroso, nº 142, São Francisco. Curitiba, 12 mar. 2009.....	279
Figura 415 – <i>Mictório</i> . R. Vicente Machado, nº 755, Batel. Curitiba, 17 nov. 2007.....	281
Figura 416 – <i>Leitura de água</i> . R. Vicente Machado, nº 29, Centro. Curitiba, 16 jul. 2006.....	281
Figura 417 – <i>Céu</i> . R. Barão de Guaraúna, nº 212, Juvevê. Curitiba, 7 jun. 2008.....	281
Figura 418 – <i>Skatista 1</i> . Praça Afonso Botelho, pista de skate, Rebouças. Curitiba, 2 jan. 2008....	282

Figura 419 – <i>Skatista 2</i> . R. Alm. Tamandaré, nº 1.200, Juvevê. Curitiba, 5 out. 2006.....	282
Figura 420 – <i>Tênis</i> . R. Trajano Reis, próx. ao nº 289, São Francisco. Curitiba, 20 dez. 2008.....	282
Figura 421 – <i>Basquete</i> . Praça Afonso Botelho, Rebouças. Curitiba, 12 jul. 2008.....	282
Figura 422 – <i>Antena</i> . R. Mateus Leme, próx. ao nº 834, São Francisco. Curitiba, 19 out. 2006....	283
Figura 423 – <i>Por fora...</i> R. Ivo Leão, próx. ao Jardim Eng. Raul Iwersen, Alto da Glória. Curitiba, 19 jul. 2005.....	283
Figura 424 – <i>Quem não tem asas se pendura</i> . R. do Rosário, próx. ao nº 100, Centro. Curitiba, 20 dez. 2008.....	283
Figura 425 – <i>Obrigado!</i> R. Rodrigo de Freitas, Parque do Bacacheri. Curitiba, 1 jun. 2008.....	284
Figura 426 – <i>Info 1</i> . R. Mariano Torres, nº 38, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006.....	285
Figura 427 – <i>Info 2</i> . R. Emiliano Pernetá, próx. ao nº 690, Centro. Curitiba, 22 out. 2005.....	285
Figura 428 – <i>Info 3</i> . Av. Mal. Floriano, próx. ao Viaduto da BR 116, Vila Hauer. Curitiba, 20 ago. 2005.....	285
Figura 429 – <i>Em memória. Gui</i> . R. Marcelino Champagnat, s.n., Bigorriho. Curitiba, 31 jul. 2005	286
Figura 430 – <i>Gui, 100pre no coração</i> . R. Fernando Moreira, próx. ao nº 400, Centro. Curitiba, 10 jun. 2005.....	286
Figura 431 – <i>Doris, um suspiro...</i> R. Wilson Delcheux Pereira, esq. com R. Ézio Zanello, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008.....	286
Figura 432 – <i>LÚDICA</i> , Largo da Ordem, São Francisco, Curitiba, 20 dez. 2008.....	287
Figura 433 – <i>1 BAZAR DE ARTE</i> . A Casa, São Francisco. Curitiba, 13 dez. 2008.....	287
Figura 434 – <i>A CASA</i> . Mercado Mundo Mix, Centro de Criatividade de Curitiba, São Lourenço. Curitiba, 14 set. 2008.....	287
Figura 435 – <i>Prop. F. P.</i> Av. Paraná, próx. ao nº 2.890, Bacacheri. Curitiba, 19 jul. 2005.....	287
Figura 436 – <i>Seus cú!</i> Av. Paraná, nº 2.775, Cabral. Curitiba, 19 jul. 2005.....	287
Figura 437 – <i>Bela</i> . I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio do Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005.....	291
Figura 438 – <i>Spotless</i> . R. Mal. Deodoro, nº 806, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005.....	291
Figura 439 – <i>De costas</i> . R. dos Pioneiros, próx. à R. Hugo de Mattos Moura, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008.....	291
Figura 440 – <i>Moça em fundo verde</i> . R. Nilo Peçanha, nº 250, São Francisco. Curitiba, 2 fev. 2008.....	291
Figura 441 – <i>Nu</i> . R. Alberto Kosop, nº 100, Pinheirinho. Curitiba, 23 out. 2005.....	291
Figura 442 – <i>Flor no cabelo</i> . R. dos Pioneiros, próx. ao nº 158. Sítio Cercado. Curitiba, 23 out. 2005.....	291
Figura 443 – <i>Gina</i> . R. Dino Bertoldi s.n., I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Tarumã. Curitiba, 2 dez. 2006.....	291
Figura 444 – <i>Torso com gargantilha</i> . R. Dr. Faivre, próx. ao nº 430, UFPR, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006.....	291
Figura 445 – <i>Rosto em preto e branco</i> . Av. Pres. Afonso Camargo, próx. à R. João Dranka, Cristo Rei. Curitiba, 18 fev. 2007.....	291
Figura 446 – <i>Rosto azul</i> . Rua Mal. Deodoro, nº 806. Centro, Curitiba, 28 ago. 2005.....	292
Figura 447 – <i>Tristeza</i> . R. Prof. Brandão, próx. ao nº 600, Alto da Rua XV. Curitiba, 29 nov. 2007.....	292
Figura 448 – <i>T. Freud</i> . Al. Júlia da Costa, nº 548, Mercês. Curitiba, 19 jan. 2008.....	292
Figura 449 – <i>À espera de quem?</i> Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005.....	292
Figura 450 – <i>Mulher e pássaros</i> . R. Luiz Leão, próx. ao nº 147, Clube Círculo Militar, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005.....	292
Figura 451 – <i>Alquebrada</i> . R. D. Alberto Gonçalves, próx. ao nº 845, Bom Retiro. Curitiba, 7 jul. 2005.....	293
Figura 452 – <i>Amarrada</i> . Praça Jaime Balão, R. Augusto Stresser, Cristo Rei. Curitiba, 11 ago. 2005.....	293
Figura 453 – <i>Oi, Mãe</i> . R. Prof. Euro Brandão, s.n., Portão. Curitiba, 16 jun. 2005.....	293
Figura 454 – <i>Enfermeira</i> . Praça Afonso Botelho, Rebouças. Curitiba, 12 jul. 2008.....	293

Figura 455 – <i>Tem você fome do “Q”?</i> R. Tapajós, esq. com R. Solimões, DOMINGO NA URBE, Mercês. Curitiba, 4 jul. 2005.....	293
Figura 456 – <i>Mãe 1.</i> Praça Afonso Botelho, Rebouças. Curitiba, 12 jul. 2008.....	294
Figura 457 – <i>Mãe 2.</i> Viaduto do Xaxim. Curitiba, 23 jan. 2008.....	294
Figura 458 – <i>Menina 1.</i> R. Pe. João Wislinski, próx. ao nº 610, Santa Cândida. Curitiba, 6 set. 2008.....	295
Figura 459 – <i>Menina 2.</i> R. do Herval, esq. com R. Atílio Bório, Alto da Rua XV. Curitiba, 30 jul. 2007.....	295
Figura 460 – <i>Menina 3.</i> I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005.....	295
Figura 461 – <i>Zangada 1.</i> Praça do Redentor (do) Gaúcho, São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005...	295
Figura 462 – <i>Zangadas.</i> R. Vieira dos Santos, esq. com R. Albano Reis, Ahú. Curitiba, 10 abr. 2009.....	295
Figura 463 – <i>Zangada 2.</i> R. Cons. Araújo, nº 345, Centro. Curitiba, 20 ago. 2005.....	295
Figura 464 – <i>Meu carrinho é meu reino.</i> Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.....	296
Figura 465 – <i>Sorria sempre.</i> R. Pe. Agostinho, nº 350, Mercês. Curitiba, 22 out. 2005.....	296
Figura 466 – <i>Na janela.</i> R. Pe. Anchieta, nº 499, Mercês. Curitiba, 2 out. 2005.....	296
Figura 467 – <i>Olho roxo.</i> R. Saldanha Marinho, nº 369, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007.....	296
Figura 468 – <i>Picada.</i> Av. Mal. Floriano, nº 865, Centro. Curitiba, 6 ago. 2005.....	297
Figura 469 – <i>Um toque de...</i> Av. Mal. Floriano, próx. ao Viaduto da BR 116, Vila Hauer. Curitiba, 20 ago. 2005.....	297
Figura 470 – <i>Um cigarro?</i> R. Mal. Deodoro, nº 806, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005.....	297
Figura 471 – <i>Bruxa.</i> R. Gago Coutinho, nº 519, Bacacheri. Curitiba, 19 jul. 2005.....	297
Figura 472 – <i>Garota Hip Hop.</i> R. João Reffo, próx. à R. José Damarate, Santa Felicidade. Curitiba, 23 jul. 2006.....	297
Figura 473 – <i>Curtindo um som.</i> I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Praça Rui Barbosa, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007.....	297
Figura 474 – <i>Grafiteira.</i> Capão da Imbúia, Curitiba, 20 maio 2009.....	297
Figura 475 – <i>Meu som.</i> Capão da Imbúia, Curitiba, 20 maio 2009.....	297
Figura 476 – <i>Amor.</i> R. dos Pioneiros, esq. com R. Eduardo Kirylla, Alto Boqueirão. Curitiba, 23 out. 2005.....	298
Figura 477 – <i>Sai do pé.</i> R. Wilson Delcheux Pereira, próx. à R. Rodolpho Augusto, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008.....	299
Figura 478 – <i>Negação.</i> I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Praça Rui Barbosa, Centro. Curitiba, 6 mar. 2007.....	299
Figura 479 – <i>Quer casar comigo agora?</i> Exposição Rosenbaum, Solar do Barão, São Francisco. Curitiba, 21 abr. 2008.....	299
Figura 480 – <i>Será que ele me ama?</i> R. Trajano Reis, nº 538, São Francisco. Curitiba, 14 mar. 2006	299
Figura 481 – <i>Bem, me quer?</i> R. Duque de Caxias, próx. à R. Pres. Carlos Cavalcanti, São Francisco. Curitiba, 30 set. 2006.....	299
Figura 482 – <i>Ana Terra.</i> R. Des. Westphalen, em frente ao Museu de Arte Contemporânea, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007.....	300
Figura 483 – <i>O casal.</i> Arquivo InterluxArteLivre. Curitiba, 2005.....	300
Figura 484 – <i>Família perfeita.</i> R. Mariano Torres, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005.....	301
Figura 485 – <i>Provocativa.</i> R. Trajano Reis, nº 343, Centro. Curitiba, 16 jun. 2005.....	302
Figura 486 – <i>Cópula.</i> R. Trajano Reis, nº 343, Centro. Curitiba, 16 jun. 2005.....	302
Figura 487 – <i>Exuberante.</i> R. dos Pioneiros, próx. ao nº 2.211, Sítio Cercado. Curitiba, 2 jan. 2008	302
Figura 488 – <i>Goze.</i> Praça Garibaldi, São Francisco. Curitiba, 31 dez. 2006.....	302
Figura 489 – <i>Marilyn Monroe.</i> R. Tapajós, esq. com R. Solimões, DOMINGO NA URBE, Mercês. Curitiba, 22 jul. 2005.....	302
Figura 490 – <i>Você tem clytóryz?</i> R. Treze de Maio, próx. ao nº 260, Centro. Curitiba, 2 jul. 2005...	302

Figura 491 – <i>Vida e morte</i> . R. Trajano Reis, nº 343. Centro, Curitiba, 16 jun. 2005.....	303
Figura 492 – <i>Pênis</i> . R. dos Pioneiros, próx. ao nº 2.900, Alto Boqueirão. Curitiba, 21 mar. 2009..	303
Figura 493 – <i>Pedófilo</i> . R. Ivo Leão, nº 380, Alto da Glória. Curitiba, 9 dez. 2007.....	304
Figura 494 – <i>É gay</i> . R. Amintas de Barros, próx. à UFPR, Alto da Rua XV. Curitiba, 2 abr. 2009	304
Figura 495 – <i>Onde as lésbicas?</i> R. Trajano Reis, nº 351, São Francisco. Curitiba, 17 out. 2007....	304
Figura 496 – <i>Homens mortos não estupram</i> . Av. República Argentina, nº 1.255, Vila Izabel. Curitiba, 7 jun. 2008.....	304
Figura 497 – <i>Ni patron</i> . Av. República Argentina, nº 1.255, Vila Izabel. Curitiba, 7 jun. 2008...	305
Figura 498 – <i>Não aceite!</i> R. Emiliano Pernetá, nº 179, Centro. Curitiba, 30 set. 2006.....	305
Figura 499 – <i>Jamais escravas!</i> R. Inácio Lustosa, próx. ao nº 601, São Francisco. Curitiba, 20 dez. 2008.....	305
Figura 500 – <i>No tanque</i> . R. Duque de Caxias, próx. à R. Pres. Carlos Cavalcanti, São Francisco. Curitiba, 26 jun. 2008.....	305
Figura 501 – <i>E você, está preso aonde?</i> R. Tapajós, esq. com R. Solimões, Mercês, DOMINGO NA URBE. Curitiba, 16 jul. 2005.....	314
Figura 502 – <i>Navalha</i> . R. Treze de Maio, próx. ao nº 260, Centro. Curitiba, 2 jul. 2005.....	317
Figura 503 – <i>Pixação em primeiro lugar</i> . R. Schiller, próx. ao nº 1.637, Alto da Rua XV. Curitiba, 20 ago. 2005.....	318
Figura 504 – <i>Viaduto sobre a BR 116</i> . R. Cel. Irase Paes Brasil, Tarumã. Curitiba, 23 jul. 2005...	318
Figura 505 – <i>Carne é crime!</i> R. Carlos Pioli, próx. à R. Emílio de Menezes, Bom Retiro. Curitiba, 30 jul. 2007.....	319
Figura 506 – <i>Compre menos, viva mais!</i> R. Visc. do Rio Branco, próx. à R. Com. Araújo, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007.....	319
Figura 507 – <i>Abaixo a ditadura da estética</i> . R. Emiliano Pernetá, Museu de Arte Contemporânea, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007.....	320
Figura 508 – <i>Informação é uma arma. Pense!</i> R. Imaculada Conceição, próx. ao nº 1.120, Prado Velho. Curitiba, 18 fev. 2007.....	320
Figura 509 – <i>Prédio desocupado</i> . R. Cruz Machado, próx. à Praça Tiradentes, Centro. Curitiba, 21 dez. 2005.....	320
Figura 510 – <i>Casa desocupada</i> . R. Prof. Fernando Moreira, nº 433, Centro. Curitiba, 9 out. 2005	320
Figura 511 – <i>Casa depredada pichada</i> . Av. N. S. da Luz, próx. à R. Dr. Gulin, Hugo Lange. Curitiba, 5 fev. 2007.....	320
Figura 512 – <i>Painel 2</i> . R. da Glória, FACIEP, Centro Cívico. Curitiba, 8 jul. 2007.....	329
Figura 513 – <i>Se incomode com a fome, com a pobreza, a política</i> . R. dos Pioneiros, próx. ao nº 2.000, Sítio Cercado. Curitiba, 2 jan. 2008.....	330
Figura 514 – <i>Cryse, Tag reto</i> . Tapume, Centro Cívico. Curitiba, 19 dez. 2006.....	333
Figura 515 – <i>Tag</i> . R. Prof. Fernando Moreira, nº 236, Centro. Curitiba, 9 out. 2005.....	333
Figura 516 – <i>100Rumo</i> . Escola Municipal Dario Vellozo, CIC. Curitiba, 17 nov. 2007.....	333
Figura 517 – <i>Ta!</i> Av. Affonso Camargo, próx. ao nº 981, Cristo Rei. Curitiba, 11 ago. 2005.....	334
Figura 518 – <i>Muro com bubble-letters 1</i> . R. Guararapes, próx. ao nº 1.908, Água Verde. Curitiba, 31 jul. 2005.....	334
Figura 519 – <i>Mel</i> . R. D. Alberto Gonçalves, próx. ao nº 775, Bom Retiro. Curitiba, 2 out. 2005.....	334
Figura 520 – <i>Muro com assinaturas</i> . R. Tapajós, nº 675, Mercês. Curitiba, 30 jul. 2007.....	335
Figura 521 – <i>???</i> 3. Av. Wenceslau Braz, próx. à R. Antero de Quental, Lindóia. Curitiba, 2 jan. 2008.....	335
Figura 522 – <i>Crespo</i> . R. Jorge Barbosa. próx. à R. Flávio Dallegrove, Boa Vista. Curitiba, 18 fev. 2007.....	335
Figura 523 – <i>Tag com passarinho cagão</i> . Av. República Argentina, próx. ao nº 2.430, Portão. Curitiba, 31 jul. 2005.....	335
Figura 524 – <i>Ciúme</i> . Av. República Argentina, próx. ao nº 2.430. Colégio Pedro Macedo, Portão. Curitiba, 31 jul. 2005.....	335
Figura 525 – <i>???</i> 4. Praça Rui Barbosa, I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007.....	336

Figura 526 – <i>Valeu o tormento!</i> R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 27 dez. 2006.....	336
Figura 527 – <i>Ments 1.</i> R. Brig. Franco, próx. à Av. Visc. de Guarapuava, Centro. Curitiba, 31 jul. 2005.....	336
Figura 528 – <i>Ments 2.</i> R. Prof. Fernando Moreira, nº 236, Centro. Curitiba, 9 out. 2005.....	336
Figura 529 – <i>???</i> 5. Estádio do Clube Pinheiros, I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005.....	336
Figura 530 – <i>Ment e a cidade</i> , Estádio do Clube Pinheiros, I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005.....	337
Figura 531 – <i>Coração latejante</i> . Estádio do Clube Pinheiros, I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005.....	337
Figura 532 – <i>Pesadelo 2.</i> R. Prof. Fernando Moreira, próx. ao nº 500, Centro. Curitiba, 10 jun. 2005.....	339
Figura 533 – <i>Beijo</i> . Av. República Argentina, próx. ao nº 2.430, Portão. Curitiba, 31 jul. 2005..	339
Figura 534 – <i>Angústia 6.</i> R. Prof. Fernando Moreira, próx. ao nº 447, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006.....	339
Figura 535 – <i>Essa explosão de arte...</i> R. XV de Novembro, esq. com a R. Tibagi, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005.....	340
Figura 536 – <i>Eu tenho um sonho - Martin Luther King</i> . Av. N. S. da Luz, Jardim Social. Curitiba, 2006.....	346
Figura 537 – <i>Pista de skate</i> . Próx. ao Terminal de Ônibus Santa Felicidade. Curitiba, 23 jul. 2006.....	346
Figura 538 – <i>Na folha do caderno</i> . Colégio N. S. de Medianeira, BR 116, Prado Velho. Curitiba, 18 fev. 2007.....	346
Figura 539 – <i>Muro 2.</i> R. Barão de Antonina, próx. ao nº 67, São Francisco. Curitiba, 9 dez. 2007...	347
Figura 540 – <i>Poste</i> . R. dos Pioneiros, próx. à R. Oséas Lazzari, Xapinhal. Curitiba, 23 out. 2005.....	347
Figura 541 – <i>Porta de hotel</i> . R. Pres. Faria, nº 541, Centro. Curitiba, 20 ago. 2005.....	347
Figura 542 – <i>Parede quebrada</i> . R. da Glória, próx. à FACIEP, Centro. Curitiba, 8 jul. 2007.....	347
Figura 543 – <i>Um canto qualquer</i> . R. Dr. Pedro Barreto Monclaro, próx. ao nº 571, Água Verde. Curitiba, 17 set. 2005.....	347
Figura 544 – <i>Galeria a céu aberto</i> . R. dos Pioneiros, próx. à R. Rodolpho Augusto, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008.....	348
Figura 545 – <i>Royal</i> . R. Jacarezinho, próx. à R. Roberto Barroso, cancha esportiva, Mercês. Curitiba, 2 out. 2005.....	352
Figura 546 – <i>Sobreposição</i> . R. Heitor S. de Franco, esq. com R. Ary Camargo de Queiroz, Centro Cívico. Curitiba, 2 jul. 2005.....	352
Figura 547 – <i>Atropelo</i> . Av. Paraná, próx. ao nº 2.830, Bacacheri. Curitiba, 19 jul. 2005.....	352
Figura 548 – <i>Graffiti e manifesto em frente ao Guairinha</i> . R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005.....	355
Figura 549 – <i>Arthur Moreira Lima?</i> R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005.....	355
Figura 550 – <i>Café</i> . R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005.....	355
Figura 551 – <i>Estude</i> . R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005...	355
Figura 552 – <i>Novo Painel, Guairinha</i> . R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 27 dez. 2006.....	357
Figura 553 – <i>Utopia</i> . R. Tibagi, esq. com a R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 27 dez. 2006....	357
Figura 554 – <i>A condição humana</i> . R. XV de Novembro, esq. com R. Tibagi, Centro. Curitiba, 27 dez. 2006.....	357
Figura 555 – <i>O muro retomado</i> . R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 10 set. 2009.....	358
Figura 556 – <i>Arte Vandal</i> . R. Júlia Wanderley, próx. à R. Des. Motta, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006.....	359
Figura 557 – <i>Curitiba</i> . R. Roberto Barroso, esq. com R. Jacarezinho, Mercês. Curitiba, 2 out. 2005	359

Figura 558 – <i>Diversidade</i> . Colégio N. S. de Medianeira, BR 116, Prado Velho. Curitiba, 7 dez. 2006	361
Figura 559 – <i>KIA</i> . Av. Mal. Floriano Peixoto, nº 1.742, Rebouças. Curitiba, 17 set. 2005.....	361
Figura 560 – <i>Tatoo</i> . R. Pe. João Wislinski, nº 606, Santa Cândida. Curitiba, 19 jul. 2005.....	361
Figura 561 – <i>Guarizo</i> . Av. República Argentina, nº 669, Portão. Curitiba, 13 fev. 2005.....	361
Figura 562 – <i>Pizzaria Mangiata</i> . R. dos Pioneiros, próx. à R. Hugo de Mattos Moura, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008.....	361
Figura 563 – <i>Sapo 2</i> . R. dos Pioneiros, próx. ao nº 1.000, Sítio Cercado. Curitiba, 2 jan. 2008.....	363
Figura 564 – <i>Painel 1</i> . R. Wilson Delcheux Pereira, próx. à R. Ézio Zanello, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008.....	363
Figura 565 – <i>Noites sem dormir</i> . R. dos Pioneiros, próx. à R. Contenda, Alto Boqueirão. Curitiba, 23 out. 2005.....	364
Figura 566 – <i>Caras e bocas</i> . R. dos Pioneiros, próx. ao nº 200, Sítio Cercado. Curitiba, 23 out. 2005	364
Figura 567 – <i>Cantoria</i> . R. dos Pioneiros, próx. à R. Hipólito Woichoski, Alto Boqueirão. Curitiba, 23 out. 2005.....	364
Figura 568 – <i>Palhaçada 2</i> . R. Com. Araújo, esq. com R. Visc. de Nácar, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005.....	365
Figura 569 – <i>Viaduto da R. Augusto Stellfeld 1</i> , Centro. Curitiba, 14 mar. 2006.....	366
Figura 570 – <i>Viaduto da R. Augusto Stellfeld 2</i> , Centro. Curitiba, 2 fev. 2008.....	366
Figura 571 – <i>Viaduto do Tarumã 2</i> . Alto da Rua XV. Curitiba, 23 jan. 2008.....	366
Figura 572 – <i>Viaduto do Xaxim 1</i> . Xaxim. Curitiba, 23 jan. 2008.....	367
Figura 573 – <i>Viaduto da Av. Visc. de Guarapuava e R. Ubaldino do Amaral</i> , Alto da Rua XV. Curitiba, 20 mar. 2008.....	367
Figura 574 – <i>Extinção</i> . Praça Osório, R. Jesuíno Marcondes, próx. à R. Vicente Machado, Centro. Curitiba, 16 jul. 2006.....	368
Figura 575 – <i>Céu vermelho</i> . R. Brig. Franco, nº 4.971, Mercês. Curitiba, 23 jul. 2006.....	369
Figura 576 – <i>Sapo 3</i> . Al. Cabral, próx. ao nº 353, Centro. Curitiba, 16 jul. 2006.....	369
Figura 577 – <i>Cada pequeno detalhe</i> . R. Dr. Correa Coelho, esq. com R. Eng. Ostojka Roguski, Jardim Botânico. Curitiba, 12 jul. 2008.....	369
Figura 578 – <i>Poluição</i> . R. Emiliano Pernetá, nº 485, Centro. Curitiba, 14 mar. 2006.....	370
Figura 579 – <i>Qual o animal?</i> Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 23 out. 2005.....	370
Figura 580 – <i>Limpe!</i> R. Trajano Reis, nº 300, São Francisco. Curitiba, 14 mar. 2006.....	370
Figura 581 – <i>Quem vence essa batalha?</i> R. Radialista José Vicente Gonçalves, s.n., CIC. Curitiba, 17 nov. 2007.....	370
Figura 582 – <i>O mundo está em nossas mãos</i> . R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 25 out. 2008.....	371
Figura 583 – <i>A vida está em nossas mãos</i> . I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Praça Rui Barbosa, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007.....	371
Figura 584 – <i>Proteja a vida!</i> R. Augusto Stellfeld, próx. à R. Dr. Muricy, São Francisco. Curitiba, 2 fev. 2008.....	371
Figura 585 – <i>Pássaro 1</i> . Al. Princesa Isabel, nº 205, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005.....	372
Figura 586 – <i>Abelhas verdes</i> . I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio do Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005.....	372
Figura 587 – <i>Pássaro 2</i> . R. Prof. Fernando Moreira, nº 433, Centro. Curitiba, 9 out. 2005.....	372
Figura 588 – <i>Flor 3</i> . R. Emiliano Pernetá, próx. ao nº 485, Centro. Curitiba, 14 mar. 2006.....	372
Figura 589 – <i>Flor 4</i> . R. Cruz Machado, próx. à R. Dr. Muricy, Centro. Curitiba, 21 dez. 2006...	372
Figura 590 – <i>Flor 5</i> . R. Emiliano Pernetá, nº 179, Centro. Curitiba, 17 out. 2007.....	373
Figura 591 – <i>Gato 1</i> . R. Pres. Faria, nº 535, Centro. Curitiba, 20 ago. 2005.....	373
Figura 592 – <i>Gato 2</i> . R. Visc. do Rio Branco, próx. ao nº 200, Centro. Curitiba, 21 dez. 2006...	373
Figura 593 – <i>Plantas</i> . R. Mal. Deodoro, nº 806, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005.....	373
Figura 594 – <i>Colégio N. S. Medianeira</i> . BR 116, Prado Velho. Curitiba, 7 dez. 2006.....	376
Figura 595 – <i>Praça Rui Barbosa 1</i> . I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007.....	376

Figura 596 – <i>Praça Rui Barbosa 2</i> . I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007.....	376
Figura 597 – <i>Praça Rui Barbosa 3</i> . I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007.....	376
Figura 598 – <i>FACINTER</i> . R. Augusto Stellfeld, próx. à R. Dr. Muricy. PROJETO 6 DIREÇÕES, Centro. Curitiba, 19 jan. 2008.....	376
Figura 599 – <i>Viaduto do Xaxim 2</i> . Curitiba, 23 jan. 2008.....	376
Figura 600 – <i>Carrinheiro</i> . Praça Rui Barbosa, I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007.....	377

LISTA DE QUADROS E GRÁFICOS

Gráfico 1 – Os três grandes grupos temáticos da arte de rua em Curitiba (2004-2009)	180
Quadro 1 – Grupo Temático I: O <i>graffiti</i> como expressão de angústia, protesto e crítica (Curitiba, 2004-2009).....	182
Quadro 2 – Grupo Temático II: O <i>graffiti</i> como manifestação de identidade, ludicidade e sociabilidade urbana (Curitiba, 2004-2009).....	183
Quadro 3 – Grupo Temático III: O <i>graffiti</i> como expressão de relações de gênero (Curitiba, 2004-2009)	184
Gráfico 2 – Grupos temáticos e respectivas categorias – panorama geral.....	185
Gráfico 3 – O Grupo Temático I e as sete categorias que o compõem.....	186
Gráfico 4 – A categoria <i>Crítica e concepção ambiental e urbana</i> e suas unidades de registro.....	188
Gráfico 5 – A categoria <i>Angústia, medo, sofrimento, morte</i> e suas unidades de registro.....	201
Gráfico 6 – A categoria <i>Crítica à sociedade estabelecida e aos seus padrões</i> e suas unidades de registro.....	208
Gráfico 7 – A categoria <i>Raiva, protesto, violência</i> e suas unidades de registro.....	221
Gráfico 8 – A categoria <i>Repressão</i> e suas unidades de registro.....	224
Gráfico 9 – A categoria <i>Crítica à política e aos políticos</i> e suas unidades de registro.....	228
Gráfico 10 – A categoria <i>Desafio, provocação, afronta, sarcasmo, irreverência, ironia</i> e suas unidades de registro.....	234
Gráfico 11 – O Grupo Temático II e as seis categorias que o compõem.....	236
Gráfico 12 – A categoria <i>Aspectos identitários e ideológicos da arte de rua</i> e suas unidades de registro.....	238
Gráfico 13 – A categoria <i>Como vê a si mesmo e aos papéis que desempenha</i> e suas unidades de registro.....	258
Gráfico 14 – A categoria <i>Liberdade, utopia, psicodelia</i> e suas unidades de registro.....	267
Gráfico 15 – A categoria <i>Outros aspectos ideológicos e conteúdos veiculados</i> e suas unidades de registro.....	273
Gráfico 16 – A categoria <i>Entretenimento, humor, diversão</i> e suas unidades de registro.....	280
Gráfico 17 – A categoria <i>Comunicação entre o grafiteiro e seus pares</i> e suas unidades de registro.....	284
Gráfico 18 – O Grupo Temático III e as seis categorias que o compõem.....	288
Gráfico 19 – A categoria <i>A mulher</i> e suas unidades de registro.....	290
Gráfico 20 – A categoria <i>Afetividade, lirismo, amor, desamor</i> e suas unidades de registro.....	298
Gráfico 21 – A categoria <i>Relação homem-mulher, família</i> e suas unidades de registro.....	300
Gráfico 22 – A categoria <i>Sexualidade, masculinidade, machismo</i> e suas unidades de registro.....	301
Gráfico 23 – A categoria <i>Homossexualidade, pedofilia, estupro, aborto</i> e suas unidades de registro.....	304
Gráfico 24 – A categoria <i>Feminismo, independência da mulher</i> e suas unidades de registro.....	305
Gráfico 25 – As categorias retratadas na arte de rua (Curitiba, 2004-2009), em ordem decrescente e respectivos percentuais.....	307
Gráfico 26 – Análise temática de pichos realizada por Imaguire Jr. em Curitiba (1979-1982).....	311

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACGB	- Associação de Condomínios Garantidos do Brasil
ARPA	- Área Restrita Pichadores em Ação
AUMA	- Arte Urbana Modificando Atitudes
CIC	- Cidade Industrial de Curitiba
COP8	- 8ª Conferência das Partes da Convenção sobre Biodiversidade
DJ	- <i>Disc Jockey</i>
EAM	- Encontros de Arte Moderna de Curitiba
Embap	- Escola de Música e Belas Artes do Paraná
EUA	- Estados Unidos da América
Faciep	- Federação de Associações Comerciais e Empresariais do Paraná
FAP	- Faculdade de Artes do Paraná
FAU	- Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo
FCC	- Fundação Cultural de Curitiba
HQ	- Histórias em Quadrinhos
Ippuc	- Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba
MC	- Mestre de Cerimônia, <i>rapper</i>
MON	- Museu Oscar Niemeyer
MOP3	- 3ª Reunião das Partes do Protocolo de Cartagena de Biossegurança
Muma	- Museu Metropolitano de Arte de Curitiba
NTIC	- Nova Tecnologia da Informação e da Comunicação
Ong	- Organização não Governamental
ONU	- Organização das Nações Unidas
PlanMob	- Plano de Mobilidade de Curitiba
PRN	- Piá Rápido Nômade
PUCPR	- Pontifícia Universidade Católica do Paraná
PVC	- Poli Cloreto de Vinila: um tipo de plástico
Rap	- <i>Rhythm and poetry</i>
TAC	- Trapos Arte Crime
TIM	- Empresa de telefonia móvel brasileira
UFPR	- Universidade Federal do Paraná
UTFPR	- Universidade Tecnológica Federal do Paraná
UTP	- Universidade Tuiuti do Paraná

SUMÁRIO

RESUMO.....	vii
ABSTRACT.....	viii
LISTA DE FIGURAS.....	ix
LISTA DE QUADROS E GRÁFICOS.....	xxvii
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....	xxviii
INTRODUÇÃO.....	1
1 DAS PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES SOBRE O TEMA ÀS METODOLOGIAS EMPREGADAS.....	5
1.1 O <i>graffiti</i>.....	5
1.2 A construção de conceitos fundamentais para a compreensão da arte de rua.....	14
1.3 Arte de rua e meio ambiente urbano.....	22
1.4 Sobre os métodos e os procedimentos desta pesquisa.....	24
1.4.1 A etnografia e a observação participante.....	26
1.4.2 A análise de conteúdo.....	27
1.4.3 Procedimentos.....	29
2 O SUJEITO NA CONTEMPORANEIDADE E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NA CIDADE, NA COMUNICAÇÃO E NA ARTE.....	33
2.1 A sociedade contemporânea.....	33
2.2 Sujeito, movimento social e emancipação na contemporaneidade.....	41
2.2.1 O sujeito e o ator.....	42
2.2.2 O sujeito como movimento social.....	44
2.3 A representação e suas relações com a comunicação, a linguagem e o conflito.....	47
2.3.1 Representações sociais e a Teoria da Representação.....	47
2.3.1.1 <i>Termos correlatos</i>	48
2.3.1.2 <i>A Teoria da Representação</i>	51
2.3.2 Representação, comunicação e linguagem.....	55
2.3.3 A imagem como arte e como linguagem.....	61
2.3.4 Representação e conflito.....	66
2.4 Sobre a leitura das imagens e dos textos no <i>graffiti</i>.....	70
2.5 A complexidade e o fenômeno urbano.....	76
2.6 A cidade como <i>locus da vida</i> e conjunto de significantes.....	79
2.6.1 A cidade: um sistema de objetos e um sistema de valores.....	79
2.6.2 Espaço e lugar.....	80
2.6.3 A cidade como um conjunto significante e identitário.....	86
2.6.4 A dimensão simbólica da cidade.....	89
2.6.5 A leitura do espaço construído.....	92
2.6.6 A arte como elemento constitutivo da cidade.....	94

3 A ARTE URBANA COMO COMUNICAÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO E EXPRESSÃO SOCIOPOLÍTICA.....	99
3.1 O público e o privado, a territorialidade e a tribo.....	99
3.1.1 “Entre a publicização do privado e a privatização do público”.....	100
3.1.2 Território, territorialidade: “o lugar faz o elo”.....	104
3.1.3 Identidade, pertencimento, afetos e transformação no “tempo das tribos”..	106
3.2 Contracultura, antiarte e <i>graffiti</i>: a arte como provocação e como espaço da sociabilidade.....	113
3.2.1 Os jovens e os movimentos de protesto: uma cultura de resistência.....	113
3.2.2 O surgimento da <i>street art</i>	115
3.2.2.1 <i>Precursores</i>	116
3.2.2.2 <i>Nova York, as origens</i>	117
3.2.2.3 <i>O hip hop e seus quatro elementos</i>	130
3.2.2.4 <i>O graffiti no Brasil: origens</i>	133
4 O GRAFFITI EM CURITIBA: ASPECTOS HISTÓRICOS E UNIVERSOS TEMÁTICOS.....	143
4.1 Aspectos históricos e outras questões.....	143
4.1.1 A arte na rua, nas décadas de 1960 a 1980.....	143
4.1.2 O picho, nos anos 1979 a 1982.....	146
4.1.3 O <i>graffiti</i> de influência norteamericana e aspectos inerentes a ele.....	148
4.1.4 O lambe-lambe, o <i>stencil</i> e o <i>sticker</i>	168
4.1.4.1 <i>O sticker</i>	168
4.1.4.2 <i>O lambe-lambe e o stencil</i>	169
4.2 Universos temáticos e significados na arte de rua em Curitiba.....	177
4.2.1 Grupos temáticos, categorias, unidades de registro: descrição e inferências	179
4.2.1.1 <i>O Grupo Temático I: O graffiti como expressão de angústia, protesto e crítica social, política, ambiental e urbana</i>	186
4.2.1.1.1 <i>Crítica e concepção ambiental e urbana</i>	188
4.2.1.1.2 <i>Angústia, medo, sofrimento, morte</i>	201
4.2.1.1.3 <i>Crítica à sociedade estabelecida e aos seus padrões</i>	207
4.2.1.1.4 <i>Raiva, protesto, violência</i>	220
4.2.1.1.5 <i>Repressão</i>	224
4.2.1.1.6 <i>Crítica à política e aos políticos</i>	228
4.2.1.1.7 <i>Desafio, provocação, afronta, sarcasmo, irreverência, ironia</i>	234
4.2.1.2 O Grupo Temático II: O <i>graffiti</i> como manifestação identitária, lúdica e da sociabilidade urbana.....	235
4.2.1.2.1 <i>Aspectos identitários e ideológicos da arte de rua</i>	237
4.2.1.2.2 <i>Como vê a si mesmo e aos papéis que desempenha</i>	257
4.2.1.2.3 <i>Liberdade, utopia, psicodelia</i>	267
4.2.1.2.4 <i>Outros aspectos ideológicos e conteúdos veiculados</i>	273
4.2.1.2.5 <i>Entretenimento, humor, diversão</i>	280
4.2.1.2.6 <i>Comunicação entre o grafiteiro e seus pares</i>	284
4.2.1.3 O Grupo Temático III: O <i>graffiti</i> como expressão da afetividade e da sexualidade.....	288
4.2.1.3.1 <i>A mulher</i>	289
4.2.1.3.2 <i>Afetividade, lirismo, amor, desamor</i>	297
4.2.1.3.3 <i>Relação homem-mulher, família</i>	300
4.2.1.3.4 <i>Sexualidade, masculinidade, machismo</i>	301

4.2.1.3.5 <i>Homossexualidade, pedofilia, estupro, aborto</i>	304
4.2.1.3.6 <i>Feminismo, independência da mulher</i>	305
4.2.1.4 De volta ao todo.....	306
5 ALÉM DA ANÁLISE DE CONTEÚDO: OUTROS RESULTADOS E DISCUSSÕES	313
5.1 Crítica e violência estética	315
5.2 Da ótica dos estilos, da história da arte e da tecnologia	318
5.2.1 A pichação: questões específicas.....	318
5.2.2 Ainda o picho: educar ou reprimir?.....	322
5.2.3 Os nomes, as assinaturas.....	332
5.2.4 Os personagens e os movimentos da arte.....	337
5.2.5 As tecnologias e a comunicação	343
5.3 O espaço tornado lugar, ressignificado, recriado	345
5.3.1 Integração ao ambiente, novos espaços.....	345
5.3.2 Território e territorialidade.....	348
5.3.3 O espaço público continuamente disputado e ressignificado.....	353
5.3.4 <i>Graffiti</i> , urbe e sociedade.....	358
5.4 Arte urbana: arte marginal? Integração: a arte de rua nas galerias e em projetos oficiais	360
5.5 “O mundo está em nossas mãos!”: arte de rua e meio ambiente	367
5.6 Interventores urbanos: quem são eles, afinal?	373
5.7 Novos valores e atitudes em relação à arte de rua?	378
5.7.1 Uma nova postura?	378
5.7.2 <i>Graffiti legal x graffiti vandal</i> , rua x galeria.....	380
5.8 Do ruído à arte politicamente comprometida	384
6 CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS	395
REFERÊNCIAS	400
GLOSSÁRIO	410

INTRODUÇÃO

Graffiti, pichação, lambe-lambe, *stencil* e *sticker*¹ são diferentes manifestações das artes visuais encontradas nas cidades contemporâneas, que envolvem o uso de elementos e equipamentos urbanos como suporte² e que integram o que se denomina hoje *arte de rua*. A rua é o lugar privilegiado por seus autores, que optaram, em grande parte, pela via iconoclasta e anárquica³ para protestar contra os sistemas sociopolítico e economicocultural e para afirmar sua identidade e sua presença no contexto *massificante* e globalizado da atualidade. *Iconoclastia*, aqui, refere-se à *quebra* de valores e símbolos consagrados ou *cristalizados* na sociedade. *Anarquia*, por sua vez, é compreendida como desordem, não aceitação de padrões ou de uma organização pré-estabelecida. De fato, esta arte ocorre de modo espontâneo, sem regras, de maneira aleatória e inesperada na paisagem urbana, transformando-a continuamente.

Um olhar mais acurado sobre este universo demonstra que, como expressão das inquietações, das preocupações e de aspectos da vida de adolescentes e jovens⁴ das grandes cidades, a arte de rua constitui um mundo extremamente rico, complexo e dinâmico de expressão, representação e significados. Estes vão, entre outros, da sociabilidade ao inconformismo com o estabelecido, da irreverência insolente à revolta dolorosa, da ternura lírica à violência desmedida, do humor ácido à crítica feroz, da denúncia política à tomada de consciência, da brincadeira à chamada à ação. Percebe-se que, mais que sujeira, anarquia, caos ou poluição visual, a arte de rua

¹ Os termos *Graffiti*, pichação, lambe-lambe, *stencil* e *sticker* são examinados no Capítulo 1, a seguir.

² Chama-se *suporte da arte* o elemento físico sobre o qual é realizada uma pintura, um desenho, uma colagem etc. No contexto da arte de rua, não apenas paredes, muros, portas e outros elementos da paisagem urbana são suportes da manifestação textual ou imagética, mas a própria cidade como um todo é vista como tal.

³ ARCE, José Manuel V. *Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

⁴ O IBGE chama de adolescente o indivíduo com idade entre 10 e 14 anos e de jovem a pessoa de 15 e 24 anos. Para a Organização Mundial da Saúde, adolescente é o indivíduo que se encontra entre os 10 e os 20 anos. Porém, em vários de seus documentos, trata como jovens a faixa etária entre 15 e 29 anos (Alcohol takes its toll on Europe's youth. *Bulletin of the World Health Organization*, Genebra, v. 79, n. 4, 2001. Disponível em: <www.scielosp.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0042-96862001000400023&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 nov. 2009). No Brasil, o *Estatuto da Criança e do Adolescente* estabelece outra faixa etária: considera adolescente o indivíduo entre os 12 os 18 anos. (Presidência da República Casa Civil Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990, Título I, Art. 2º. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil/LEIS/L8069.htm>. Acesso em: 14 nov. 2009. Outros documentos apontam como jovens, indivíduos com até 30, ou, ainda entre 25 e 35 anos (MUNDO IMOBILIÁRIO. *Faixa etária jovem é atualmente a que mais contrata financiamentos imobiliários*. Disponível em: <<http://deimoveis.wordpress.com>>. Acesso em: 17 dez. 2008). Na psicologia já não se considera a faixa etária como definidora dos diferentes estágios de desenvolvimento humano. Diz-se que há muitas adolescências e muitas juventudes, dependendo do ângulo que se olhe, seja social, político, biológico ou outro. Além disso, nos livros sobre psicologia da adolescência pesquisados, ambos os termos são frequentemente intercambiáveis, o que dificulta mais ainda uma diferenciação. A faixa etária da maioria dos cerca de trezentos interventores urbanos com os quais se teve contato ao longo da observação participante realizada entre 2004 e 2009 para a consecução desta investigação vai dos 14 aos 40 anos. Assim, os sujeitos desta pesquisa são chamados de *jovens*. Por adolescentes, aqui, entende-se o indivíduo com idade entre 10 e 13 anos. Apesar de a arte de rua não se restringir a adolescentes e jovens, como estes predominam como seus autores, seja pela idade cronológica, seja por sua visão de mundo, são usados nesta investigação estes termos para nominá-los.

não apenas tem como tema a realidade social, política e ecológica atual, entre outros, mas revela questões referentes a esta realidade, além de constituir um universo lúdico e artístico.

Graffiti, pichação, lambe-lambe, *stencil* e *sticker* são diferenciados por meio dos estilos, das técnicas e dos meios de expressão adotados por estes atores sociais. Já as suas marcas deixadas pela cidade (muros, paredes, lixeiras, garagens, pedras) pretendem uma interferência real sobre a sociedade, que consideram “adormecida” pelo consumismo⁵. Expressão direta e carregada de emoção, retrata um mundo às vezes caótico, injusto e até perigoso, mediante atitudes e expressões às vezes agressivas e irreverentes; de outro lado, apresenta lirismo, poesia, anseios, sonhos, humor e sociabilidade, surpreendendo, muitas vezes, pela sua lucidez e pelo seu conteúdo intelectual e artístico. No entanto, conflita diretamente com concepções de ordem e de propriedade de parte da sociedade estabelecida⁶, isto é, com o poder público e segmentos conservadores da sociedade, que a ignoram, rejeitam ou a veem como uma agressão aos seus valores.

A arte de rua é extremamente plural, pois abrange desde a assinatura rabiscada até a arte esteticamente construída e complexa, desde manifestações rápidas e de pequenas dimensões, como um rabisco ou um *sticker*, até grandes painéis. É também repleta de significados e constitui, entre outros aspectos, uma marca da territorialidade mediante o estabelecimento de signos visuais próprios.

Entende-se, hoje, que qualquer atitude, gesto ou rabisco tem significados e conotação simbólica, portanto, política. A arte de rua é, pois, um conjunto de manifestações a ser examinado na complexidade dos seus múltiplos significados e nas questões não imediatamente perceptíveis, mas inerentes a ela. Igualmente intrigante é a relação do artista de rua com o ambiente urbano, com o qual demonstra intimidade, e com a sociedade à qual pertence, apesar de não concordar com ela e querer transformá-la.

Esta pesquisa tem como recorte geográfico o município de Curitiba e como recorte temporal o período entre 2004 e 2009, escolhido por coincidir com este estudo.

A pergunta a que esta pesquisa pretende responder é: Como o artista de rua de Curitiba vê e vivencia a cidade, visto que intervém continuamente sobre ela, modificando-a e ressignificando seus espaços, e o que veicula mediante a sua manifestação? Já a hipótese que norteou a investigação foi a de que o artista de rua é profundamente comprometido com a cidade e a sociedade, denunciando injustiças, a desigualdade social e riscos nelas existentes e buscando transformá-las, mediante a sua indignação e a manifestação de seu protesto.

⁵ Depoimentos de artistas de rua a E. S. Prosser, durante a pesquisa participante. Curitiba, entre 2004 e 2009.

⁶ ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. Ver Capítulo 1 desta pesquisa.

Para responder a esta pergunta e examinar a veracidade desta hipótese, a presente investigação tem como objetivo geral investigar a arte de rua em Curitiba, entre 2004 e 2009, sob a perspectiva dos seus autores e em suas relações com a cidade, o meio ambiente e a sociedade, bem como quanto aos significados que ela veicula.

Este objetivo geral desdobrou-se nos seguintes objetivos específicos:

- Registrar e examinar esta arte efêmera como fenômeno social urbano contemporâneo;
- traçar o perfil dos artistas de rua de Curitiba e verificar as razões e as motivações que os levam a interferir sobre a cidade;
- identificar os significados desse discurso e a relação do artista urbano com a cidade e a sociedade;
- examinar a arte de rua como manifestação política, fator identitário, elemento da sociabilidade e expressão constitutiva do ambiente urbano atual, possibilitando uma melhor compreensão deste fenômeno da contemporaneidade.

Presentes em todo o percurso da investigação estão os conceitos de lugar, identidade, pertencimento, propriedade, comunicação e representação. Foram examinados o discurso destes autores, mediante uma observação participante⁷ entre 2004 e 2009; e, de outro lado, para melhor compreender o universo de representações sociais que esta arte aponta, foi feita uma análise temática de conteúdo⁸ de uma amostra de 5 mil fotos da arte de rua em Curitiba, registradas pela autora no período. Por tratar-se de um universo artístico de comunicação textual e imagética, foram usados, como instrumentos auxiliares de leitura, alguns procedimentos da semiologia e da história da arte, sem, no entanto, seguir metodologias sistematizadas por estas áreas do saber. Foi realizada, ainda, pesquisa bibliográfica, midiática e documental.

Assim, a presente investigação apresenta a seguinte estrutura:

A Introdução apresenta o tema, os elementos norteadores e a metodologia da pesquisa.

O primeiro capítulo estabelece alguns conceitos fundamentais para a compreensão da arte de rua, utilizados em todo o percurso da investigação, e breves considerações sobre a concepção de cidade com a qual se trabalhou nesta tese, visto que o meio ambiente urbano, mais que suporte desta arte, adquire, no seu contexto, muitos significados e funções.

O segundo apresenta o referencial teórico sobre o qual se assenta esta pesquisa, quais sejam: a sociedade contemporânea; o sujeito, o movimento social e a emancipação na contemporaneidade; a representação e suas relações com a comunicação, a linguagem e o

⁷ A pesquisa participativa ou observação participante foi tomada de empréstimo da Antropologia, para melhor conhecer e descrever as pessoas envolvidas, no seu contexto social e espaço-temporal.

⁸ A análise de conteúdo foi empregada para discernir as principais temáticas e as representações veiculadas pela arte de rua, com base na Teoria das Representações, mais ligada, aqui, à Psicologia Social que à Sociologia.

conflito; a leitura das imagens e dos textos; a complexidade e o fenômeno urbano; e a cidade como um sistema de objetos e um sistema de valores. No contexto da urbe, emergem como fundamentais as noções de espaço e lugar, a dimensão simbólica e a leitura da cidade, bem como a arte como um de seus elementos constitutivos.

No terceiro capítulo, discorre-se sobre a arte de rua como comunicação no espaço comum a todos e expressão sociopolítica, examinando questões inerentes a este universo, como o público e o privado, a territorialidade e a *tribo*, identidade, pertencimento e afetos. É estabelecida uma ligação entre a contracultura, a antiarte e o *graffiti*, três movimentos que utilizaram as linguagens artísticas como provocação, protesto e resistência. Observam-se, também, o surgimento da *street art* nos EUA e no Brasil e os significados que a *parede* assume nesta arte, entre o público e o privado.

O quarto capítulo apresenta a arte de rua em Curitiba e divide-se em duas partes principais. A primeira tece a sua trajetória histórica, buscando conhecer seus protagonistas e discutir algumas questões que lhe são pertinentes. Isto, com base em pesquisa bibliográfica e documental e em entrevistas realizadas durante a pesquisa participativa (2004-2009). A segunda contém a análise temática de conteúdo, em que se pretendeu discernir os universos temáticos e os significados desta arte, a partir das fotos registradas pela autora no período. Para a interpretação das imagens e dos textos e a inferência dos seus sentidos, manteve-se, como pano de fundo, os depoimentos dos seus autores, obtidos durante a observação participante.

O quinto capítulo mostra algumas das muitas questões que emergiram do estudo em questão, retomando e aprofundando aspectos como a violência estética, os estilos, a relação da arte de rua com movimentos da história da arte, as tecnologias que a envolvem, “as vozes da cidade”, a territorialidade, a cidade e o meio ambiente. Aborda, ainda, discussões sobre a marginalidade ou não desta arte, o perfil dos interventores urbanos de Curitiba e a integração do *graffiti* (sentido amplo) nos circuitos oficiais da arte, nas políticas públicas, na mídia e, paulatinamente, nos grupos hegemônicos. Esta tendência, pelo que se observou, tem ocorrido mediante a informação e a educação do olhar, pois só se compreende aquilo que se conhece.

As conclusões a que a investigação permitiu chegar são apresentadas no sexto capítulo e revisitam a pergunta, a hipótese e os objetivos que nortearam esta pesquisa, mostrando que o universo da arte de rua é muito mais amplo do que o inicialmente percebido e que o *compromisso com o aqui e o agora* é o seu cerne.

1 DAS PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES SOBRE O TEMA ÀS METODOLOGIAS EMPREGADAS

A presente investigação tem como tema central a prática do *graffiti* enquanto ação e universo de representações no meio ambiente urbano, bem como as relações que se estabelecem entre os seus autores, a cidade e a sociedade, no contexto da contemporaneidade. Assim, neste capítulo, realiza-se uma breve contextualização desta atividade; estabelecem-se os principais conceitos referentes à arte de rua; apresenta-se a concepção de meio ambiente urbano adotada; e comentam-se as metodologias utilizadas na construção desta investigação.

1.1 O *graffiti*

Da Pré-História à atualidade, nas mais diversas culturas, o homem inscreveu suas marcas em grutas, rochas, em paredes de palácios, igrejas e casas, em muros e monumentos, em troncos de árvores, no cimento, enfim, no seu entorno. Com estas marcas, traduziu sua visão de mundo e suas inquietações em sinais, rabiscos e imagens; comunicou-se com o outro e com o seu meio; e criou universos de representação nos quais ações e relações sociais podem ser lidas ainda hoje.

Muitos destes traços, marcas, desenhos ou pinturas transformaram-se, no decorrer da história, em símbolos e letras, constituindo as primeiras experiências da escrita. Outros representam cenas do cotidiano e da história, compondo inestimáveis documentos da trajetória do homem. Todos eles são chamados de *graffiti*, termo usado para designar tanto escritos quanto desenhos e pinturas, feitos em diferentes épocas, antigos ou atuais, sobre os mais diversos suportes.

Flávia Caló explica que “*grafite, grafita, grafito, graffiti*, são variações dos termos italianos: no singular, *graffito*; no plural, *graffiti*. As palavras *esgraffito, sgraffito*, têm a mesma origem e significam *inscrição*”¹. Já no italiano *graffare* significa fazer uso da grafia; e *graffiare* quer dizer arranhar, praticar uma incisão. Assim, escrever um *graffiti* ou grafitar significa qualquer ato de escrever, inscrever, marcar ou desenhar sobre qualquer superfície, desde uma folha de papel até uma rocha, uma parede ou outro elemento qualquer, inclusive do espaço

¹ CALÓ, Flávia Camerlingo. *Pintura mural e grafites: Travessa da Lapa, Curitiba, Brasil*. Curitiba, 2004. Monografia (Especialização em História da Arte do Século XX) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná. p. 102.

urbano. Hoje, internacionalmente, a palavra *graffiti* é usada tanto no singular quanto no plural para denominar a vertente visual da arte de rua. Em português, adotam-se tanto o vocábulo italiano, na sua forma invariável, quanto *grafite/grafites*. No entanto, no universo da arte em geral, prefere-se *graffiti*.

O termo *pichação*, apesar de integrar-se no conceito etimológico (e, portanto, amplo) de *graffiti*, tem muitos significados: “ação ou efeito de pichar; escrever em muros e paredes; aplicar piche em; sujar com piche; falar mal”². O piche (ou pixe), também chamado de betume, é resíduo do petróleo, uma substância preta, e pode ser encontrado no estado sólido, pastoso ou líquido. Além de muito empregado, desde a Antiguidade, como impermeabilizante e na pavimentação de ruas e estradas etc., era utilizado para escrever nas paredes. Gitahy menciona que, ainda na Idade Média, “a Inquisição perseguia e castigava as bruxas, cobrindo-as com uma substância betuminosa chamada piche”. Na mesma época, “os padres pichavam as paredes dos conventos de outras ordens que não lhes eram simpáticas”³. *Pichar* associa-se, portanto a afronta, transgressão, sujeira e quer dizer, além de aplicar piche como impermeabilizante, escrever, rabiscar (dizeres de qualquer tipo) em paredes, muros, fachadas e outros elementos da urbe. Até cerca de meados do século XX, escreviam-se ou rabiscavam-se dizeres políticos pelas cidades, frequentemente, com piche. Maurício Villaça, um dos precursores do *graffiti* no Brasil, considerava “que *graffiti* [ou picho] são também as garatujas que fazemos desde a mais tenra idade, os rabiscos e gravações feitos em bancos de praça, banheiros”⁴, o nosso nome ou símbolos que inscrevemos nas nossas carteiras, na escola.

Tanto o *graffiti* quanto o picho existem, pois, desde tempos imemoriais e estiveram presentes nas mais diversas sociedades. No âmbito da arte de rua atual, estas manifestações textuais e/ou imagéticas configuram diferentes estilos e passaram, ora mais, ora menos, a integrar o *hip hop*.

A escrita denominada, hoje, *modern graffiti*, de influência norteamericana, envolve especialmente assinaturas (*tags*, etiquetas), geralmente codinomes, que garantem certo anonimato aos seus autores em relação à sociedade em geral e, ao mesmo tempo, um reconhecimento entre seus pares. A maior parte dos pichos encontrados, atualmente, nas grandes cidades, são assinaturas. Mas há também perguntas contundentes, manifestações de indignação, escritos mais elaborados e dizeres *gospel*⁵, às vezes relacionados a um personagem (Figs. 1-12).

² GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 20.

³ GITAHY, 1999, p. 20.

⁴ GITAHY, 1999, p. 12.

⁵ Dizeres ou *graffiti gospel* são aqueles que veiculam mensagens bíblicas. São encontrados em grande profusão nas cidades não apenas brasileiras, mas também europeias e norteamericanas.



Figura 1 – *Pichador*. Av. Visc. de Guarapuava, próx. ao nº 3.748, Batel. Curitiba, 31 jul. 2005⁶. ESTÚPIDO, FEIO, PAXAS, SANO.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 2 – *Estupidoce*. R. Mariano Torres, próx. ao nº 650, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005. ESTÚPIDO.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

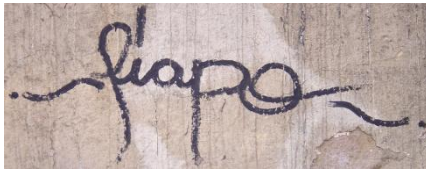


Figura 3 – *Fiapo*. R. Manoel Ribas, próx. à R. Tem. João Gomes da Silva, Mercês. Curitiba, 28 ago. 2005. FIAPO.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 4 – *Sem atitude*. R. Trajano Reis, nº 177, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005. 100ATTITUDE.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 5 – *Chupe aqui seu cuzão!* R. Trajano Reis, nº 343, São Francisco. Curitiba, 16 jul. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

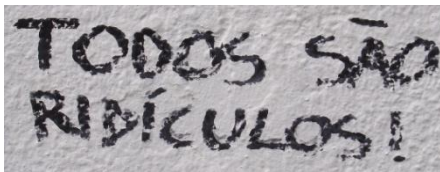


Figura 6 – *Todos são ridículos!* R. Gen. Carneiro, próx. à R. Mal. Deodoro, Alto da Rua XV. Curitiba, 30 jul. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 7 – *Viva mais!* R. Eufrásio Corrêa, próx. à Av. João Gualberto, Juvevê. Curitiba, 4 maio 2007. GOURA.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

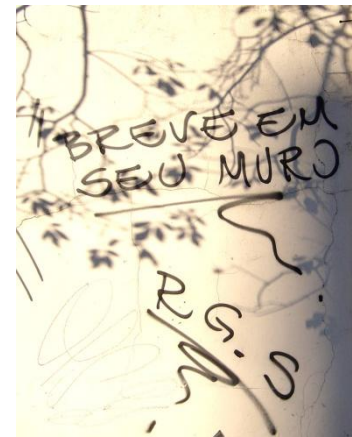


Figura 8 – *Breve em seu muro*. Av. Mal. Floriano, nº 1.755, Boqueirão. Curitiba, 6 ago. 2005. BREVE EM SEU MURO.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 9 – *Também quero mensalão!* R. Vicente Machado, nº 344, Centro. Curitiba, 4 out. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

⁶ Os títulos das fotos foram atribuídos pela autora, com base nos textos veiculados em cada intervenção. Na ausência de palavras, originaram-se nos conteúdos ou nas emoções representadas. Com esta atribuição, pretende-se contribuir para que o observador compreenda a leitura realizada pela autora e as suas razões para apresentá-las com relação a temas específicos. O endereço refere-se ao local onde a intervenção foi fotografada. A data é a do registro (não da pintura). Os nomes ou codinomes dos autores são fornecidos em maiúsculas, sempre que foi possível identificá-los. Entre parênteses é indicada a *crew* ou a procedência de autores vindos de outras cidades, quando possível. A indicação dos bairros mostra que a arte de rua ocorre tanto nos bairros periurbanos quanto nas partes mais centrais de Curitiba. Deve-se salientar, porém, que a leitura da autora é apenas uma das muitas leituras possíveis, havendo espaço para muitas outras.



Figura 10 – *Seja ridículo, mas seja você mesmo.* Travessa São Pio XII, próx. ao nº 390, Juvevê. Curitiba, 4 out. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 11 – *Tudo posso naquele que me fortalece.* R. Maestro Carlos Frank, próx. ao nº 2.720, Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008. NDR, MÃES, IAGO, CAFÉ, AMEM (ETC, TRAC). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

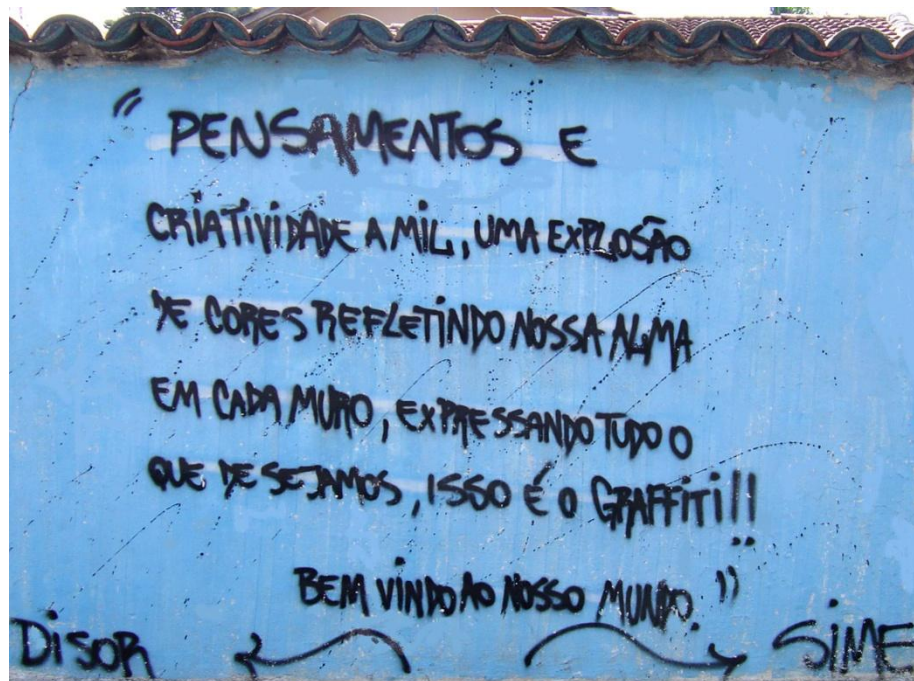


Figura 12 – *Isso é o graffiti.* Av. Pres. Arthur Bernardes, nº 119P, Seminário. Curitiba, 30 nov. 2007. DISOR, SIME. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A definição de *graffiti* inclui, pois, qualquer tipo de inscrição, escrita ou desenho. Por conseguinte, inclui também o *picho*. Sob este aspecto, do ponto de vista etimológico, e é o que afirmam os escritores de *graffiti*, *picho* e *graffiti* são a mesma coisa: “*Picho é graffiti e graffiti é picho* – a base são as assinaturas, às vezes simples, às vezes elaboradas”⁷. Repo, pichador curitibano, contextualiza a pichação no âmbito do *graffiti*: “o *graffiti*, hoje tem vários estilos: o *picho*, o *bombing* ou *throw up*, o *wild style* e o *free style*”⁸. Pode haver também personagens. Tudo é *graffiti*, tudo é a mesma coisa. O *picho* é um *graffiti* super-rápido. O que muda é o estilo!”⁹ (Figs. 13 a 20).

⁷ MARINHO, Deivid Reis; OLIVEIRA, Paulo César. Depoimentos a E. S. Prosser. Curitiba, 2007.

⁸ *Bomb* ou *throw up*: assinatura rápida, simples, com poucos traços, geralmente em duas cores e duas dimensões. Se forem letras redondas são *bubble-letters*. *Wild style*: assinatura em várias cores, em três dimensões, cujas letras são complexizadas e entrelaçadas; e o *free style*: assinaturas feitas sem estudo prévio, complexas, livres. Todos podem conter também personagens ou ser acompanhados deles. Ver Capítulo 5, Item 5.2.

⁹ REPO (pichador). Depoimento no VI Fórum de Pesquisa Científica em Arte, EMBAP, Curitiba, 20 set. 2008.

Gitahy, porém, um dos primeiros *escritores de graffiti* de São Paulo, diferencia a pichação e o *graffiti*, apontando que o primeiro está relacionado à escrita e o segundo às artes visuais: a pichação privilegia a palavra e/ou a letra, enquanto o *graffiti* enfatiza a imagem¹⁰.



Figura 13 – Artcrime. Picho, Tag reto. R. Paula Gomes, próx. ao nº 400, São Francisco. Curitiba, 30 nov. 2007. ARTCRIME. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 14 – Mijo na rua. Picho, Tag. R. Trajano Reis, próx. ao nº 444, São Francisco. Curitiba, 16 jul. 2005. MIJO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 15 – Bubble-letters. Bombing. R. Jorge Barbosa, próx. à R. Flávio Dallegrove, Boa Vista. Curitiba, 18 fev. 2007. ZNO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 16 – Bombing. R. Mal. Hermes, nº 1.368, Ahú. Curitiba, 11 ago. 2005. DA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 17 – Bombing. R. Prof. Nilo Brandão, próx. ao nº 100, São Lourenço. Curitiba, 17 out. 2007. TREVO, MEL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 18 – Wild style. R. Brigadeiro Franco, próx. à R. Dr. Pedrosa, Batel. Curitiba, 31 jul. 2005. VEIONE, CONDE (SOLVENTS). Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 19 – Wild style. R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 27 dez. 2006. SER. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 20 – Free style. Av. Paraná, nº 2.775, Cabral. Curitiba, 19 jul. 2005. VEIONE, AMEM, DEVIS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

¹⁰ GITAHY, 1999, p. 19.

De acordo com depoimentos obtidos durante a pesquisa participante realizada entre 2004 e 2009, a qual envolveu não apenas grafiteiros, mas pessoas de outros segmentos sociais, a maioria dos não integrantes dessa cultura chama de *graffiti* apenas o *wild style* e o *free style*, especialmente quando aparecem figuras humanas ou grandes painéis (denominados *produções*), devido à sua construção mais elaborada. Assim, hoje e para efeitos de diferenciação, pelas intenções, preocupações e resultados estéticos diversos, convencionou-se chamar de picho ou pichação o simples rabisco, mancha, garatuja ou assinatura rápida, concepção que se alarga ao incorporar-se a ela a escrita rápida de mensagens de protesto ou de crítica. Já por *graffiti*, em sentido estrito, entende-se uma pintura mais trabalhada, em que a estética e a complexidade são mais evidentes (Figs. 18 a 22).



Figura 21 – Muro 1. Graffiti. Al. Princesa Izabel, nº 255, Mercês. Curitiba, 3 fev. 2007. MENTS, EMIT, ASEW. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 22 – Abstrato 1. Graffiti. R. Pe. Germano Meyer, nº 2.128, Hugo Lange. Curitiba, 18 fev. 2007. OYS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Esta distinção entre *graffiti* e pichação é encontrada tanto na imprensa quanto na sociedade em geral. Observa-se que a sociedade estabelecida¹¹ “aceita” melhor o *graffiti* que o picho, quando o faz, pois associa um à arte e o outro à sujeira. Porém, mesmo um picho pode

¹¹ *Sociedade estabelecida*: termo usado por Norbert Elias para nominar os segmentos hegemônicos da sociedade, explicado adiante.

ser criativo, original e veicular ideias relevantes. As diferenças entre pichação e *graffiti* são claras nos seus extremos (Figs. 1-5 e 18-22), mas ficam diluídas à medida que estes se aproximam, pois há toda uma gama entre a assinatura mais simples e o *graffiti* mais elaborado, a construção de assinaturas e de painéis estética, composicional e semanticamente complexos.

Nos Estados Unidos, *graffiti* são as assinaturas feitas de modo rápido, com um traço, e *throw ups* (o que no Brasil se chama de picho ou pichação), distinguindo-se as formas mais elaboradas e os personagens como *graffiti art* (no Brasil, *graffiti*). *Pichação* e *graffiti arte* seriam, talvez, os termos mais adequados para esta diferenciação, uma vez que estes dois universos apresentam motivações, propostas e resultados diversos e revelam questões sociais conflitantes.

Como se pode observar, os *modern graffiti*, nos seus vários níveis de complexidade, constituem uma nova arte mural ou parietal. Executados diretamente sobre muros e paredes, entre outros suportes, estão intimamente ligados à arquitetura e ao espaço público e exploram tanto o caráter plano de uma superfície quanto podem criar novas espacialidades.

Há quem tente distinguir a pichação do *graffiti* pela autorização ou não desta ação sobre determinada superfície urbana. Apesar de muitos *graffiti* serem realizados com a concordância dos poderes públicos ou privados sobre *muros* de sua jurisdição ou propriedade, esta não é uma categoria de diferenciação, pois há muitas obras, inclusive as letras mais complexas com duas ou mais cores, representando três dimensões, executadas sobre muros não disponibilizados.

Quanto aos conteúdos da arte de rua atual, a maioria dos pichos e dos *graffiti* constitui uma assinatura (*tag*) que registra a passagem do seu autor por aquele lugar, marca ou toma posse de um território urbano público ou particular, envolvendo também a ideia do lugar, do pertencimento e da identidade. Alguns incluem personagens e exprimem emoções contundentes. Há, porém, muitos outros aspectos por trás destes sinais, textos e figuras: são realidades sociais e ideias políticas conscientes ou inconscientes, explícitas ou implícitas. Sobre a intencionalidade, percebe-se, ao lado do protesto, da provocação, da resistência, da crítica e da indignação, muito de lúdico, de liberdade, de criação artística, de sociabilidade e de comunicação.

Além do *graffiti* (em sentido estrito) e da pichação, a arte de rua apresenta outras manifestações plásticas com base na colagem ou na máscara: o lambe-lambe (ou cartaz), o *stencil* (ou serigrafia, ou máscara) e o *sticker*. Estes podem ser, juntamente com a pichação, considerados *graffiti* no sentido amplo da palavra¹² ou no contexto do *hip hop*, pois mudam apenas o suporte (são feitos sobre papel colado à parede ao invés de diretamente sobre o muro) e

¹² CAIAFA, Janice; ELLAJI, Mohammed. *Comunicação e Sociabilidade – cenários contemporâneos*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007. p. 35-40.

as tecnologias (fotocópia ou serigrafia e cola ao invés de latas de tinta em *spray*, pincéis e rolos). Mas continuam presentes o ato de tomar ou incitar à tomada de uma atitude e o uso do suporte urbano como meio de comunicação alternativa, socialização, manifestação ou diversão.

Assim, ainda no âmbito da arte de rua, têm-se os lambe-lambes, que são desenhos, poemas, manifestos ou colagens reproduzidos em papel, geralmente, mediante a serigrafia ou a fotocópia (há alguns feitos à mão) e então colados sobre paredes e outros suportes. Além das mensagens do lambe-lambe em si, altamente críticas, líricas ou politizadas, a combinação de vários em um conjunto cria um mundo específico de significados¹³ (Figs. 23-28).



Figura 23 – *Bad boy 1*.
R. Trajano Reis, nº 538, Centro.
Curitiba, 14 mar. 2006. GELIS.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 24 – *Existo embora pense*.
R. Vicente Machado, nº 330, Centro.
Curitiba, 31 dez. 2006.
L.MUZCA (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 25 – *Movimento Humanista*.
R. XV de Novembro, próx. à R. Tibagi,
Centro. Curitiba, 27 dez. 2006.
MOVIMENTO HUMANISTA.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

**TODOS QUEREM
SER EUROPEUS**

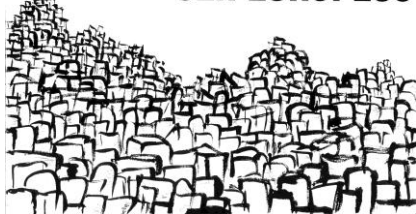


Figura 26 – *Todos querem ser europeus*.
Curitiba, 2005. OLHO (INTERLUX).
Fonte: Arquivo InterluxArteLivre.



Figura 27 – *Tupi or not tupi?* R. Amintas
de Barros, esq. com R. Dr. Faivre, Centro.
Curitiba, 23 jul. 2006.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

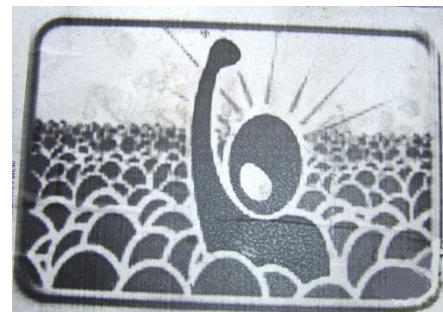


Figura 28 – *Posicione-se!* Praça do Redentor
(do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 1 maio
2005. DIMAS (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

¹³ SOUZA NETO, Manoel de. Entrevista a E. S. Prosser. Curitiba, jun. 2005.

O *stencil* é um recorte em negativo em folha de papel ou PVC (tipo de plástico resistente), também chamado *máscara*, colocado contra a parede a ser marcada. O papel e a parede (mediante os recortes) recebem um jato de tinta (*spray* geralmente monocromático), deixando a marca (o desenho). É também chamado de aerografia (Figs. 29-34).



Figura 29 – *Esqueleto*. Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 12 ago. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 30 – *Maconha*. R. Ubaldino do Amaral, nº 1.246, Alto da Rua XV. Curitiba, 5 out. 2006.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 31 – *Gorila*. R. João Negrão, nº 626, Centro. Curitiba, 17 set. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 32 – *Não existe dinheiro limpo*. R. Itupava, nº 1.200, Hugo Lange. Curitiba, 5 fev. 2007.
DIMAS, GOURA (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser



Figura 33 – *Nenhum ser humano é ilegal*. Av. Marechal Deodoro, próx. ao nº 1.100, Centro. Curitiba, 30 jul. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 34 – *Ratos*. R. Trajano Reis, nº 289, São Francisco. Curitiba, 8 ago. 2006. PARADA (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Já o *sticker* é um adesivo de pequenas proporções criado artesanalmente, em série ou não. É colado em placas de sinalização, lixeiras, portas de garagem e outros suportes geralmente em metal, pelas suas dimensões e pela sua fácil aderência. É encontrado especialmente no centro da cidade ou em áreas próximas a instituições de ensino de arte, talvez pela existência, ali, de equipamentos para a sua reprodução (Figs. 35-38).



Figura 35 – *Paz*. R. Voluntários da Pátria, nº 195, Centro. Curitiba, 23 out. 2005. CHÃ.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 36 – *Caveira*. R. Vicente Machado, nº 755, Centro. Curitiba, 22 out. 2005. CAGNATTO.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 37 – *Aqui fede*. R. Mal. Deodoro, nº 695, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 38 – *Mulher*. R. Voluntários da Pátria, nº 255, Centro. Curitiba, 23 out. 2005. CHÃ.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Ao observar estes cinco estilos, nota-se que os *graffiti* e os lambe-lambes são universos mais complexos de expressão, tanto pela elaboração mais complexa dos primeiros quanto pelas mensagens muitas vezes politizadas dos segundos. A pichação, o *sticker* e o *stencil* apresentam poucas palavras ou imagens, mas nem por isso sua expressividade é menor. O poder de síntese dos cinco estilos torna a sua mensagem clara e direta, com manifestações que vão do inconformismo com o estabelecido à chamada à ação, da brincadeira à indignação, do lúdico ao protesto, da irreverência insolente à revolta dolorosa, da ternura lírica à violência desmedida, do humor ácido à crítica feroz e da denúncia política à tomada de consciência. De todos eles, o picho é o que mais reações contrárias fomenta. Já as outras formas de arte de rua são ora mais ora menos aceitas ou apreciadas, dependendo de quem as olhe, como se pode observar inclusive na mídia, em manifestações de leitores ou espectadores por ocasião de reportagens favoráveis ao *graffiti* em jornais, revistas e outros.

De modo geral, pode-se afirmar que a intervenção urbana

precipita-se num espaço ampliado de reflexão para o pensamento contemporâneo. Importante para o livre crescimento das artes, a linguagem das intervenções instala-se como instrumento crítico e investigativo para elaboração de valores e identidades das sociedades. Aparece como uma alternativa aos circuitos oficiais, capaz de proporcionar o acesso direto e de promover um corpo a corpo da obra de arte com o público, independente de mercados consumidores ou de complexas e burocratizantes instituições culturais¹⁴.

Em muitas das grandes cidades de quase todo o mundo, a livre expressão do artista de rua e a *onipresença* dos seus escritos e das suas imagens por toda a mancha urbana, devido ao grande número de envolvidos, torna o *graffiti* um rico material para quem queira conhecer mais de perto as representações sociais destes sujeitos, suas inquietudes e suas propostas para os problemas que afligem a sociedade atual. A íntima ligação entre esta prática tipicamente urbana e as grandes cidades contemporâneas mostra quanto ela é reflexo desta urbe caótica, desordenada, fragmentada, apropriada e significada por tantos quantos transitam por ela.

1.2 A construção de conceitos fundamentais para a compreensão da arte de rua

Em razão de muitos dos termos de uso comum na arte de rua serem utilizados em outras áreas com outros significados, fez-se necessária a construção de alguns esclarecimentos

¹⁴ BARJA, Wagner. *O que é intervenção urbana?* Disponível em: <www.intervencaourbana.org>. Acesso em: 3 jul. 2009.

conceituais, bem como a discussão de certas expressões empregadas no próprio contexto desta manifestação, examinando sua adequação e implicações. Isto permitirá ao leitor adentrar no detalhamento desta pesquisa, tendo se apropriado dos significados adotados neste estudo.

A expressão *arte de rua* é uma tradução literal do termo *street art*, que nomina a manifestação dos jovens do movimento¹⁵, ou melhor, da cultura (ou filosofia) *hip hop*¹⁶, os quais adotaram os espaços urbanos como seu cenário, palco, arena e suporte.

O *hip hop* envolve um conjunto de manifestações que nasceram e tiveram um primeiro desenvolvimento de maneira independente (o *rap* jamaicano, o *break* portorriquenho e o *DJ* (*disc jockey*) e o *graffiti* norteamericanos). O termo *hip hop* foi criado pelo *DJ* Afrika Bambaataa, em 1968, para nomear os encontros dos dançarinos de *break*, *DJs* e *rappers* nas festas de rua no bairro do Bronx, em Nova York¹⁷, aos quais o *graffiti* acabou sendo associado¹⁸. Inicialmente uma cultura de gueto e dos jovens pobres negros e latinoamericanos da periferia desta cidade, o movimento logo se estendeu, de modo intenso, por todos os continentes¹⁹, tornando-se expressão de adolescentes e jovens de todo o mundo, não apenas de bairros periurbanos, mas de muitas cidades como um todo e de várias camadas e segmentos sociais.

De acordo com seus integrantes, o *hip hop* envolve quatro elementos: a música e a poesia (o *rap* – *rhythm and poetry*²⁰ – e o *DJ* – *disc jockey*²¹), a dança (o *break*²²) e as artes visuais (o *graffiti* em suas diversas manifestações e estilos). Utiliza-se das diferentes linguagens artísticas, tem a rua e a cidade como elemento e cenário primordiais e age diretamente sobre o ambiente urbano, integrando-se a ele.

Conforme seus autores, trata-se muito mais de uma cultura, um estilo de vida ou uma filosofia. Pode ser considerado um movimento social, apesar de não se organizar e de não agir especificamente como tal, pois constitui, como afirma Touraine²³, uma força no âmago da sociedade, que trabalha em certa direção, como se verá adiante. No seu percurso, que abrange

¹⁵ Movimento é aqui entendido a partir da conceituação de Touraine, para quem um movimento não precisa ser, necessariamente, organizado, ter um fim claro e específico, mas pode configurar um engajamento espontâneo e desordenado em torno de certas ideias e em determinada direção. Ver Capítulo 2, Sub-item 2.2.

¹⁶ *Hip hop*: expressão que dá nome ao movimento. Relaciona-se ao balanço dos quadris na dança do *break*. *Hip*: quadris; *hop*: salto para o lado. Mais que manifestações artísticas, este movimento constitui uma maneira de pensar e comporta-se muito mais como uma cultura ou uma filosofia, como é exposto no decorrer desta pesquisa. Ver Capítulo 3, Sub-item 3.2.2.3.

¹⁷ ROCHA, Jananina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001. p. 17.

¹⁸ Ver Capítulo 3, Sub-item 3.2.2.3.

¹⁹ GANZ, Nicholas. *Graffiti world: Street art from five continents*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

²⁰ *Rap*: *rhythm and poetry*, ritmo e poesia, constitui a música-falada do movimento *hip hop*.

²¹ *DJ*: é o sonoplasta responsável pela manipulação ritmada dos *Long Plays*, fundo rítmico-musical sobre o qual se canta o *rap* e se dança o *break* nas festas e nos encontros em geral.

²² *Break*: dança do *hip hop*, cujos movimentos são bastante *quebrados* e angulosos.

²³ TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

do iconoclasta ao lírico, seus conteúdos veiculam, geralmente, mensagens políticas de inconformismo, protesto, crítica e revolta contra a ordem estabelecida e os padrões impostos, mas também sonho, brincadeira, humor, relacionamentos e inventividade. Denúncia, resistência e ludicidade, compõem algumas das suas múltiplas faces.

O *hip hop* tem por lema a palavra *Atitude!* e pretende ser um impulso para a conscientização e o posicionamento. Portanto, tem conotação política (vejam-se as letras dos *raps*) e não constitui apenas uma “ação irresponsável”, como pode parecer em um primeiro olhar. Pretende “acordar a sociedade anestesiada pelo consumismo”. Também “é diversão, é esporte, é ponto de encontro”²⁴.

Para Cornel West, o *hip hop* foi criado “por jovens negros [e latinos] urbanos e talentosos nos Estados Unidos, que [ainda na década de 1960,] fundiram formas musicais do Novo Mundo africano e estilos retóricos com as novas tecnologias pós-modernas”²⁵. Isto se percebe tanto no *rap* quanto na atividade do *DJ*. Na mesma época, surgia o *break* e, mais tarde, eram apropriadas pelo movimento as práticas milenares de escrever/desenhar sobre paredes. O exercício destas linguagens artísticas no contexto deste movimento constitui, ao mesmo tempo, diversão, espaço de sociabilidade e lugar da resistência, da denúncia, do protesto e da manifestação da busca por significados de vida.

De fato, o prazer de cantar, escrever/desenhar/pintar, dançar, criar a atmosfera sonora, estar na companhia de amigos, realizando uma atividade ou construindo um *graffiti* em conjunto, torna cada evento um lugar de encontro, de comunicação entre os pares, de troca, de ampliação das redes de amizade. De outro lado, percebe-se, nos textos do *rap*, nos conteúdos dos *graffiti*, nos comportamentos, no engajamento e nas falas dos seus praticantes, uma resistência contra os padrões *engessados* da sociedade, o capitalismo exacerbado e suas consequências. Para West, o *hip hop* expressa e representa “a *parrhesia* socrática (discurso ousado, franco e simples diante da moralidade convencional e do poder fortificado)”. Ele observa que os objetivos básicos desta cultura são: “criar uma agradável diversão e uma arte séria para os rituais jovens; criar novas maneiras de escapar da miséria social; e explorar novas respostas para significado e sentimento em um mundo dirigido pelo mercado”²⁶.

Nota-se, assim, que este movimento não é apenas *brincadeira inconsequente de adolescentes*, como pensa parte da sociedade conservadora, o que pode ser constatado em seus

²⁴ Depoimentos de artistas de rua anônimos a E. Prosser, disponíveis em gravações de vídeos ou em anotações feitas pela autora durante a pesquisa participativa. Curitiba, 2004-2009.

²⁵ WEST, Cornel. Prefácio. In: DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie (Eds.); IRWIN, William (Coord.). *Hip Hop e a filosofia: da rima à razão*. São Paulo: Madras, 2006.

²⁶ WEST. In: DARBY; SHELBY, (Eds.); IRWIN, (Coord.), 2006.

discursos²⁷, bem como na mídia. Apesar de integrar o humor, o perigo e o jogo, está carregado de inquietações e de compromisso social, cultural e político. Ao se observar a sua palavra-símbolo, *Atitude!*, vê-se que se trata realmente de uma cultura, de uma postura política ou filosófica, de um estilo de vida, como explicam os que dele participam.

De modo geral, pode-se afirmar que o *hip hop* se consolidou como uma importante linguagem de inclusão, transformação e mobilidade social, consistindo uma alternativa contra a marginalidade, sobretudo entre os jovens das partes mais pobres das cidades. Os seus quatro elementos têm origens distintas, independentes e mais ou menos concomitantes. Têm também sua identidade própria e sua importância individual. Mas todos se entrelaçam e se comunicam entre si, oferecendo aos jovens uma nova perspectiva²⁸.

Na presente investigação, dentre os seus “quatro elementos” (o *graffiti* – com suas pinturas e colagens; o *rap* – com sua poesia e seus textos falados de modo ritmado; o *break* – com seus passos e *batalhas*; e o *DJ* – que fornece o fundo rítmico e musical para o *rap* e o *break*), será abordada a sua vertente visual (imagética e textual), isto é, o *graffiti*, nas suas diferentes técnicas e estilos. Esta vertente tem sido chamada, nos meios de produção e de discussão sobre arte e entre os seus próprios praticantes, de *intervenção urbana*, por modificar os espaços e a paisagem da cidade, e de *arte urbana*, *escrita urbana* ou *arte de rua*, por envolver manifestações consideradas artísticas no espaço citadino. Todas estas expressões são, ora mais ora menos, inadequadas para tratar de forma geral este fenômeno variado e heterogêneo, apesar de terem sido apropriadas pelos sujeitos em questão.

Intervenção urbana é uma expressão adotada em várias áreas do saber, especialmente no da gestão urbana. Na arquitetura, no paisagismo, no urbanismo, nas políticas públicas, no planejamento e no gerenciamento da cidade, denota intervenções de ordem profunda e estrutural. Em um sentido mais abrangente, também fazem uso dela a publicidade, a mídia, a política, a polícia, o direito etc. No meio artístico, é empregada para designar qualquer obra de arte ou manifestação de cunho artístico (estético, de protesto, de entretenimento ou outro) que ocorre no espaço público, modificando-o, intervindo sobre ele. Envolve tanto a produção do artista profissional que constrói sua obra nos espaços da cidade, para aproximar-se do transeunte, quanto as produções encomendadas pelo poder público – a arte oficial – colocadas em parques, praças, paredões. Envolve, ainda, as manifestações dos grafiteiros e dos

²⁷ Depoimentos de pessoas que insistiram no anonimato a E. S. Prosser, durante pesquisa participativa realizada. Estes depoimentos estão disponíveis em anotações da autora. Curitiba, 2004-2009.

²⁸ POATO, Sérgio (Ed.) O graffiti e a dança de rua. In: *O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos*. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo; Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória; Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006. p. 75.

pichadores, espontâneas, sem regras, que particularizam lugares, modificam e recriam a paisagem urbana – portanto, interveem sobre ela. No contexto específico da arte, este termo é utilizado “para designar os movimentos artísticos relacionados às intervenções visuais realizadas em espaços públicos”²⁹. Inclui, portanto, trabalhos com características heterogêneas e que abrangem vários portes, indo desde pequenas inserções, como adesivos (*stickers*), até grandes instalações artísticas.

A expressão *arte urbana*, por sua vez, refere-se a todas as manifestações artísticas que ocorrem no âmbito da cidade. Significa *arte no espaço público* e envolve, igualmente, a arte oficial, a arte dos artistas da academia feita na rua, a arte presente na arquitetura, no paisagismo e no urbanismo, além do *graffiti* no contexto do *hip hop*. Trata-se, pois, de um termo igualmente amplo.

Já *arte de rua* (note-se a diferença entre *arte de rua* e *arte na rua*³⁰) refere-se à cultura *hip hop* como um todo (aos quatro elementos); mas remete, também, a um juízo estético e, portanto, de valor. É o termo mais encontrado na literatura e entre os seus autores para nomear o *graffiti* e a pichação e implica que todas as manifestações em estudo (da garatuja e o borrão até a produção e o painel em estilo livre) são *arte*, o que é uma questão controversa. Isto, pois nem toda a pichação é artística e nem toda a assinatura envolve criatividade, inventividade, originalidade e outras características ditas *artísticas*. No entanto, esta expressão pertence à raiz dessa cultura e é uma das mais usadas pelos que a praticam. Quanto aos juízos de valor, se está no terreno da subjetividade e, portanto, o que é artístico para um, pode não ser para outro. Nesse sentido, a maioria dos pichadores pesquisados considera a sua manifestação uma arte, repleta de senso estético, o que é veementemente contestado por outros segmentos da sociedade e, mesmo, do mundo artístico.

Escrita urbana como os próprios envolvidos nesta arte gostam de chamá-la, pode denominar, além do *graffiti*, “uma grande variedade de escritas urbanas. A cidade está repleta de imagens, textos, mensagens espalhadas em placas, painéis, fachadas e *outdoors*”³¹. Assim, esta expressão é, como as anteriores, não específica.

O *graffiti*, ou *modern graffiti*, por sua vez, pode ser entendido tanto no seu sentido amplo, englobando toda e qualquer inscrição, seja sobre papel ou sobre superfícies do espaço

²⁹ *O que é intervenção urbana?* Disponível em: <www.intervencaourbana.org>. Acesso em: 3 jul. 2009.

³⁰ Por *arte de rua* entende-se, nesta investigação, a manifestação espontânea de adolescentes e jovens, com influência norteamericana e que hoje se inclui, em maior ou menor medida, no movimento *hip hop*. Já *arte na rua* é aquela em que artistas profissionais ou estudantes de arte optam por realizar sua expressão no espaço urbano, tendência que conta com mais de 50 anos.

³¹ MUNHOZ, Daniella Rosito M. *Grffiti: uma etnografia dos atores da escrita urbana de Curitiba*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.

urbano ou natural, quanto no sentido específico do *hip hop*, abrangendo a sua vertente visual nos seus cinco estilos (picho, lambe-lambe, *stencil*, *sticker* e *graffiti* propriamente dito). Como se pode notar, a palavra *graffiti* é também usada em um sentido mais restrito, como um estilo específico da arte de rua, mais elaborado e de conotação estética e artística: o *graffiti-arte*.

Dentre todas estas expressões, apesar de protestos de representantes das áreas técnicas da gestão da cidade, talvez a mais apropriada seja *intervenção urbana*, por não implicar juízos estéticos ou de valor e por retratar o que de fato ocorre, mediante a manifestação em questão: uma modificação (não estrutural, mas intensa, *gritante*) introduzida na paisagem urbana. Mesmo assim, por serem recorrentes e intercambiáveis na literatura pertinente e de uso comum entre os escritores de *graffiti*, estas expressões (*intervenção urbana*, *arte urbana*, *arte de rua*, *escrita urbana*, *modern graffiti*, *graffiti-arte* e *graffiti*) serão usadas, aqui, como sinônimos.

Apesar de empregada na literatura e na mídia, a palavra *grafiteiro* é apreciada apenas por uma parte dos artistas de rua. Estes, em geral, preferem a expressão *escritores de graffiti*, uma tradução literal do termo *graffiti writers*, do inglês, ou *escritores urbanos*, *artistas de rua*, *artistas urbanos*, *interventores urbanos*. Apesar disso, nesta investigação, são adotadas todas elas. Já o *pichador* (que inclui a si mesmo na arte de rua e se autodenomina *interventor urbano*) considera-se autor de um estilo específico de *graffiti*. Os sentidos e a abrangência destes termos são discutidos em maior detalhe à medida que o estudo avança.

De modo geral, pode-se afirmar que a arte de rua tem sido cada vez mais estudada em todo o mundo e no Brasil, sob os mais diversos ângulos. O uso quase indiscriminado dos espaços da cidade transformados em mídia alternativa fez o artista de rua emergir como sujeito e ator social, cuja ação tem efeitos sobre a paisagem urbana e sobre a sociedade.

A emergência de movimentos como a cultura *hip hop* constitui alternativa de jovens que preferem este tipo de atividade, ligada ao protesto e à sociabilidade por meio de linguagens da arte, em detrimento da criminalidade ou de outros tipos de engajamento³². Este movimento é uma manifestação cultural que emergiu de um ambiente urbano com certas características (aglomeração, exclusão, pobreza, degradação ambiental etc.), como uma das formas de o jovem reagir aos estímulos daquele ambiente, uma alternativa disponível apenas para quem tem *uma dose extra* de talento e sensibilidade.

No entanto, como se pôde perceber mediante depoimentos obtidos no decorrer da pesquisa participativa realizada e na mídia, trata-se de uma manifestação não aceita por muitas pessoas que rejeitam a apropriação de espaços, a frequente crítica e até mesmo a agressividade e o caos muitas vezes presentes. Parte das camadas hegemônicas da sociedade, muitos

³² Ver depoimentos de Dex e de Cimpls no Capítulo 4. Item 4.1.

habitantes mais conservadores da cidade e parte da mídia repudiam esta forma de expressão, pois defendem um outro ideal de cidade: *impessoal, limpa, organizada, estelirizada e funcional na divisão dos seus espaços*, de acordo com suas próprias concepções.

Em Curitiba, é flagrante a posição de rejeição da arte de rua por noticiários locais da Rede Paranaense de Comunicação, a RPC, entre 2004 e 2008, por exemplo, sem a preocupação com os seus conteúdos ou com o sujeito que está por trás dela, sem perceber que estas manifestações constituem sintomas de realidades não visíveis a um primeiro olhar, mas latentes e, estas sim, relevantes.

Norbert Elias³³ aponta o enorme abismo existente entre certos integrantes da classe hegemônica, que chama de *estabelecidos* (nesta pesquisa os proprietários e o poder constituído) e os segmentos sociais que esta classe marginaliza (para Elias, os *outsiders*), aqui, o artista de rua. Para Elias, os marginalizados são “considerados como estrangeiros e não partilham os valores e o modo de vida vigentes”. São “mantidos à distância no cotidiano e afastados dos locais de decisão, dos *clubes* e das *igrejas*”³⁴.

Conforme este autor, enquanto o primeiro grupo mantém estreitas relações de identidade, formando um grupo coeso, o segundo é constituído de diversos segmentos não organizados entre si e, portanto, menos poderoso. Este segundo grupo, aqui os grafiteiros, é tratado de modo preconceituoso pelo outro, que o ignora ou rejeita de antemão³⁵. Para o poder instituído, sua arte não passa de sujeira, destruição, transgressão, poluição visual, usurpação do patrimônio privado ou público. Este preconceito é dirigido não apenas à sua manifestação pictórica ou textual, mas ao próprio interventor urbano, considerado irresponsável, invasor da propriedade alheia, provocador, desordeiro.

Com base na observação participante realizada, podem-se tecer inúmeros paralelos entre os estabelecidos e os *outsiders* dos estudos de Elias e o poder instituído e o artista de rua atuais. As mesmas posturas, o mesmo segregacionismo, as mesmas relações de poder, a mesma coesão de alguns dos grupos hegemônicos e a mesma fragmentação e desarticulação dos grupos marginalizados. Entretanto, no caso dos artistas urbanos, sua força reside na frequente agressividade e constante insistência da sua ação a desafiar o *status quo*. Apesar de desorganizada, espontânea, livre e variada, a sua ação é uníssona e cheia de vitalidade.

Ficam evidentes os vários conflitos que se instalam: entre os estabelecidos e os artistas de rua; entre o conservadorismo e as forças liberalizantes; entre a luta pela manutenção de uma

³³ ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

³⁴ ELIAS, 2000.

³⁵ ELIAS, 2000.

realidade que já não existe (a do espaço público sem pichos e *graffiti*) e a visão revolucionária pela posse de espaços não apenas físicos e geográficos; entre a repressão e a voz de grupos que somente é ouvida quando transformada em grito rebelde.

Segundo a maioria dos depoimentos obtidos, no imaginário de grande parte da sociedade hegemônica, pichadores e grafiteiros são todos “jovens da periferia, desocupados, sem acesso à educação e ao emprego, que não têm o que fazer e, por isso, *gastam* seu tempo *sujando* a cidade e estragando a paisagem”³⁶. Esta concepção, senso comum dos mais conservadoras, cai por terra ao se examinar de perto quem são e o que pretendem estes atores sociais.

Apresentam-se em pequenos grupos formados por jovens que, em um mundo de desigualdade social, polarização da riqueza, racismo, crescente depauperação da natureza e desencontros culturais, se expressam, como mencionado, pela dimensão iconoclasta e anárquica³⁷. É mediante a iconoclastia e a anarquia, carregados muitas vezes de agressividade, que o artista de rua provoca a sociedade estabelecida, que, por sua vez, se sente invadida e ameaçada. Esta tem como reação o repúdio e a necessidade de *apagar, limpar, eliminar* as manifestações que tanto a incomodam (a pichação, o *graffiti*, os inúmeros *papéis colados*) e considera como “vândalos e desordeiros” aqueles que as realizam, colocando-os à margem do seu universo de referência. Não se dá ao trabalho de ler o que está escrito ou de compreender as motivações desse tipo de intervenção, adotando um comportamento generalizante, estigmatizador e excludente.

Da sua origem, em Nova York, à atualidade, a arte de rua conta com quase cinquenta anos de existência³⁸. Por integrar, hoje, o tecido e a paisagem das grandes cidades de quase todo o mundo, é uma característica expressiva da contemporaneidade como linguagem e expressão de uma parte importante e grande de seus habitantes (os jovens), que querem ter ouvidas e divulgadas suas reivindicações e ideias. Tentar ler o que têm a dizer e compreender as entrelinhas pode revelar novos modos de vida na urbe e ser mais eficiente do que tentar apagar repetidamente os seus “rabiscos” e ignorar as suas motivações e, até mesmo, a sua existência.

Do ponto de vista da normatização do uso dos espaços públicos e privados da cidade, há toda uma regulamentação que disciplina a sua utilização e qualquer tipo de intervenção sobre eles. No caso dos escritores de *graffiti*, ações coercitivas por parte das autoridades instituídas, responsáveis pela aplicação destes regulamentos, buscam restringir as suas manifestações que,

³⁶ ZARUCK, Niwton. Entrevista a Diogo Marques. In: MARQUES, Diogo (Diretor e Produtor). *Urbanographia digitalizada de baixa resolução*. Curitiba: Academia Nacional de Cinema, 2005. Documentário.

³⁷ ARCE, José Manuel V. *Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999. Ver Introdução.

³⁸ Ver Capítulo 4, Item 4.1.

quando não autorizadas, introduzem, para muitos, a desordem, a confusão e o caos na paisagem urbana. A discussão do que é público e de como os artistas urbanos percebem estes espaços torna-se fundamental neste estudo, do qual emergem o espaço, o lugar, o espaço vivido, a territorialidade e a propriedade como essenciais.

1.3 Arte de rua e meio ambiente urbano

A arte de rua, ou intervenção urbana, como seu próprio nome demonstra, é uma prática eminentemente associada à cidade, ao espaço público, aos trajetos do cotidiano. A urbe não é apenas o suporte desta arte, mas é parte dela, exerce um papel relevante no seu contexto, como se verá a seguir. De outro lado, as interferências na paisagem citadina realizadas pelos artistas de rua têm uma ação imediata e visível a qualquer transeunte, transformando e ressignificando espaços e elementos da arquitetura.

Esta pesquisa adota a concepção de Lavell, para quem a cidade constitui um “ambiente *natural* novo que combina o social com o natural sob padrões de alta centralidade e densidade”³⁹. A relação do homem e da sociedade com a natureza já transformada (a urbe) constitui, pois, uma segunda fase da relação homem/natureza, que integra os elementos naturais, sociais e culturais e que legitima o objeto de estudo desta tese na problemática socioambiental urbana.

Na cidade, as dinâmicas sociais organizaram o homem em grupos, por vezes antagônicos e em conflito. A luta pela sobrevivência ultrapassa as necessidades de alimento e de abrigo, levando o indivíduo à luta quer por espaço físico e sustento, quer por reconhecimento e por diferentes ideologias.

Expressão do pensamento e das inquietações do homem no decorrer da história, as cidades variam em suas características, não apenas conforme o meio fisicogeográfico no qual estão inseridas, mas, especialmente, de acordo com a cultura e os sistemas de pensamento e de produção das sociedades. Na sua paisagem reconhecem-se esses sistemas, os valores éticos e estéticos da sua população e as suas visões de mundo particulares e coletivas. Cada detalhe está carregado de significados reveladores da trajetória dos seus habitantes em suas questões sociais, econômicas, culturais e políticas, religiosas, psicológicas e artísticas, manifestadas desde em

³⁹ LAVELL, A. Degradación ambiental, riesgo y desastre. In: FERNANDEZ, M. A. (Comp.). *Ciudades en riesgo: degradación ambiental, riesgos urbanos y desastres*. Lima: La Red, 1996. p. 22.

edifícios públicos, mansões, monumentos, até em moradias, praças, ruas, esquinas, fachadas, casebres, rabiscos nas paredes, cartazes etc.

Ao considerar a cidade como fenômeno urbano, Lynch afirma que os seus elementos móveis e, em especial, as pessoas e suas atividades, são tão importantes quanto as partes físicas estacionárias. Indivíduos e grupos não são meros observadores desse espetáculo, mas parte dele; compartilham o mesmo palco com os outros participantes⁴⁰.

Pessoas e grupos sociais são mais que apenas participantes deste cenário. São seus elaboradores. A cidade “não é apenas um objeto percebido (e desfrutado) por milhões de pessoas de classes sociais e características extremamente diversas, mas também o produto de muitos construtores que, por razões próprias, nunca deixaram de modificá-la”⁴¹. Se, em linhas gerais, ela pode ser aparentemente estável por algum tempo, de outro lado sempre se modifica vertiginosamente nos detalhes. Essa mudança é contínua e não linear. Ocorre em todas as direções, de acordo com os mais variados objetivos, situações e motivações. Nesse sentido, a cidade é um organismo vivo e palpitante, no qual não há resultado final, mas apenas uma contínua sucessão de momentos e paisagens.

Canevacci chama a atenção para a multiplicidade de fenômenos, vozes, concepções, representações, sistemas, grupos, ideologias, razões, embates, relações etc. que envolvem a urbe e a vida no seu meio. Para ele, uma cidade “se comunica com vozes diversas e todas copresentes”. Ela é “narrada por um coro polifônico”, no qual os vários itinerários ou materiais se cruzam, se encontram, se fundem⁴², ora em harmonia, ora em dissonâncias, choques ou confusão.

A cidade é multidimensional. Ela reúne pessoas das mais diversas origens, dos mais diversos níveis de instrução, riqueza e entendimento⁴³. Milton Santos afirma que a cidade constitui um lugar em que é possível uma mistura de interpretações mais ou menos corretas do mundo, do país e do próprio lugar. Há uma enorme riqueza de perspectivas. Há também um questionamento e um desejo de ultrapassar a própria situação⁴⁴.

Para este autor, a sociedade urbana se manifesta, denuncia, reclama, exige ação quanto às desordens, aos problemas, à degradação em todos os âmbitos – quer transformação. Busca entendimento, superação, quer participar das soluções, quer se engajar. Ele observa que,

⁴⁰ LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 2.

⁴¹ LYNCH, 1999, p. 2.

⁴² CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunidade urbana*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004 (Coleção Cidade Aberta). p. 15.

⁴³ LYNCH, 1999, p. 2.

⁴⁴ SANTOS, Milton. Entrevista. In: SEABRA, O. et al. (Org.). *Território e sociedade: entrevista com Milton Santos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 60-61.

em suas manifestações mais agudas, não é anormal que a sociedade urbana aponte para as desordens [...]. Mas ela também aponta para uma vontade de entendimento e de superação. Aliás, está pedindo esse entendimento, pedindo que se explique o que é que está se passando, de modo a alicerçar um entendimento que produza um sentido⁴⁵.

Entre os grupos e indivíduos que clamam por mudanças, propondo, inclusive, caminhos e soluções, estão os jovens artistas de rua, sujeitos deste estudo, cuja atuação apresenta inúmeras controvérsias. Milton Santos reconhece na arte de rua e no *hip hop*, entre os poucos exemplos que cita, esse grito por mudança, esse pedido de socorro. Ele afirma: “Por enquanto, esse sentido [de transformação] é mais expresso pelos *rapistas*, pelos compositores e por alguns intelectuais e muito menos pelos políticos”⁴⁶.

1.4 Sobre os métodos e os procedimentos desta pesquisa

Esta pesquisa é exploratória e hermenêutica, pois trata da compreensão de um universo dinâmico da produção humana: o artista de rua com suas motivações e sua relação com a cidade, o meio ambiente e a sociedade; e a arte de rua nos seus aspectos significativos. De modo geral, a hermenêutica, ou sociologia compreensiva, coloca como tarefa mais importante a “compreensão da realidade humana vivida socialmente” e tem no *significado* o conceito central da investigação⁴⁷, incluindo, também, a compreensão da *intencionalidade* inerente aos atos, às relações e às estruturas sociais, estas últimas vistas como construções significativas⁴⁸.

A sociologia compreensiva “propõe a subjetividade como fundante do sentido e defende-a como constitutiva do social e inerente ao entendimento objetivo”. Ela se preocupa em “explicar os meandros das relações sociais consideradas essência e resultado da atividade humana criadora, afetiva e racional, que pode ser apreendida através do cotidiano, da vivência e da explicação do senso comum”⁴⁹. As bases materiais do universo simbólico são também consideradas, pois toda a manifestação humana se dá em um contexto espaçotemporal, por isso histórico, cultural, econômico, político e social. Além disso, a característica essencialmente

⁴⁵ SANTOS. In: SEABRA, 2000, p. 60-61.

⁴⁶ SANTOS. In: SEABRA, 2000, p. 60-61.

⁴⁷ MINAYO, Maria Cecília de Souza. O desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.); DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 22-26.

⁴⁸ MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento: Pesquisa qualitativa em saúde*. 5. ed. São Paulo: Hucitec-Abrasco, 1998. p. 10.

⁴⁹ MINAYO, 1998, p. 11.

urbana dos sujeitos aqui estudados exige o exame da cidade sob as perspectivas de suporte da arte, de espaço vivido e lugar da sociabilidade, bem como do direito à cidade⁵⁰.

Eixos transversais que perpassam as questões abordadas são as relações entre indivíduo, grupo e sociedade; ação, estrutura e sentido; sujeito, meio ambiente natural e meio ambiente urbano; e realidade e ideologia (considerada um conjunto de conceitos e concepções que regem as ações e atitudes dos sujeitos).

Parte-se do fato de que a cidade é ao mesmo tempo “a cena e o seio do dinamismo da vida individual e coletiva”. Assim, é preciso, para examinar a arte e os artistas urbanos, observar “o conjunto de expressões humanas constantes nas estruturas, nos processos, nas representações sociais, nas expressões de subjetividade, nos símbolos e nos significados” referentes a este universo⁵¹.

As características deste estudo exigiram a combinação da pesquisa bibliográfica, midiática e documental, da observação participante e da análise de conteúdo. Por tratar-se de um universo artístico de comunicação textual e imagético, foram usados, como instrumentos auxiliares de leitura, ainda, alguns procedimentos da semiologia e da história da arte, embora não de forma enfática, nem seguindo metodologias sistematizadas por estas áreas do saber.

Significado e conteúdo são centrais nesta trajetória, pois, além de serem o ponto essencial da hermenêutica, são os elementos principais do estudo das representações sociais, o objeto da análise de conteúdo e o âmago da semiologia e da leitura da obra de arte. Trata-se, portanto, de uma pesquisa interdisciplinar, situada nas interfaces destas áreas de conhecimento, envolvendo, ainda, questões da antropologia e da sociologia.

Tanto a pesquisa participativa quanto o registro das fotos que compuseram a amostra desta investigação ocorreram de 2004 a 2009. A escolha deste período não se deu por motivo específico, apenas coincide com o período em que a autora iniciou seus registros fotográficos sobre este objeto de pesquisa, até a fase final da elaboração desta tese.

A pesquisa participativa ou observação participante realizada abrangeu tanto artistas de rua, como representantes de outros segmentos sociais, inclusive proprietários de imóveis que tiveram seus muros pichados⁵². Esta observação participante permitiu conhecer mais de perto os sujeitos da pesquisa e, de outro lado, ouvir o que membros da sociedade estabelecida tinha a dizer sobre a prática em questão. Ensejou a realização de entrevistas abertas e a coleta de depoimentos espontâneos ou em debates sobre esta arte. No mesmo período, foi documentada,

⁵⁰ LEFÈBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991a.

⁵¹ MINAYO. O desafio... In: MINAYO; DESLANDES; GOMES, 2007, p. 14.

⁵² A maioria dos entrevistados oriundos dos grupos hegemônicos pediu anonimato quanto aos seus depoimentos.

de maneira aleatória porém intensa, a arte urbana de Curitiba, por meio de registros fotográficos, base para a análise temática do discurso imagético/textual destes atores sociais, com a identificação das suas principais mensagens e conteúdos.

1.4.1 A etnografia e a observação participante

Originária da Antropologia, a etnografia como método de investigação se concentra, antes de tudo, em descrever uma cultura ou um grupo social, buscando compreender a maneira de viver daquela cultura ou grupo, *do ponto de vista dos seus integrantes*⁵³. Quando contextualizada no âmbito do fenômeno urbano, o propósito da etnografia é explorar as possibilidades que ela abre para a pesquisa e a compreensão da dinâmica cultural e das formas de sociabilidade nas cidades atuais⁵⁴.

A etnografia estuda os sujeitos nos seus próprios ambientes e é “ferramenta poderosa para a compreensão desses intensos e complexos diálogos intersubjetivos” que são as representações sociais. Trata-se de uma observação participante (ou pesquisa participativa), caracterizada por um período relativamente longo de interações sociais entre o investigador e os sujeitos, no meio destes, durante o qual os dados são colhidos e que tem como fontes principais a observação e a conversação informal. Não é estruturada, não decorre de um plano pré-estabelecido, nem há categorias fixas de antemão para interpretar o comportamento das pessoas. Aberta à totalidade do fenômeno ou grupo, permite que os aspectos a serem examinados emerjam do contexto em estudo, do concreto vivido. Para Fino, a observação participante centra-se “na descrição dos sistemas de significados culturais dos sujeitos estudados, o que vai muito além da descrição de situações, ambientes, pessoas ou da mera reprodução do seu discurso e dos depoimentos”⁵⁵.

Nesta pesquisa, a observação participante realizada foi a *periférica*, na qual a investigadora participou como observadora e organizadora de eventos e debates, sem, contudo, participar ativamente no centro das atividades – como grafiteira. Durante o período (2004-2009), foram realizadas entrevistas etnográficas (no terreno, não estruturadas) e o estudo de

⁵³ FINO, Carlos Nogueira. *A etnografia enquanto método: um modo de entender as culturas (escolares) locais*. Disponível em: <www.uma.pt/carlosfino/publicacoes/22.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2008. p. 2.

⁵⁴ MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, São Paulo, jun. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000200002>. Acesso em: 14 jul. 2008.

⁵⁵ FINO, 2008. p. 4-7.

documentos, nos quais os sujeitos em questão revelavam seus pontos de vista sobre os mais diversos assuntos. Segundo Minayo,

o que torna a entrevista instrumento privilegiado de coleta de informações [...] é a possibilidade de a fala ser reveladora de condições estruturais, de sistemas de valores, normas e símbolos [...] e ao mesmo tempo transmitir, através de um porta-voz, as representações de grupos determinados, em condições históricas, socioeconômicas e culturais específicas⁵⁶.

Além da fala dos interventores urbanos, foram considerados documentos os seus desenhos, inscrições, pinturas, rabiscos, textos, cartazes, *stickers* etc.

De acordo com Magnani, a explicação pela via etnográfica tem como base um *insight* que permite organizar informações dispersas, indícios soltos, dados fragmentários, num novo arranjo que parte do grupo estudado, leva-o em conta, foi suscitado por ele. Isto porque o pesquisador tem o concreto vivido como referente⁵⁷, ao qual retorna seguidamente para confirmar suas observações. Em síntese:

Etnografia é um método de olhar de muito perto, que se baseia em experiência pessoal e em participação, que envolve três formas de recolher dados: entrevistas, observação e documentos, os quais, por sua vez, produzem três tipos de dados: citações, descrições e excertos de documentos, que resultam num único produto: a descrição narrativa. Esta inclui gráficos, diagramas e artefatos, que ajudam a contar ‘a história’⁵⁸.

Finalmente, a análise dos dados envolve a interpretação de significado e de função das ações e das representações do grupo estudado e assume a forma descritiva e interpretativa.

1.4.2 A análise de conteúdo

Apesar de a pesquisa qualitativa se ocupar de níveis de realidade que, em geral, não podem ser quantificados, isto é, do universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes de indivíduos e grupos sociais, ela pode se valer de técnicas quantitativas para maior “riqueza de informações, aprofundamento e maior fidedignidade interpretativa”⁵⁹. Nesta investigação, a análise de conteúdo foi usada como ferramenta para distinguir o universo

⁵⁶ MINAYO, 1998. p. 109.

⁵⁷ MAGNANI, 2002.

⁵⁸ GENZUK, Michael. A synthesis on ethnographic research. *Occasional Papers Series*. Center for Multilingual, Multicultural Research (Eds.). Center for Multilingual, Multicultural Research, Rossier School of Education. Los Angeles: University of Southern California, 1993. Apud: FINO, 2008. p. 6. No caso desta pesquisa, foram também examinados fotos, documentários e reportagens.

⁵⁹ MINAYO. In: MINAYO; DESLANDES; GOMES, 2007, p. 22.

de representações sociais encontrado na arte de rua em estudo. Buscou-se, com ela, distinguir as principais temáticas abordadas pelos artistas urbanos em questão e em que medida aparecem.

Segundo Bardin, a análise de conteúdo é um conjunto de técnicas de análise

das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/ recepção [...] destas mensagens⁶⁰.

Estas técnicas possibilitam inferências a partir da descrição e da classificação dos “conteúdos explícitos da comunicação, para se chegar a dimensões que vão para além da mensagem”⁶¹. Dentre as várias técnicas e ênfases possíveis (análise das relações, da expressão, representacional, da enunciação, entre outras), optou-se pela análise temática da arte de rua de Curitiba.

Para Bardin, fazer uma análise temática “consiste em descobrir os ‘núcleos de sentido’ que compõem a comunicação e cuja presença ou frequência podem significar alguma coisa” com referência ao objetivo analítico escolhido. Isso, porque “o tema é a unidade de significação que se liberta naturalmente de um texto” ou de uma imagem e é “geralmente utilizado como unidade de registro para estudar motivações de opiniões, atitudes, valores, crenças, tendências etc.”⁶².

Os procedimentos metodológicos da análise de conteúdo envolvem, de maneira não linear, a categorização (tematização), a inferência (dedução), a descrição (exposição dos resultados da análise) e a interpretação (à luz da fundamentação teórica)⁶³.

As categorias, ou temas, são “rubricas ou classes que reúnem um grupo de elementos (unidades de registro) sob um título genérico”⁶⁴. Nesta pesquisa, o sistema de categorias sob o qual o *graffiti* foi examinado emergiu de uma análise prévia dos registros fotográficos e consolidou-se à medida que a análise progredia. Quanto à categorização, Bardin aponta como essenciais a homogeneidade das unidades de registro, a sua capacidade de serem exaustivas (dando conta de todo o material), exclusivas (cada aspecto é classificado em apenas uma categoria) e adequadas (a categorização deve adaptar-se aos conteúdos e objetivos da pesquisa)⁶⁵.

⁶⁰ BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. 3. ed. Lisboa: Ed. 60, 2007. p. 22.

⁶¹ GOMES, Romeu. Análise e interpretação de dados de pesquisa qualitativa. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.); DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 79.

⁶² BARDIN, 2007, p. 99.

⁶³ GOMES. In: MINAYO; DESLANDES; GOMES, 2007, p. 87-88.

⁶⁴ BARDIN, 2007, p. 111.

⁶⁵ BARDIN, 2007, p. 113-114. GOMES. In: MINAYO; DESLANDES; GOMES, 2007, p. 89.

Inferências são as relações que o pesquisador percebe e estabelece de maneira objetiva entre os itens categorizados e descritos e o contexto social em que estão inseridos. Inferir é “ir além das falas e dos fatos” ou caminhar “na direção do que está explícito para o que é implícito, do revelado para o velado, do texto para o subtexto”⁶⁶.

Por fim, a interpretação visa a atribuir um grau de significação mais abrangente aos conteúdos analisados, com base nas inferências e na fundamentação teórica. Busca reconhecer sentidos socioculturais atribuídos às ideias. Para Lüdke e André, a interpretação consiste na “explicação da realidade, isto é, na tentativa de encontrar os princípios subjacentes ao fenômeno estudado e de situar as várias descobertas num contexto mais amplo”⁶⁷.

1.4.3 Procedimentos

Como mencionado, o recorte geográfico a que se refere este estudo é o município de Curitiba, pois as condições de vida, os conflitos, os riscos e as vulnerabilidades socioambientais urbanos verificados na área e retratados na arte de rua nesta cidade, ao lado das manifestações de identidade, ludicidade, gênero e sociabilidade, existem em toda a mancha urbana, com variações apenas em intensidades e ritmos. Além disso, os grafiteiros oriundos de determinadas partes de Curitiba atuam indistintamente por toda a cidade, ao lado dos de outros bairros, tanto como artistas quanto como educadores em escolas da periferia e do centro, bem como em iniciativas de órgãos públicos e de Organizações não Governamentais (Ongs). Também os *graffiti* que há em certos bairros ou mesmo nas áreas mais centrais da cidade são de autoria de jovens de toda a Curitiba, dificultando a delimitação de um recorte geográfico que considerasse apenas um ou dois bairros.

Assim, apesar de especificidades das intervenções urbanas de certas partes da cidade e da existência de um grande número de artistas de rua nos bairros das regiões sul e sudoeste do município, esta pesquisa adotou como recorte geográfico o município de Curitiba como um todo. Esta escolha se fundamentou na citada abrangência da atuação destes sujeitos: independentemente dos bairros em que moram, sua ação se dá nos mais diversos pontos da cidade, centrais ou periurbanos, de alta ou de baixa renda, revelando deslocamentos intensos e frequentes e ação conjunta de sujeitos das várias partes da mancha urbana. Além disso, atualmente, em Curitiba, a arte de rua se caracteriza mais como fenômeno da cidade que do

⁶⁶ GOMES. In: MINAYO; DESLANDES; GOMES, 2007, p. 90-101.

⁶⁷ LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. Disponível em: <<http://www.lite.fae.unicamp.br/papet/2003/ep145/pesq.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2008.

bairro, e diz respeito mais ao aglomerado urbano que a territórios circunscritos (ao contrário do que ocorria nos seus primórdios em Nova York, nas décadas de 1960 e 1970, com a rivalidade e o confronto de *gangues* que representavam certos bairros; e ao contrário do que a mídia às vezes apresenta como lugar comum).

Ao iniciar a presente investigação, tinha-se a impressão, como apontam o senso comum e a literatura pertinente, de que a maior parte da arte de rua veicularia protesto, inconformismo e agressividade. Percebia-se a denúncia de riscos e conflitos sociais, políticos, urbanos e ambientais, frequentemente envoltos em angústia, protesto, desânimo e crítica em relação a uma sociedade e a um sistema postos. Isso, ao lado da atitude de agressão ao estabelecido, expressa especialmente no picho.

Contudo, uma observação mais atenta das intervenções urbanas, ainda no início da pesquisa, mostrou outros tipos de mensagens, com aspectos, emoções e conteúdos contrários aos primeiros. Percebeu-se humor, diversão, respeito e afeto, revelando alegria, redes de sociabilidades, entretenimento e comunicação de maneira lúdica, bem humorada e criativa. Optou-se, então, por quantificar estes dois universos temáticos contrastantes, para, com o auxílio da pesquisa participante e do discurso dos envolvidos, discernir quanto esta arte é aquilo que certos segmentos hegemônicos da sociedade e o senso comum consideram que é: apenas transgressão, provocação, agressividade, sujeira e protesto. Isto permitiria confirmar ou desconstruir os conceitos presentes nos discursos de parte dos estabelecidos e, por conseguinte, a imagem do *escritor de graffiti* como vândalo. Da análise temática emergiu, ainda, um terceiro grupo, mais próximo do segundo que do primeiro, como manifestação de afetividade e sexualidade.

Ao tentar compreender este universo a partir da ótica dos seus autores e em suas relações com a cidade e a sociedade, percebeu-se como categoria essencial a relação do próprio artista de rua com a cidade, com os espaços urbanos, nos quais se movimenta, se manifesta e que transforma em suporte da arte, em elemento de comunicação, em mídia alternativa, em manifestação da sua alegria, da sua tristeza e do seu pensamento.

Durante a construção do presente trabalho, procurou-se manter como perspectivas do olhar a sociedade complexa, a especificidade dos artistas de rua de Curitiba e da arte urbana na cidade entre 2004 e 2009, contextualizando-os e tratando-os em sua singularidade. Buscou-se um deslocamento do olhar da postura superficial para uma procura pelos sentidos que permeiam a comunicação e os atos humanos, no caso, as mensagens e a ação deste interventor urbano.

Quanto à delimitação do grupo de pessoas e de obras estudadas, devido ao grande número de categorias apresentadas nos *graffiti* e ao progressivo envolvimento da autora na

pesquisa participativa, seria impossível demarcar de antemão o tamanho de uma amostra que fosse representativa desta totalidade. Assim, de um lado, os artistas de rua e, de outro, as suas manifestações pictóricas e/ou textuais no espaço urbano formaram os grupos estudados e se delinearam no decorrer do estudo. O primeiro compreende todos os artistas de rua encontrados pela autora em Curitiba, durante a sua observação participativa em eventos e ações de *graffiti*, entre 2004 e 2009. O segundo é constituído pelo conjunto dos registros fotográficos realizados, os quais compõem o universo textual/imagético analisado. Estes foram feitos de maneira aleatória, nos muitos trajetos da pesquisadora por vários bairros da cidade durante o período. Para uma imparcialidade maior, foram fotografados todos os *graffiti* (no sentido amplo) encontrados na cidade, excetuando-se os pichos ou *tags* sem um significado explícito relevante (pichos ou *tags* não relacionados a outro conteúdo além do codinome do seu autor), bem como repetições das mesmas imagens, textos ou padrões.

Os depoimentos colhidos o foram à medida que, em encontros espontâneos, surgia a oportunidade para uma ou outra entrevista, além de falas de especialistas e grafiteiros em mesas-redondas e debates sobre o tema e, ainda, em documentários e reportagens jornalísticas e televisivas. Assim, a amostra é tão grande quantos foram os elementos novos a analisar, encerrando-se ou limitando-se *por saturação*, isto é, à medida que significados, falas e comportamentos se repetiam, fato que constitui, por si só, um indicador. O limite para a inclusão de novas fotos foi, também, o tempo, pois foi preciso, em certo momento, encerrar a coleta de material. Das mais de 9 mil fotos do acervo, foram selecionadas 5 mil, números propositalmente altos, para evitar a distorção de informações ocasionada, às vezes, por amostras não suficientemente abrangentes.

A pesquisa bibliográfica, midiática e documental incluiu a busca por material publicado e de trabalhos acadêmicos realizados, especialmente sobre a arte de rua no Brasil e em Curitiba, a busca e a transcrição de reportagens televisivas, de documentários e filmes, a procura e a seleção na Internet de *sites*, *blogs* e *fotoblogs* de artistas de rua.

Almejava-se, a partir das falas dos sujeitos da pesquisa, dos seus símbolos e da observação dos seus comportamentos, atitudes e imagens/textos, distinguir os códigos sociais norteadores das suas ações. Quantificar esta arte permitiu melhor compreender as relações, atitudes, comportamentos, valores, concepções de cidade e de espaço urbano, representações e práticas destes artistas, vistos como fenômenos sociais.

Durante a pesquisa participante, o colocar-se nos espaços urbanos grafitados ou a grafitar, bem como o participar de eventos de *graffiti* ou de debates, discussões, encontros, reuniões e atividades relacionados a esta arte, permitiu conhecer os princípios gerais que

baseiam as ações destes sujeitos, no seu cotidiano, e observar como encaram, organizam e executam a sua prática. Manteve-se a perspectiva da dinamicidade, pois, como o *graffiti* é uma manifestação fugaz, do momento, que contém em si mesma a sua não perenidade, do mesmo modo o olhar que a observa, frui ou lê deve ser também dinâmico, pronto para lidar com o inesperado, com o novo, com aquilo que toma o seu lugar.

O enfoque pelo qual se examinou aqui a arte de rua está intimamente ligado ao entendimento de que o estudo das representações sociais concebe o homem enquanto ele tenta conhecer e compreender as coisas que o circundam e tenta resolver os enigmas centrais de sua existência corporal, dos estados da mente de seus vizinhos e dos poderes que o dominam: enigmas que o ocupam e preocupam desde o berço e dos quais ele nunca para de falar⁶⁸.

⁶⁸ MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 42-43.

2 O SUJEITO NA CONTEMPORANEIDADE E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NA CIDADE, NA COMUNICAÇÃO E NA ARTE

O estudo da arte praticada no ambiente urbano pelos grafiteiros sob a perspectiva da cidade e da representação exigiu o exame de conceitos e concepções como pós-modernidade (Lyotard¹ – o fim das certezas; Harvey²), complexidade (Prigogine³), sujeito e movimento social (Touraine⁴), representação social (Moscovici⁵) e a leitura dos textos verbais e não-verbais no âmbito da cidade (Lefèbvre⁶, Ferrara⁷). Isto, porque esta arte se dá no contexto complexo da pós-modernidade, configura um movimento social⁸ em que o interventor urbano é ator e sujeito, externando, no seu protesto, seu mundo de representações sociais e ambientais.

Foram examinados, ainda, alguns elementos da geografia humana no que diz respeito ao lugar, visto que a intervenção urbana ocorre nos espaços de uso comum e que o discurso textual e imagético dos envolvidos se dá sobre os elementos da paisagem citadina. Ao observar esta arte mais de perto, percebe-se, por parte dos seus autores, intimidade e afetividade com estes espaços da cidade, que transformam em lugares significativos (Tuan⁹).

Outros conceitos chave para a consecução deste trabalho são os de identidade e pertencimento (Maffesoli¹⁰) e propriedade (Arendt¹¹), tudo isso no contexto da cidade como expressão de uma época e na qual a arte desempenha um papel constituinte (Argan¹²).

2.1 A sociedade contemporânea

O movimento *hip hop* e, dentro dele, o *graffiti*, têm sido considerados por muitos como um fenômeno típico da Pós-Modernidade. Isto pela sua atualidade e pela sua efemeridade, mas

¹ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

² HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

³ PRIGOGINE, Ilya. O fim da certeza. In: MENDES, Candido (Org.); LARETTA, Enrique (Ed.). *Representação e complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

⁴ TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

⁵ MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2007.

⁶ LEFÈBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991a; _____. *The production of space*. Malden: Blackwell, 1991b.

⁷ FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 1991; _____. *Ver a cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo: Nobel, 1988.

⁸ Ver Capítulo 2, Item 2.2.

⁹ TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

¹⁰ MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004; _____. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

¹¹ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

¹² ARGAN, Giulio C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

também pelo desafio que representam a inúmeros conceitos, fatos e concepções *crystalizados* na Modernidade e ainda adotados por parte da sociedade estabelecida, como ordem, hierarquia, verdade, propriedade, direito à cidade, desigualdade, exclusão e acúmulo de capitais, entre outros.

É frequente o uso do termo *pós-modernidade* nas áreas da comunicação, das artes e da arquitetura, entre outras. Apesar das polêmicas que o termo causou nas décadas de 1980 e 1990, ele ainda prevalece nos estudos teóricos de vários pensadores, inclusive de Lyotard¹³, Hall¹⁴, Bauman¹⁵, Maffesoli¹⁶ e Harvey¹⁷, adotados nesta investigação.

A Modernidade tem início na Renascença e envolve, como se sabe, a volta ao Humanismo, a industrialização, o Iluminismo, a crença no progresso da humanidade, entre outras características. Algumas delas têm sido questionadas desde Nietzsche e Freud e, mais ainda, com o advento das duas grandes guerras que devastaram a Europa na primeira metade do século XX. Assim, o período subsequente à Segunda Guerra Mundial e que se estende até a atualidade (em alguns aspectos e países até mesmo antes do pós-guerra) apresenta inúmeras mudanças, em relação ao pensamento (o fim das certezas e da crença no progresso), aos comportamentos, às tecnologias que não apenas permitiram ao homem chegar à Lua, mas passaram a envolver também a tecnologia digital e a computação, às fronteiras (vive-se hoje um mundo globalizado, já percebido por McLuhan na década de 1960¹⁸) entre outras.

Baudrillard descreve este período de intensas e profundas liberações sociais como orgia:

A orgia é o momento explosivo da modernidade, o da liberação em todos os domínios. Liberação política, liberação sexual, liberação das forças produtivas, liberação das forças destrutivas, liberação da mulher, da criança, das pulsações inconscientes, liberação da arte. Assunção de todos os modelos de representação e de todos os modelos de antirrepresentação. Total orgia de real, de racional, de sexual, de crítica e de anticrítica, de crescimento e de crise de crescimento. Percorremos todos os caminhos da produção e da superprodução virtual de objetos, de signos, de mensagens, de ideologias, de prazeres. Hoje, tudo está liberado, o jogo já está feito e encontramos-nos coletivamente diante da pergunta crucial: O QUE FAZER APÓS A ORGIA?¹⁹

¹³ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

¹⁴ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

¹⁵ BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

¹⁶ MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

¹⁷ HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

¹⁸ É de autoria de McLuhan a expressão *aldeia global*, ainda na década de 1960 (McLUHAN, Marshall. *War and Peace in the Global Village*. New York: Bantam Books; Quentin Fiore, 1968).

¹⁹ BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos externos*. Campinas: Papyrus, 1990. p. 9. [grifo no original]

As várias expressões adotadas para nominar este novo tempo, como *fase pós-moderna* (Lyotard²⁰, Harvey²¹, Maffesoli²², Bauman²³, Hall²⁴), *pós-industrial* e *modernidade tardia* (Touraine²⁵), *fase pós-cristã*, *pós-quebra de paradigmas*, *pós-libertação* e *pós-orgia* (Baudrillard²⁶), *supramodernidade* (Jodelet²⁷), *supermodernidade* (Augé²⁸) entre outras, denotam um momento de ruptura com um passado de certa maneira recente e se articulam num horizonte aberto, no qual as abordagens continuamente se renovam. Pluralidade, diferença, alteridade, multiculturalidade e liberdade de pensamento e de ação são expressões-chave para a sua compreensão.

A Pós-Modernidade caracteriza-se não apenas pelo fim das *metanarrativas*²⁹ e das certezas (de um mundo específico de representações) e pelos novos avanços no campo da ciência e da tecnologia, mas também pela intensa degradação da natureza, em todo o mundo, e pelas consequências do modelo de desenvolvimento técnico, científico e produtivo de concentração de riquezas no interior das cidades em âmbito internacional. Em todas as esferas, são cada vez mais notórias a autossegregação dos segmentos sociais mais abastados e as crescentes e alarmantes pobreza e miséria das camadas de baixa renda, cenário característico do período de capitalismo exacerbado em que a humanidade se encontra.

Como reação à visão de mundo moderna (tecnocêntrica, racionalista, linear, padronizada), prevalente anteriormente, a Pós-Modernidade enfatiza o oposto. Considera a natureza, o irracional, a emoção, o não-linear, o relativo, a não padronização do conhecimento e da produção, enfim, integra o exercício da liberdade de pensamento e de ação, o que, frequentemente, origina a sensação de caos. A subversão de uma ordem (aparente) anterior e a integração de uma infinidade de atores sociais nas tramas da produção de conhecimento e de representações simbólicas – pois a todos, hoje, é dado o direito de manifestação –, acarretaram insegurança e perplexidade nas sociedades e nas cidades, quanto aos antigos modelos e indicam ampla e profunda mudança.

Nos estudos sobre as cidades e as sociedades atuais, a ênfase dada por Foucault e outros filósofos à descontinuidade e à diferença, bem como a primazia das “correlações polimorfias em

²⁰ LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

²¹ HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1998.

²² MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

²³ BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

²⁴ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

²⁵ TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 232-258.

²⁶ BAUDRILLARD, 1990.

²⁷ JODELET, Denise. A cidade e a memória. In: RIO, Vicente del et al. (Org.). *Projeto do lugar: colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo*. Rio de Janeiro: UFRJ; ContraCapa, 2002. (Coleção ProArq). p. 32.

²⁸ AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994. p. 73.

²⁹ *Metanarrativas: interpretações teóricas de larga escala pretensamente de aplicação universal*.

vez da causalidade simples ou complexa”³⁰, acentuando a indeterminação, como a teoria do caos, demonstram não apenas uma nova maneira de perceber a realidade, mas as transformações ocorridas. É neste contexto que se integra o movimento de arte de rua. Ele retrata e concretiza, no meio ambiente urbano, esta não linearidade e o caos, acentua a dimensão da liberdade de manifestação e de ação, não respeitando regras ou imposições, exercitando, ao contrário, a transgressão de normas que considera resquícios de uma sociedade hierárquica antiquada e sem sentido.

Ao contrário de uma Modernidade centrada em premissas iluministas e positivistas, a Pós-Modernidade enfatiza a heterogeneidade, a diferença, o acaso e a complexidade como elementos cruciais para a compreensão da realidade e como forças libertadoras para a redefinição dos discursos culturais, políticos, sociais e científicos. No entanto, o esgotamento da Modernidade, com o esfacelamento da concepção de que a ciência possibilitaria “evolução e progresso” ilimitados, se transformou em sentimento de angústia e de desencantamento do mundo. Não há certezas, não há modelos a seguir, não há mais a crença “em um mundo melhor”. Também no universo de representação do *graffiti*, esta angústia e este desencantamento estão presentes (Figs. 39-41)

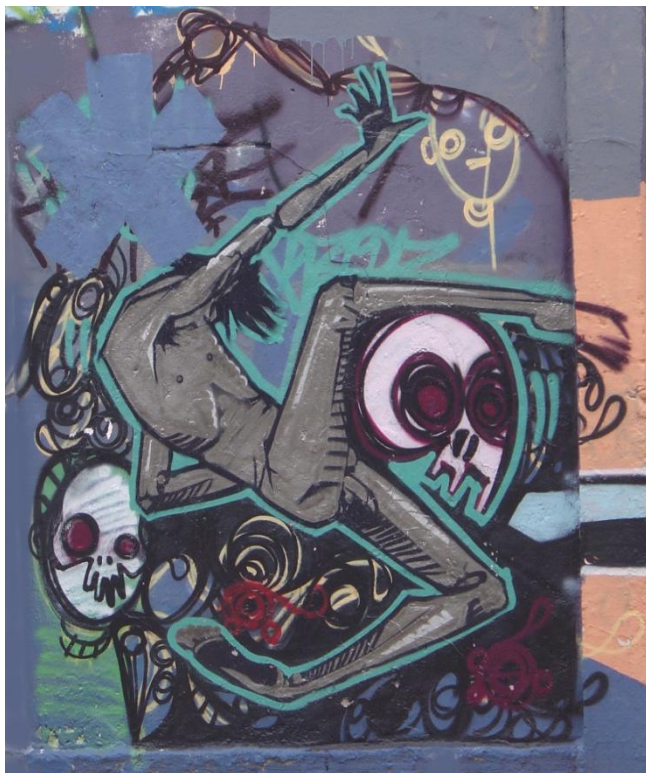


Figura 39 – *Angústia I*. R. Fernando Moreira, próx. ao nº 367, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006. MENTS, MERDA.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 40 – *Desilusão*. Av. Manoel Ribas, nº 208, Mercês. Curitiba, 16 jul. 2006. MENTS.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

³⁰ FOUCAULT apud HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1998. p. 19.



Figura 41 – *Buscando a liberdade*. R. Augusto Stellfeld, próx. à R. Dr. Muricy, Centro. Curitiba, 19 jan. 2008³¹. ANÃO, LEMAS, THIAGO SYEN, GAGA (PROJETO 6 DIREÇÕES). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Na sua análise sobre a contemporaneidade, Castells³² observa que pensá-la significa refletir sobre as consequências da terceira revolução tecnológica (a da informática) e da hegemonia global do capital. Circulação e consumo são elementos determinantes do fluxo mundial atual, enquanto particularidade e identidade são aspectos centrais da reprodução das relações sociais. Crise ambiental e desigualdade social são fenômenos não controlados e desconfortáveis do desenvolvimento tecnológico. Portanto, as relações sociais balizam-se em um estado de fluidez e incerteza, subproduto do capitalismo exacerbado. O mundo mostra tendências conflitantes entre a globalização como mecanismo de interação societal e a produção de riquezas e, de outro lado, as diversas identidades como elemento de autonomia e afirmação de indivíduos, grupos, povos e nações (que, no âmbito do sujeito, Touraine³³ chamou de *individuação*). Nesse sentido, os artistas de rua podem ser reconhecidos como grupo identitário, cujos integrantes buscam esta autonomia.

Cada vez mais se observa que os processos de transformação globais ou locais são complexos e não podem ser abordados de forma simplista, uma vez que resultam de combinações de restrições ambientais, dos mecanismos do mercado, das relações sociais e de relações simbólicas. Qualquer tentativa de enquadrar estes fenômenos em abordagens que desconsiderem um desses fatores resultará em explicações incompletas ou equivocadas da realidade.

Harvey, apesar de apontar o termo *pós-modernidade* como confuso, distingue a parte final da década de 1960 e a inicial dos anos 70 como o seu começo, na esteira dos movimentos

³¹ O título deste *graffiti* foi fornecido à autora pelos artistas de rua que participaram da sua pintura (Projeto patrocinado pela Petrobras, pela Funarte e outras instituições).

³² CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura. O poder da identidade*. v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

³³ TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

da contracultura³⁴ de então, com a decepção com as metanarrativas da Modernidade, as mudanças nas ciências e a percepção de que o homem poderia causar ou estaria caminhando para o seu próprio aniquilamento.

Para o autor, até perto dos anos 60, aspectos como universalidade, organização, unicidade, racionalidade, progresso, desenvolvimento, superação de uma tradição estagnante e ordem, entre outros, integravam os discursos tanto do poder quanto da indústria de consumo e do marketing³⁵. Por revelarem relações de dominação política e cultural, Modernidade e Modernismo³⁶ perdiam seu atrativo como antídotos revolucionários para uma ideologia reacionária e ‘tradicionalista’, como o eram originalmente. Foi nesse contexto que os movimentos contraculturais e antimodernistas dos anos 60 surgiram:

Antagônicas às qualidades opressivas da racionalidade [...], as contraculturas exploraram os domínios da autorrealização individualizada por meio [...] da incorporação de gestos antiautoritários e de hábitos iconoclastas (na música, no vestuário, na linguagem e no estilo de vida) e de crítica da vida cotidiana. Centrado

³⁴ No sentido amplo, contracultura envolve todo o movimento que se coloca contra uma realidade social, política, cultural etc. Em sentido restrito, refere-se a um movimento *underground* norte-americano, de caráter libertário, cuja tônica foi o questionamento das instituições, dos costumes e dos padrões comportamentais pré-estabelecidos. A palavra de ordem do movimento foi *drop out*, ou seja, devia-se “*cair fora* da família, das instituições e de toda e qualquer forma considerada repressiva e buscar uma vida alternativa que resgatasse valores da natureza”. As origens do seu ideário encontram-se no movimento *Beat* dos anos de 1950, que privilegiavam a liberdade individual e sexual, o uso de drogas e a busca da espiritualidade. Estes temas influenciaram os jovens norte-americanos da década seguinte, em especial, os *hippies* e, depois, os *yippies*, os *engagés* franceses e os *SDS* alemães, mais politizados. Os três últimos abrangiam a “juventude universitária”, que “marcou sua presença no final da década de 1960, com dois grandes acontecimentos, o Maio de 68 e o segundo Festival de Woodstock. O Maio de 68 foi uma grande manifestação popular que teve início na Universidade de Paris, a partir de desentendimentos entre os estudantes e a instituição. O estopim da crise foi a proibição da presença masculina nos dormitórios femininos”. O movimento logo tomou as ruas e “culminou com uma greve geral, a partir da adesão de operários, bancários e professores. Foi uma manifestação sem precedentes: mais de 13 mil jovens se confrontaram com a polícia nas ruas de Paris. Os estudantes, com seu lema *é proibido proibir*, tinham como principais reivindicações: o igualitarismo, o liberalismo e a liberação sexual” (CARRANZA, Edite Galote Rodrigues. *Arquitetura, contracultura e sustentabilidade*. Disponível em: <<http://74.125.47.132/search?q=cache:LLNFpQkHp0cJ:www.arquitetonica.com/arquitetura%2520contracultura%2520sustentabilidade%25201.htm+contracultura+1968&cd=10&hl=pt-BR &ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 5 out. 2009).

³⁵ HARVEY, 1998, p. 18-19.

³⁶ *Modernidade* e *Modernismo* são termos que não se equivalem, apesar de aparecerem como sinônimos em alguns autores. *Modernidade* é o período caracterizado pelo pensamento iluminista, com o predomínio da razão e da universalidade sobre o misticismo medieval e a emoção e individualização pós-modernas. Já *Modernismo* é um estilo nas artes, uma reação contra o naturalismo idealista ou realista vigente desde a Renascença (séc. XV-XVI) até a eclosão do Impressionismo (na pintura e na música) e do Simbolismo (na literatura) (século XIX). Estes movimentos – que coincidiam com a descoberta da fotografia como registro da realidade e, logo, com Nietzsche e Freud, que questionaram o predomínio da razão –, libertaram o pensamento e a arte dos seus parâmetros tradicionais. Permitiram olhar a realidade a partir de outras perspectivas, dando origem às vanguardas artísticas, isto é, ao Modernismo. Um dos maiores expoentes deste movimento foi Picasso, que partiu do cubismo para a deformação e o tratamento livre de suas figuras, nas quais retratava mais a maneira como as via que a realidade objetiva. O Modernismo como corrente estética, porém, ditava regras: aquele que não escrevesse, pintasse, compusesse ou dançasse de acordo com os padrões impostos por esta nova estética, não era considerado artista e sua produção não era considerada arte. Na primeira metade do século XX, pois, era necessário estar engajado em um destes movimentos e seguir os seus padrões e gostos. Em nome da liberdade, o Modernismo tornou-se uma nova armadilha, um novo aprisionamento. O Pós-Modernismo, e também a Pós-Modernidade, surgiram, então, como uma nova tentativa de aceitação dos opostos e de uma realidade mais ampla que integrasse os aspectos contraditórios, efêmeros e complexos da existência, inclusive a tradição, a diferença e a alteridade.

nas universidades, institutos de arte e nas margens culturais da vida na cidade grande, o movimento se espalhou para as ruas e culminou numa vasta onda de rebelião que chegou ao auge em Chicago, Paris, Praga, Cidade do México, Madri, Tóquio e Berlim na turbulência global de 1968³⁷.

Tratava-se de um movimento de resistência cosmopolita, transnacional e, portanto, global, à hegemonia da alta cultura modernista. Para Harvey, “embora fracassado, ao menos a partir dos seus próprios termos, o movimento de 1968 tem de ser considerado o arauto cultural e político da subsequente virada para o Pós-Modernismo”. Afirma que, em algum ponto entre 1968 e 1972, o Pós-Modernismo emergiu “como um movimento maduro, embora ainda incoerente, a partir da crisálida do movimento antimoderno dos anos 60”³⁸. O *graffiti*, vinculado ao movimento *hip hop*, não apenas inspira-se em muitas das posturas da antiarte³⁹ e da contracultura, mas adota muitas delas. A diferença é que, enquanto os acontecimentos da década de 1960 ocorriam nos ambientes universitários, artísticos e intelectuais, a arte de rua atual surgia de um segmento social marginalizado por parte da sociedade estabelecida. Note-se a concomitância dos dois movimentos: enquanto o auge da contracultura ocorria nas manifestações de 1968, e no segundo Festival de Woodstock, aconteciam nessa época também as primeiras expressões dos elementos que constituiriam a cultura *hip hop*.

Quanto ao marco inicial da Pós-Modernidade, esta questão é bastante discutida e contradita. Prova disso são os diversos nomes que a Pós-Modernidade recebe, os diferentes fatores considerados como sua gênese e as diversas datações a ela atribuídas. Mas a maioria dos estudiosos concorda que o período subsequente à Segunda Guerra Mundial inaugurou uma nova maneira de ver o mundo. Colaborou para isso, ainda, o desenvolvimento tecnológico, digital e comunicacional. Porém, mais importante que a denominação ou o estabelecimento de um acontecimento desencadeador específico é o consenso de que se vive, hoje, um novo momento da História, caracterizado pela fragmentação, pela indeterminação, pela complexificação e pela intensa desconfiança de todos os discursos universais. Eagleton afirma:

³⁷ HARVEY, 1998, p. 44.

³⁸ HARVEY, 1998, p. 44.

³⁹ O termo *antiarte*, cunhado provavelmente por Marcel Duchamp, em 1913-1914, refere-se a uma postura crítica quanto à definição tradicional de arte e aos seus espaços. Está associado ao movimento Dadá, fundado em 1916 em Zurique, ao qual Duchamp é geralmente associado. O dadaísmo, surgido de um “espírito de desilusão gerado pela Primeira Guerra Mundial, à qual alguns artistas reagiram com um misto de ironia, cinismo e niilismo anárquico”, tinha um caráter antirracional, de intensa revolta contra o conformismo. Enfatizou o ilógico, o absurdo e o acaso na produção artística. “Os artistas usavam de gracejos grosseiros e de provocações”, afirmou Duchamp. O objetivo “era chocar o público que se alimentava dos valores tradicionais” (CARVALHO. Taís Luso de. *Marcel Duchamp/A antiarte*. Porto das Crônicas. Disponível em: <http://64.233.163.132/search?q=cache:vV0zbtmI_hgJ:taisluso.blogspot.com/2008/10/marcel-duchamp-antiarte.html+antiarte&cd=16&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 5 out. 2009). Hoje, este termo é usado livremente, aplicado a conceitos e atitudes contra o gosto e o sistema oficial da arte, incluindo-se aí o seu mercado, e usado em movimentos de arte que conscientemente transgridem tradições ou instituições.

Estamos agora no processo de despertar do pesadelo da Modernidade, com sua razão manipuladora e seu fetiche da totalidade, para o pluralismo retornado do Pós-Moderno, essa gama heterogênea de estilos de vida e jogos de linguagem que renunciou ao impulso nostálgico de totalizar e legitimar a si mesma⁴⁰.

A total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico é uma particularidade deste novo tempo. Além disso, ao rejeitar a ideia de progresso, o Pós-Modernismo abandona o sentido de continuidade. O presente apropria-se de elementos do passado, em uma releitura. Na arquitetura e nas artes, por exemplo, é comum a apropriação eclética de partes e *pedaços do passado* e a sua combinação de maneira pessoal, nova, às vezes lúdica, às vezes dramática, mas geralmente crítica. Colagem, sobreposição, justaposição, repetição e citação do já existente, desconstruindo não apenas obras, mas conceitos anteriores e reconstruindo-os com outros significados – ao lado de elementos de outras obras e outros tempos – são procedimentos usuais no Pós-Modernismo. O mesmo acontece na arte de rua atual. Essa perda de continuidade histórica nos valores e nas crenças, juntamente com a redução da obra (e da cidade) a um texto que acentua a descontinuidade e a alegoria, é um reflexo da recusa de todos os padrões supostamente imutáveis.

Touraine comenta que a vida social não pode mais ser descrita “como um sistema social cujos valores, normas e formas de organização são estabelecidos e defendidos pelo Estado e outras agências de controle social”. Deve, ao contrário, ser compreendida como uma ação e por isso como movimento. A vida social constitui, hoje, o conjunto das relações entre os atores sociais da mudança. É marcada, de um lado, por inovações de um sistema de produção e de consumo e, de outro, pela abertura aos desejos, pelo apego do sujeito à sua cultura, pela afirmação da sua liberdade e da sua responsabilidade⁴¹. E a arte de rua é um exemplo bastante significativo e concreto disso.

Touraine rejeita os termos iniciados pelo prefixo *pós* (apesar de ocasionalmente utilizá-los), que definem esse novo tempo “por aquilo que eles sucedem”. Para ele vive-se hoje a *Modernidade Tardia*. Sem reconhecer uma cisão, trata-a como um tempo de novos rompimentos: de fragmentação dos paradigmas estabelecidos, que se abrem, sem medo, em direção ao novo, ao desconhecido. Há, nesses novos tempos, o desejo incontido de avançar, de transpor limites, de sair do convencional, de se expor, de correr riscos, de ser diferente. Mesmo imersos na existência e querendo respostas, quer-se sair dos guetos tradicionais do pensamento

⁴⁰ EAGLETON, T. Awakening from Modernity. *Times Library Supplement*, 20 fev. 1987.

⁴¹ TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 232.

ocidental e aventurar-se em direção a novas estruturas conceituais⁴². Novos grupos, novas práticas despontam – principalmente entre os jovens, como se vê no *graffiti*.

Larreta, ao contrário dos que relacionam a crise de representações a perdas e ao desencantamento, afirma que, hoje, “o mundo revela-se mais reencantado do que desencantado, mais heterogêneo e fragmentário”. Apresenta-se “diferenciado e complexo, submetido a processos de subjetividade e diferenciação funcional crescentes e demasiado polimorfo para ser contido nas metáforas de *adaptação e integração sistemática* presentes nas teorias do último quarto do século XX”. Para Larreta, estas teorias constituem novas tentativas de estabelecer metanarrativas e são “pouco adequadas para dar conta dessa dimensão de invenção, criatividade e imprevisibilidade que se incorpora progressivamente à conduta dos atores sociais”⁴³.

Já para Prigogine, o “fim das certezas” abre o caminho para a compreensão do mundo a partir da complexidade⁴⁴. Na busca por uma nova interpretação da realidade que supere a separação estabelecida no cotidiano entre a sociedade e a natureza e entre os vários segmentos sociais na cidade, bem como na procura por novos conceitos sobre os aspectos sociais, econômicos e ambientais da atualidade, muitos pensadores debruçaram-se sobre a possibilidade de inter-relacionar os vários campos do conhecimento, superando a tentativa de reduzir os fenômenos à simplicidade dos comportamentos elementares e de incorporar na análise da sociedade as transformações do meio. Noções de *caos, desordem, ruído, diálogo de saberes, complexidade, imprevisibilidade, probabilidade, não-equilíbrio, autopoiesis, risco, novas racionalidades, vulnerabilidade* e outras tornam-se parâmetros de análise científica, baseados na noção de natureza e sujeito social em inter-relação e em sua totalidade possível. Nesse amplo contexto, a cidade, com sua complexidade social, econômica, espacial, ambiental e cultural aparece como elemento central.

2.2 Sujeito, movimento social e emancipação na contemporaneidade

A discussão sobre a Modernidade e suas crises, ou sobre a Pós-Modernidade, bem como sobre o papel do homem nesse contexto, se aprofunda ao abordar-se a complexidade do mundo atual, carregado de conflitos de interesses, visões divergentes, grupos antagônicos, violência,

⁴² TOURAINE, 2002, p. 258.

⁴³ LARRETA, Enrique. *Transparências obscuras: pensar a complexidade no século XXI*. In: MENDES, Candido (Org.); LARETTA, Enrique (Ed.). *Representação e complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003. p. 38.

⁴⁴ BINDÉ, Jérôme. *Complexidade e crise da representação*. In: MENDES; LARETTA, 2003, p. 10.

insegurança e outros elementos, todos imbricados e partes de um mesmo momento histórico, político, social e cultural.

Ao contrário das visões mais radicais de que o homem é apenas um boneco manipulado pelas forças consumistas e midiáticas, modeladoras da atual fase do capitalismo global, Touraine distingue um sujeito que luta pela construção do seu eu e por sua liberdade⁴⁵. O sujeito, baseado em suas convicções, dono do seu espaço e fazendo uso de uma consciência crítica, transforma-se em um ator social e, mesmo informalmente, desencadeia movimentos sociais e culturais que, por sua vez, fazem parte da luta pela individuação.

2.2.1 O sujeito e o ator

Para Touraine, a Modernidade Tardia ainda se identifica com a racionalização instrumental e o individualismo. Apresenta, porém, o rompimento dos controles sociais e culturais que, antes, por meio da religião e do dogma, asseguravam a permanência de uma ordem. No entanto, observa: “não existe Modernidade sem racionalização, mas também não sem a formação de um sujeito-no-mundo que se sente responsável perante si mesmo e a sociedade”⁴⁶. Emerge, assim, o sujeito que quer se impor como realidade autônoma, insubstituível e inabalável na sua fortitude e na sua fragilidade. É o que se vê nos movimentos desencadeados por minorias raciais, pelas mulheres, por homossexuais, por grupos de jovens, por sindicalistas etc., e até mesmo nas crianças e nos adolescentes, que se colocam como sujeitos e atores sociais com *voz ativa*.

O sujeito esforça-se para dar sentido ao conjunto de situações e interações que compõe a sua vida. Redescobre a sua subjetividade, âncora de resistência à realidade avassaladora, contra a qual precisa se afirmar sob pena de não sobreviver como ser autônomo⁴⁷. A ideia de sujeito está repleta de contestação, tão presente na atual arte de rua como o foi nos movimentos da contracultura e da antiarte da década de 1960.

O comportamento individual e coletivo se organiza, para Touraine, ao redor de três princípios: a racionalidade instrumental, a afirmação identitária e comunitária e a subjetivação ou o desejo de individuação⁴⁸.

⁴⁵ TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 213-215.

⁴⁶ TOURAINE, 2002, p. 213-215.

⁴⁷ TOURAINE, Alain. *Igualdade e diversidade: o sujeito democrático*. São Paulo: Edusc, 1998.

⁴⁸ TOURAINE, 1998.

No *graffiti*, a racionalidade instrumental se mostra na intencionalidade da intervenção, nas técnicas de desenho e pintura e nas tecnologias usadas. A afirmação identitária e comunitária se dá na assinatura, no traço característico, nos personagens recorrentes de cada autor, na construção coletiva das produções, no nome da *crew* (grupo a que cada um pertence) e nos relacionamentos que se estabelecem. Já o desejo de individuação é explícito no exercício da liberdade de criação, nos conteúdos das mensagens, nas emoções ou indignações expostas, no inconformismo, na crítica, na expressividade.

Como *sujeito*, o escritor urbano exerce controle sobre o vivido para que tenha um sentido pessoal. Busca escapar das forças, das regras, dos poderes que o impedem de ser ele mesmo. Essas lutas contra aquilo que tira o sentido da existência do sujeito, “são sempre lutas desiguais contra um poder, contra uma ordem. Não existe um sujeito que não seja rebelde, dividido entre cólera e esperança”⁴⁹.

De fato, o artista de rua não aceita a imposição do sistema, das normas, de uma vida pré-programada e pré-organizada, de um *modus vivendi* estabelecido. Age de maneira independente e quer ser coerente com as suas próprias concepções de mundo, colocando em prática ao mesmo tempo liberdade, consciência e sentido (Figs. 42-43).

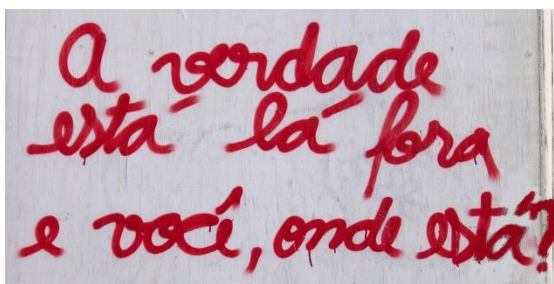


Figura 42 – *A verdade está lá fora.*
R. Trajano Reis, nº 444, São Francisco.
Curitiba, 3 fev. 2007. MICKAY.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

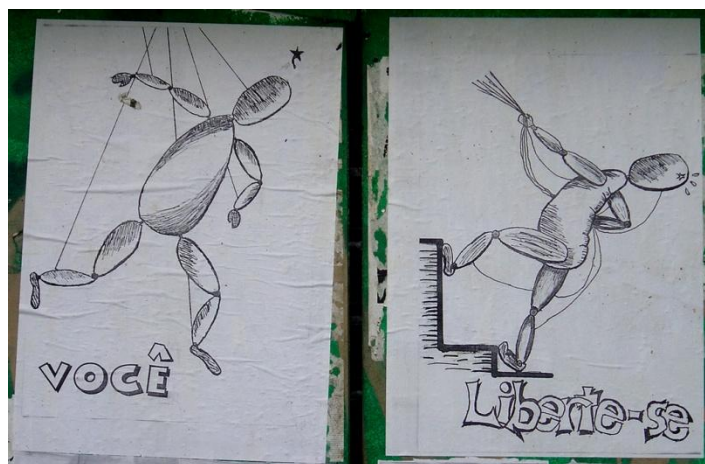


Figura 43 – *Você, liberte-se!* R. Vicente Machado, nº 330, Centro.
Curitiba, 31 dez. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

O sujeito é uma reflexão do indivíduo sobre a sua própria identidade, por isso está na *contramão* da massificação, do universalismo, da padronização. Está em constante luta por sua emancipação frente à massificação da sociedade midiática e de consumo. Busca a sua liberdade e a afirmação da sua identidade como ser autônomo e ao mesmo tempo social e cultural, em contraposição à ordem de poder financeiro e econômico vigente que o reduz a número, objeto,

⁴⁹ TOURAINE, Alain. *Un nouveau paradigme: pour comprendre le monde d'aujourd'hui*. Paris: Fayard, 2004. p. 165.

consumidor⁵⁰. É um ator social, pois insere-se nas relações sociais, transformando-as, e não age em conformidade com o lugar que ocupa na organização social, mas modifica o ambiente material e coletivo em que vive. Assim constrói o campo social e a cultura.

Touraine comenta que sujeito e ator social são noções inseparáveis: sujeito é o apelo à transformação de si em ator. O sujeito “empurra o indivíduo ou o grupo em busca de sua liberdade mediante lutas infundáveis contra a ordem estabelecida e os determinismos sociais”⁵¹. Já o indivíduo, que também pode ser um ator coletivo, quando assume a condição de sujeito, é mediador entre os mundos da identidade e da instrumentalidade. Este mundo é o do sujeito, que quer reger o rumo de sua vida. Envolto em seus interesses sociais, na sua herança cultural e na sua personalidade individual, tenta resistir às manipulações das mensagens e das pressões de uma sociedade de massa e traçar suas próprias trajetórias no tempo e no espaço.

Assim, “entre a cólera e a esperança”, o artista de rua, ator social e cultural concreto, dissidente e resistente, se opõe a um poder e representa uma categoria social ou cultural. Sua luta contra a dominação é, ao mesmo tempo, a afirmação de uma experiência, de uma cultura, de uma solidariedade em relação ao seu grupo e da consciência de pertencimento.

2.2.2 O sujeito como movimento social

Touraine entende que o indivíduo torna-se sujeito ao opor-se à lógica da dominação social, em nome de uma lógica da liberdade e da livre produção de si. Luta ininterruptamente contra uma sociedade massificadora e *coisificante*, repleta de *certezas paralisantes* e de ciências *fechadas*. A sociedade de consumo (alimentada pela indústria cultural e pela publicidade e que tem como uma de suas principais ferramentas a tecnologia imagética) manipula e explora. É esta a sociedade em que o indivíduo precisa se tornar sujeito para não ser *engolido* (Fig. 44). Está nela, mas precisa lutar contra ela e transformá-la. Para este autor, o sujeito só existe como movimento social, como contestação da lógica da ordem – da mesma forma o artista urbano. Ele se opõe aos papéis sociais pré-estabelecidos de fora para dentro e se apóia no apelo à vida, à liberdade de ação e de expressão e no pertencimento a uma comunidade⁵².

O artista de rua é, pois, parte de um movimento social, que constitui um esforço de um ator coletivo para transformar os valores e as orientações culturais da sociedade, opondo-se à ação de um adversário difuso (“o sistema”) ao qual está ligado por relações de poder. Os

⁵⁰ TOURAINE, 2002, p. 220.

⁵¹ TOURAINE, 2002, p. 221-222.

⁵² TOURAINE, 2002, p. 249-251.

movimentos sociais, hoje, deixaram de representar classes ou camadas sociais, para se tornarem veículos de ideias e ideais de grupos em uma mesma sociedade ou comunidade. Esse novo sujeito, insubmisso, é coparticipante da decisão e da ação como ator social e um “ator coletivo, cuja orientação maior é a defesa do sujeito, a luta pelos direitos e pela dignidade”⁵³.



Figura 44 – *O que você faz é engolido pelo caos*. R. Tapajós, esq. com R. Solimões, Mercês. Curitiba, 16 jul. 2005. DOMINGO NA URBE. RIM, CIMPLS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Para Touraine, “um movimento social é ao mesmo tempo um conflito social e um projeto cultural”, pois visa sempre “à realização de valores culturais e à vitória sobre um adversário social”. Ele “não é uma corrente de opinião, pois questiona uma relação de poder que se inscreve nas instituições e organizações, mas é o espaço de orientações culturais através das relações de poder e de desigualdade”⁵⁴. O sujeito e o ator social, vistos como movimento social, são uma força que atua no contexto social, cultural e político e, assim, modificam a comunidade.

As novas contestações, como as observadas no *hip hop* e, no seu âmbito, no *graffiti*, procuram “mudar a vida, defender os direitos do homem assim como o direito à vida [...], e também o direito à livre expressão ou à livre escolha de um estilo e de uma história de vida pessoais”⁵⁵. Na sociedade globalizada e massificadora da informação e da indústria cultural em que vivem, insurgem-se contra a homogeneização do pensamento, a imposição de padrões e

⁵³ TOURAINE, 2002, p. 254.

⁵⁴ TOURAINE, 2002, p. 254, 257-258.

⁵⁵ TOURAINE, 2002, p. 262.

normas impostas, de cujos valores e princípios não compartilham. Enquanto à margem do sistema econômico e político vigente, colocam-se na condição de contestadores.

Um exemplo disso é a crítica à sociedade capitalista e consumista que consta de *Devastação mental* (Fig. 45). Trata-se de um picho de cerca de 1 m de altura e 1,80 m de largura, já há mais de três anos no muro sobre o qual foi escrito.

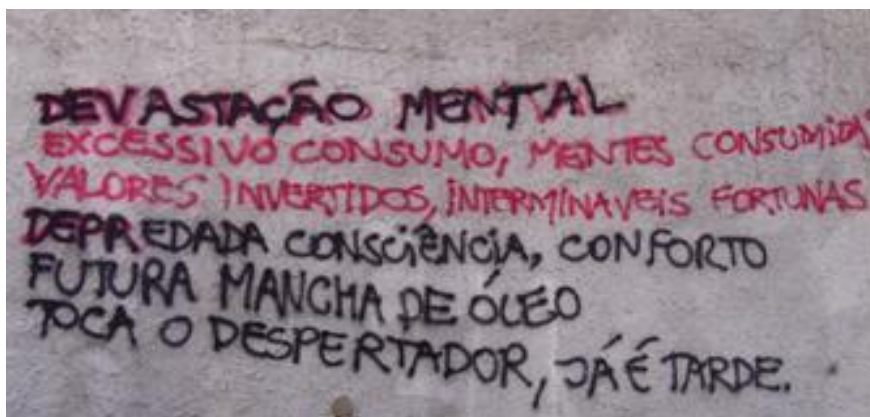


Figura 45 – *Devastação mental*. R. Manoel Eufrásio, nº 1.138, Juvevê. Curitiba, 8 ago. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

O autor aponta como valores invertidos os que regem a sociedade atual, orientada pelo “excessivo consumo” e pela acumulação de bens. “Intermináveis fortunas” traduzem o interminável esforço para a construção dessas fortunas e, ao mesmo tempo, as mentes “consumidas” nessa direção. “Mentes devastadas”, “depredada consciência” como a natureza o é: devastada e depredada pela ânsia de “progresso”, pelo “desenvolvimento da ciência”, categorias há muito superadas, alvos de uma Modernidade que não conseguiu chegar a elas. O autor, ao emprestar palavras do discurso sobre o meio ambiente (*devastação* e *deprecação*), recoloca o homem no seu contexto natural e ambiental e mostra que a ânsia pela riqueza, pelo bem, por um desenvolvimento travestido em consumismo, o levará ao desastre ambiental total e à autodestruição. Ele prevê a futura mancha de óleo, as muitas futuras manchas de óleo e demais desastres induzidos pela ação humana. Denuncia, chama a atenção para o fato de que a sociedade está adormecida, sendo levada a esses desastres que ameaçam a vida no planeta. Quando tocar o despertador, isto é, quando o homem perceber os resultados dos caminhos que escolheu, será tarde.

Estas poucas linhas, escritas por um jovem alarmado quanto à realidade, é um discurso eloquente e expressivo sobre os problemas a enfrentar, em relação à natureza e aos ecossistemas, pela sociedade consumista que os engendra. É o mesmo discurso de inúmeros ambientalistas, jornalistas, cientistas da natureza e da sociedade, geógrafos e filósofos. O autor, em sua linguagem simples e sintética, quase poética, reflete de modo direto e conciso as preocupações

da atualidade.

Há hoje uma mudança de foco da ação coletiva, de temas econômicos (classe trabalhadora, sindicatos, melhores salários e condições de trabalho, por exemplo) para temas pessoais, sociais, ecológicos, filosóficos e morais. Isto se vê nas mais variadas formas de mobilização, quer organizadas, quer espontâneas, como na arte de rua. É nos medos ou nas preferências, nas opiniões ou nas atitudes expressas na vida cotidiana que ela é mais visível. Em meio a um forte desinteresse pelas instituições políticas e pelas ideias sociais, atualmente, os novos movimentos sociais mobilizam princípios e sentimentos. Falam mais de autogestão que de sentido de história e mais de democracia interna que de tomada de poder⁵⁶.

É no contexto da cidade que se percebe a existência de inúmeros movimentos sociais que coexistem, convivem, se sobrepõem e interagem. São, geralmente, forças antagônicas, regidas por ideologias e/ou interesses opostos, lutando por um território real ou simbólico e cujo embate se manifesta na vida cotidiana dos integrantes das várias camadas da população. Em outros casos, compõem forças complementares que pressionam os segmentos hegemônicos, em busca de uma participação mais efetiva nas tomadas de decisão. Sob esta perspectiva, o meio ambiente urbano torna-se não apenas uma testemunha dos conflitos decorrentes da oposição desses interesses, objetivos, ideários e ideologias, mas cenário, palco, arena e lugar da representação simbólica.

2.3 A representação e suas relações com a comunicação, a linguagem e o conflito

Como o tema central desta investigação é o universo de representações do interventor urbano em Curitiba, expressado na sua manifestação escrita/pictórica sobre os espaços da cidade, o exame detalhado desta categoria é essencial. São várias as expressões usadas pelos principais autores que dela se ocuparam, o que enriquece a compreensão do seu conceito.

2.3.1 Representações sociais e a Teoria da Representação

Na presente investigação, entendem-se as representações sociais como maneiras de ver o mundo, construções simbólicas, mediante as quais o sujeito se relaciona com o outro e com o seu entorno, ao mesmo tempo que constrói a si mesmo. As representações têm, hoje, muito

⁵⁶ TOURAINE, 2002.

mais, um caráter social ou simbólico e adquirem, no mundo livre e complexo da atualidade, uma infinidade de formas, muitas vezes conflitantes. São, apesar do seu aspecto pessoal e individual, uma forma de criação coletiva, participativa, que pode ser espontânea ou construída.

Criticada por sua complexidade e elasticidade, a Teoria das Representações Sociais estuda as construções simbólicas sobre o real elaboradas pelo indivíduo e pelos vários segmentos sociais, universo sabidamente composto de fenômenos diversos, abrangentes, flexíveis, complexos, instáveis e em constante renovação.

2.3.1.1 *Termos correlatos*

Foram vários os estudiosos que se ocuparam das representações sociais. Uns as denominaram representações simbólicas, outros concepção de mundo, outras ideias, ideologia, filosofia de uma época etc. Examinar estes termos permite entender melhor os mecanismos de construção das representações sociais ou simbólicas, a sua abrangência, o seu papel e as suas consequências sobre a vida na cidade e em sociedade. Como é um termo usado tanto na sociologia quanto na psicologia social, apesar de esta investigação privilegiar a última, visitam-se aqui pensadores das duas áreas, pois são intimamente relacionadas.

Durkheim foi o primeiro a trabalhar explicitamente este conceito, que chamou de *representações coletivas*, referindo-se a categorias de pensamento por meio das quais uma sociedade elabora e expressa sua realidade⁵⁷. Mais importante que as coisas em si é o que elas significam, simbolizam, retratam ou representam para uma comunidade e é mediante este universo simbólico que o sujeito compreende, se comunica e se percebe.

Marcel Mauss mostrou que a sociedade se *exprime simbolicamente* em seus costumes e instituições, mediante a linguagem, a arte, a ciência, a religião, assim como por meio das relações familiares, econômicas e políticas. Para ele, são objeto das ciências sociais tanto a *coisa*, o *fato*, como a sua *representação*⁵⁸. Sob esta ótica, a intervenção urbana pode ser compreendida como coisa ou fato, mas também como uma ação em si, como manifestação e consequência, como conjunto de significantes, veiculando a visão de mundo dos seus autores.

Max Weber, por sua vez, utilizou muitas vezes como sinônimos os termos *ideias*, *espírito*, *concepções*, *concepções de mundo*, *mentalidade* e *visão de mundo*. Para ele, a vida

⁵⁷ DURKHEIM, E. As regras do método sociológico. *Pensadores*. São Paulo: Abril, 1978. p. 71-156.

⁵⁸ MINAYO, Maria Cecília de Souza. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs.). *Textos em representações sociais*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 89-92.

cotidiana dos indivíduos é carregada de significação cultural, dada tanto pela *base material* como pelas *ideias*. Estas constituem os elementos construtores da visão de mundo nas diferentes sociedades, perpassam todos os grupos de determinada sociedade⁵⁹ e se manifestam nos comportamentos da vida diária dos sujeitos e dos grupos sociais.

Quanto à base material propriamente dita, as diferenças de renda, de acesso à educação, à saúde, à cultura, de qualidade de vida e outras são flagrantes no âmbito das cidades brasileiras e revelam enorme distância entre ricos e pobres, detentores do poder e excluídos. O *graffiti*, no contexto do *hip hop*, é um movimento que carrega em si estas diferenças sociais. É um erro afirmar que todos os grafiteiros vivem nas franjas urbanas, que têm (todos) baixa renda, que não têm emprego etc. – a pesquisa realizada desconstrói este tipo de generalização. Porém, para se ter uma ideia das dimensões e do alcance deste movimento, Souza, em estudo sobre os jovens da periferia de Curitiba, afirma: “sete entre cada dez [...] veem na cultura *hip hop* uma forma de expressão de sua realidade”⁶⁰. Sobre os jovens dos bairros mais centrais não há ainda investigação quantitativa, mas observa-se na maioria das crianças, dos adolescentes e dos jovens grande familiaridade ou envolvimento concreto com o *hip hop*. Quanto aos que provêm de famílias de baixa renda ou habitam os bairros periurbanos, as suas condições financeiras e sociais não são estanques: ao contrário, constatou-se grande mobilidade social mediante o estudo e a profissionalização.

Ao estudar as representações sociais, Schutz centrou suas investigações no dia a dia e no senso comum, os quais, para ele, envolvem conjuntos de abstrações, formalizações e generalizações. Estes são construídos e interpretados a partir do cotidiano, dotado de significados e portador de estruturas de relevância. Para Schutz, cada ator social tem uma experiência específica e atribui relevância a certos temas, aspectos ou situações, de acordo com sua própria história anterior. É nesse contexto que o senso comum se torna fundamental, pois por meio dele o ator “não só age como atribui significados portadores de relevâncias à sua ação, de acordo com sua história de vida e seu estoque de conhecimentos”. Este estoque se forma mediante tipificações do senso comum, o que “permite a identificação de grupos, a estruturação comum de relevâncias e a possibilidade de compreensão de um modo de vida específico de determinado grupo [e subgrupos] social[is]”⁶¹. Nesse sentido, o exame do universo dos artistas de rua, já um subgrupo dos jovens, permite distinguir um conjunto de

⁵⁹ WEBER, Max. *A objetividade do conhecimento nas ciências e na Política Social*. Lisboa: Lisboa, 1974; WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: A Pioneira, 1985.

⁶⁰ SOUZA, Marcilene Garcia de. *Juventude negra e racismo: o movimento hip hop em Curitiba e a apreensão da imagem de “capital européia” em uma “harmonia social”*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.

⁶¹ MINAYO. In: GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2007, p. 95-97.

valores e princípios que o rege e que se mostra na ação, nos estilos, nas linguagens, nos propósitos e nos resultados visuais da sua manifestação.

Gramsci, ao abordar representações sociais, usa, além desta expressão, *senso comum*, *ideologia*, *pensamento*, *ideias*, *consciência* e *concepção de mundo*. Para ele, “a concepção de mundo de uma época não é a filosofia deste ou daquele filósofo, deste ou daquele grupo de intelectuais, desta ou daquela grande parcela das massas populares: é uma combinação de todos estes elementos, culminando em uma determinada direção”, a qual se torna norma de ação coletiva⁶². Sobre os aspectos filosóficos que regem o *hip hop* e o *graffiti* em sentido amplo, seus integrantes afirmam que esta arte não é apenas uma atividade: “É um estilo, uma maneira de viver, uma filosofia de vida”. *Atitude!*, palavra chave do movimento, significa: “Tome uma atitude perante a realidade! Posicione-se, faça alguma coisa para mudar o que está errado. Lute contra as injustiças sociais, contra a destruição do planeta por esta sociedade consumista que se julga dona de tudo! Fale, grite, manifeste seu protesto!”⁶³ (Figs. 46-49). O artista urbano, portanto, ao mesmo tempo que desempenha papel relevante na formação do pensamento da atualidade, é reflexo dele e contribui para a sua construção. Nesse sentido, adotando uma categoria proposta por Gramsci, pode-se afirmar que os artistas de rua são intelectuais orgânicos do seu tempo e da coletividade em que vivem⁶⁴. Sua arma é a sua arte. Assim como Zeus empunhava um relâmpago, ele empunha sua música (Fig. 50), seus desenhos. Ao invés de um punhal, carrega uma lata de tinta.



Figura 46 – Raiva 1.
R. Cap. Joseph Pereira Quevedo,
 próx. ao nº 34, Mercês. Curitiba,
 2 out. 2005. MUK (ARPA).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 47 – Raiva 2.
R. Myltho Anselmo da
Silva, nº 3, Mercês.
Curitiba, 2 out. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 48 – O grito 1.
R. Pres. Carlos Cavalcanti,
 próx. ao nº 600, São Francisco.
Curitiba, 30 nov. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

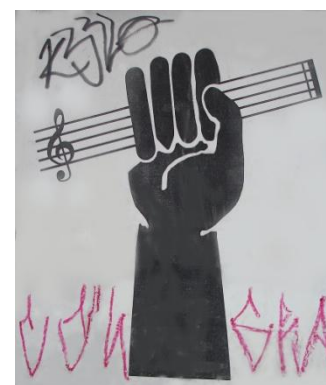


Figura 49 – Minha arma!
Praça do Redentor (do Gaúcho),
São Francisco. Curitiba, 14 mar.
2006. OLHO (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Para Lukács, a *visão de mundo* é instrumento conceitual de trabalho e o principal aspecto concreto da consciência coletiva. É o conjunto de aspirações, sentimentos e ideias que

⁶² GRAMSCI, A. *A concepção dialética da história*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. p. 32.

⁶³ OLIVEIRA, Paulo César. Depoimento a E. S. Prosser. Curitiba, out. 2008.

⁶⁴ GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

reúne os membros de um grupo e os opõem a outros⁶⁵. São inúmeros os teóricos (da antiga Grécia à atualidade) que apontam a produção artística como trabalho. A arte de rua, apesar de realizada de maneira espontânea, aleatória e desorganizada e envolvendo o protesto, a criação, a comunicação, o lúdico e, mesmo, a transgressão, constitui um trabalho⁶⁶, uma atividade de produção de sentido e de transformação. Abalar conceitos *congelados*, fazer pensar, incitar à conscientização, provocar reações e reflexão, são, além da diversão, atividades nas quais o artista se engaja voluntariamente, como uma tarefa – um trabalho. Este, por sua vez, veicula a sua visão de mundo, o seu pensamento, as suas inquietações. Mesmo que a sua manifestação se dê em oposição às ideias, comportamentos e valores de parte da sociedade estabelecida e do poder instituído, a leitura da época se faz tanto mediante a obra em si quanto mediante aquilo a que ela se opõe.

Em síntese, as *representações sociais* são categorias de pensamento que expressam a realidade, explicam-na, justificando-a ou questionando-a. O indivíduo, enquanto portador de cultura e de valores socialmente dados, é a *constelação singular* que informa sobre a ação social de seu grupo, tendo como limite suas informações e seus valores⁶⁷. Assim, a arte urbana, portadora das representações simbólicas dos seus autores, constitui um universo de signos e significados tornados parte do meio ambiente urbano.

2.3.1.2 A Teoria da Representação

Por tratar de aspectos coletivos e individuais, sociais e do sujeito, não é de surpreender que a Teoria das Representações Sociais tenha seu sistematizador em um psicólogo, preocupado com a psicologia social, Serge Moscovici.

Esta teoria enfatiza a vida social e cultural, buscando as pontes entre o individual e o coletivo, o eu e o outro, o todo e as partes, o universal e o particular, a unidade e a totalidade, o mundo material e o mundo simbólico, a tradição e a mudança, forças conservadoras e forças inovadoras entre outras contradições. As representações permeiam o cotidiano e, ao mesmo tempo, mantêm-se tanto no âmago quanto nas interfaces dos diferentes saberes e podem ser

⁶⁵ MINAYO. In: GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2007, p. 102.

⁶⁶ A visão de que a arte é um trabalho árduo, apesar de criativo, é lugar comum nos meios artísticos, nos quais se ouve frequentemente a frase, de origem desconhecida: “Arte é 90% transpiração e 10% inspiração”. Isto contradiz a ideia do mundo não artístico, de que arte é lazer, ócio, divagação, falta de compromisso, não ter o que fazer. Ao contrário, para quem optou por ela, trata-se de atividade pensada, construída, elaborada, trabalhada passo a passo, às vezes até extenuante.

⁶⁷ Cf. WEBER, 1974 e 1985.

percebidas sob óticas variadas. Hoje, esta teoria integra o instrumental de diferentes áreas do saber, como a Psicologia Social, a Sociologia, a Antropologia, a Comunicação, a Semiologia, a Política e a Geografia Cultural, ciências com as quais a temática abordada se relaciona.

Por representações, entendem-se maneiras de ver o mundo visível e invisível, os objetos, as pessoas, os fatos e os acontecimentos – o *objeto-mundo*. Incluem-se, pois, o mundo material (das coisas) e o mundo imaterial (o outro, a sociedade, o fenômeno urbano, o pensamento, a linguagem e a comunicação). As representações constituem *construções simbólicas sobre o real*, ou, ainda, *estruturas simbólicas*, que orientam o sujeito no seu trajeto no mundo vivido. Elas circulam,

se entrecruzam e se cristalizam continuamente, através de uma palavra, de um gesto ou de uma reunião, em nosso mundo cotidiano. Elas impregnam a maioria de nossas relações, os objetos que produzimos ou consumimos e as comunicações que estabelecemos⁶⁸.

Jodelet distingue três características fundamentais na construção da representação: o seu aspecto referencial (é sempre referência de algo para alguém); o seu caráter imaginativo e construtivo (é autônoma e criativa); e a sua natureza social (pois “os elementos que a estruturam advêm de uma cultura comum”)⁶⁹. Mesmo que individual, ela traduz o pensamento de um grupo ou sociedade. É mediadora no contexto da vida, do diálogo e da comunicação tanto verbal quanto não verbal: uma necessidade de se criar para si uma compreensão de algo que para o outro também constitui uma representação, para, a partir disso, se constituir o diálogo (com seus consensos, atritos, argumentações e contradições).

No âmbito do sujeito, o seu propósito é tornar algo não-familiar em familiar, parte do mundo cognoscível do indivíduo. Na tentativa de compreender e categorizar um objeto, fato ou pessoa, o sujeito o relaciona ao seu mundo vivido, estabelecendo ligações entre este novo objeto, fato ou pessoa e o seu próprio conjunto de referências. Assim, a familiarização é um processo construtivo de *ancoragem*⁷⁰ e objetivação, mediante o qual o não-familiar passa a ocupar um lugar no mundo familiar do sujeito⁷¹. Porém, apesar de ser uma experiência interior e pessoal, a representação é símbolo construído, de forma compartilhada⁷².

⁶⁸ MOSCOVICI, Serge. *La psychanalyse, son image et son public*. Paris: PUF, 1961; 1976.

⁶⁹ JODELET, Denise. Les représentations sociales: phénomènes, concept et théorie. In: MOSCOVICI, Serge (Ed.). *Psychologie social*. Paris: Press Universitaire Française, 1984. p. 365.

⁷⁰ *Ancoragem*: processo que transforma algo estranho e perturbador em algo pertencente ao sistema particular de categorias do sujeito. *Ancorar* é classificar, dar nome a algo – é torná-lo parte do seu universo de referência (MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 61).

⁷¹ DUVEEN, Gerard. Introdução. In: MOSCOVICI, 2007, p. 20-21.

⁷² JOVCHELOVITCH, Sandra. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais. In: GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2007, p. 65.

Enquanto a sociologia de Durkheim é orientada para as representações que mantêm as sociedades coesas, como a religião, os mitos, a ciência e outras, os estudos de Moscovici atentam para “como as coisas mudam na sociedade”, para a variação e a diversidade das ideias coletivas nas sociedades atuais. Para ele, a “própria diversidade reflete a falta de homogeneidade dentro das sociedades modernas [pós-modernas], em que as diferenças refletem uma distribuição desigual de poder e geram uma heterogeneidade de representações”⁷³. A “distribuição desigual de poder” (político), reflexo das diferenças (econômicas, sociais, culturais) entre os vários segmentos sociais, é nítida na arte de rua. Os seus autores contrapõem-se à sociedade hegemônica como críticos dos seus valores e comportamentos, propondo novas maneiras de ver o mundo e atuar nele.

O novo, invariavelmente, causa estranheza e desconforto. Duveen relaciona o surgimento de novas representações à dinamicidade da própria vida. Para o autor, “dentro de qualquer cultura, há pontos de tensão” e “é ao redor desses pontos de clivagem no sistema representacional de uma cultura que novas representações emergem”⁷⁴, pois o diálogo entre o autor consigo mesmo e com o ambiente que o cerca, bem como com o receptor, ocorre mesmo na negação ou no confronto.

O mesmo acontece com as inquietações manifestadas na intervenção urbana. De um lado, a construção da concepção de mundo do sujeito constitui uma atividade pessoal, na sua tentativa de compreender o mundo enquanto o traduz e retrata. Nesse sentido, pode-se afirmar que a arte de rua é um contínuo exercício de familiarização do seu autor. Ao concretizar em imagens e/ou em palavras o seu mundo das ideias, transforma-o em um texto verbal/não-verbal, o qual fará parte do meio ambiente urbano que compartilha com inúmeros outros sujeitos. Cada *graffiti* torna-se, então, um artefato da comunicação: uma mensagem. Do ponto de vista do leitor, do fruidor, se ele não está familiarizado com os códigos ou com o estilo apresentado, emerge a sensação de não-familiaridade e, frequentemente, de indiferença ou repulsa. Duveen explica a necessidade humana da compreensão daquilo que é estranho, desconhecido e que, por isso, causa tanto desconforto:

Nestes pontos [de tensão] há uma falta de sentido, [...] o não-familiar aparece. E, do mesmo modo que a natureza detesta o vácuo, assim também a cultura detesta a ausência de sentido, colocando em ação algum tipo de trabalho representacional para familiarizar o não-familiar e, assim, restabelecer um sentido de estabilidade⁷⁵.

⁷³ DUVEEN. In: MOSCOVICI, 2007, p. 14-15. Nota-se que Moscovici adota o termo *sociedades modernas*, mas se refere às sociedades atuais, portanto, pós-modernas.

⁷⁴ DUVEEN. In: MOSCOVICI, 2007, p. 16.

⁷⁵ DUVEEN. In: MOSCOVICI, 2007, p. 16.

Existe, pois, em cada sujeito, uma necessidade de compreensão do seu universo, de se localizar frente a este ponto não-familiar, sem sentido, e recuperar a sua “orientação”, a sua estabilidade. O escritor urbano, por meio da sua arte, demonstra seu processo de construção de sentidos e significados de vida. De outro lado, muitos dos não familiarizados com ela julgam-na apressadamente como sujeira e desordem. Todavia, aqueles que procuram ler, *ouvir*, *enxergar* ou entende-la acabam por descobrir um novo, complexo e envolvente universo de sentidos.

De fato, na arte de rua, percebe-se que o jovem busca entender o seu mundo, posicionando-se perante ele, a sua cidade e a sociedade. As muitas perguntas e afirmações legíveis nos *graffiti* e nos pichos são um exemplo das angústias e reivindicações dos seus autores. Exemplos encontrados em Curitiba entre 2004 e 2009 são: “Por quê?”; “E você tem fome de que?”; “E você está preso aonde?”; “Até onde você conhece a sua cidade?”. Ou: “Mais atitude, menos comédia!”; “A gente somos [sic] hipócritas!”; “Dirigir para trabalhar, trabalhar para dirigir!”; “Ande mais!”; “Trabalhe menos, viva mais!” “*Fight the narrow mind!*”, “Não pense, faça!”, “Pensa, cu!”, entre tantos outros.

Se compreender é processar informações e conhecer uma dada realidade, é desnecessário dizer que esta é diferente para cada pessoa, de acordo com a sua perspectiva, suas experiências, o momento da sua trajetória e sua percepção. Na arte urbana, grande parte dos confrontos existentes entre os seus autores e os estabelecidos acontece pelo seu caráter não convencional. Isto se reconhece desde os temas e conteúdos muitas vezes desagradáveis ao passante (angústia, fome, miséria, corrupção, revolta, crítica, humor irreverente etc.), até a maneira como ela ocorre, isto é, desordenadamente em uma sociedade que se quer organizada: pichando ou pintando sem autorização, sem hora marcada, sem consentimento prévio, sem regras estéticas ou legais; tudo isso sobre paredes que se quer “limpas”. Enquanto o não convencional causa estranheza e desassossego, o convencional e o familiar tornam-se facilmente reconhecíveis, definem fronteiras, permitem distinguir mensagens significantes, ligam cada parte a um todo e colocam cada pessoa ou coisa em uma categoria distinta, promovendo a compreensão.

Em síntese, as representações buscam “abstrair sentido do mundo e introduzir nele ordem e percepções, que reproduzam o mundo de forma significativa”⁷⁶. Quanto ao artista urbano, sua produção revela de modo direto, concreto, expressivo e *gritante* a busca por ordem e sentido, inerente a todo o ser humano. Mas a arte de rua, além de procurar entender a realidade, busca ainda modificar o universo de representações estagnado e consolidado de

⁷⁶ MOSCOVICI, 2007, p. 46-49.

segmentos da sociedade estabelecida⁷⁷, do qual discorda, muitas vezes, veementemente. Já para o transeunte, ao mesmo tempo que lhe é difícil não perceber estas manifestações, pois estão presentes a cada passo, é frequente o não-olhar, o não-ver, o não-querer-ver, o ignorar deliberado pela falta de familiaridade com seus códigos. Contudo, como mencionado, sete em cada dez jovens da periferia de Curitiba identificam-se com o movimento⁷⁸. Isso mostra a sua importância como meio de codificação das representações sociais dos jovens, codificações que, queira-se ou não, fazem parte da vida e do meio ambiente urbano na contemporaneidade.

2.3.2 Representação, comunicação e linguagem

As representações “emergem como um fenômeno necessariamente colado ao tecido social”⁷⁹. Os processos que as engendram estão eivados pela comunicação e pelas práticas sociais, desde o diálogo e o discurso, até os rituais, os padrões de trabalho e produção, a arte, o vestuário, enfim, cada aspecto da cultura. De acordo com Moscovici, “é nos intercâmbios comunicativos que as representações sociais se estruturam e se transformam”⁸⁰. É quando as pessoas se encontram para falar, argumentar, discutir o cotidiano, ou quando estão expostas às instituições, aos meios de comunicação, aos mitos e à herança historicocultural de suas sociedades (e às intervenções urbanas) que as representações são formadas⁸¹.

Ora, o diálogo e a comunicação ocorrem em diferentes níveis, desde a interação face a face, entre atores sociais (indivíduos ou grupos), até a comunicação de massa e a circulação de ideias coletivas, além das relações do sujeito com o seu entorno, isto é, com os objetos, os fatos, os acontecimentos e o mundo imaterial. A base deste processo é sempre a comunicação, pois é por meio da relação dialética destas trocas que as construções simbólicas são construídas. Em todas elas, há um “esforço para compreender o mundo mediante ideias específicas e projetar essas ideias de forma a influenciar os outros a estabelecer certa maneira de criar sentido”⁸².

Na arte de rua, são diversas as instâncias comunicacionais. Ocorrem por parte

⁷⁷ Afirmação baseada em inúmeros depoimentos de artistas de rua de Curitiba, entrevistados entre 2004 e 2009. Ver também o livro DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie (Orgs.). *Hip hop e filosofia: da rima à razão*. São Paulo: Madras, 2006.

⁷⁸ SOUZA, Marilene, 2008.

⁷⁹ JOVCHELOVITCH. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs.). *Textos em representações sociais*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 79.

⁸⁰ DUVEEN. In: MOSCOVICI, 2007, p. 28.

⁸¹ GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2007, p. 20.

⁸² DUVEEN. In: MOSCOVICI, 2007, p. 28.

- do sujeito consigo mesmo, na busca da compreensão da realidade;
- do sujeito com a sociedade estabelecida, no seu protesto;
- do sujeito com o seu grupo, na cumplicidade e na construção das concepções de mundo comuns;
- do sujeito com o seu universo lúdico, da sociabilidade e do afeto;
- do sujeito com seus desafetos, mediante escritos provocativos ou atitudes como pintar por cima da pintura do outro (*atropelo*) ou pichar em um lugar mais alto que o outro (*desbanque*); e
- do sujeito com a paisagem urbana, com os equipamentos urbanos, com o seu suporte, ressignificando-os; entre outras.

Moscovici observa que a representação social é “um sistema de valores, ideias e práticas” que possui uma dupla função:

Primeiro, estabelecer uma ordem que possibilitará às pessoas orientar-se em seu mundo material e social e controlá-lo; e, em segundo lugar, possibilitar que a comunicação seja possível entre os membros de uma comunidade, fornecendo-lhes um código para nomear e classificar, sem ambiguidade, os vários aspectos de seu mundo e da sua história individual e social⁸³.

Assim, além das suas funções de familiarização, convencionalização e prescrição, as representações são elemento fundamental para o diálogo. Ao fornecerem códigos “para nomear e classificar”, relacionam-se à linguagem, que constitui um código comum a duas ou mais pessoas ou grupos, torna possível a interação e, por conseguinte, a elaboração de novas representações.

Problemas da comunicação ocorrem quando se nomeiam certas coisas (materiais ou imateriais) com palavras ou imagens cujos significados são conflitantes para as diferentes pessoas ou grupos. Exemplo disso são as concepções de espaço urbano, de paisagem urbana desejável, de lícito e ilícito, de “belo” e agradável, de cidade e de propriedade, às vezes opostas, do interventor urbano e de parte da sociedade estabelecida. É dos diferentes significados que estes elementos têm para os diferentes grupos sociais, que decorre o desentendimento entre eles. Em meio aos fenômenos sociais, por natureza multifacetados e heterogêneos, se não houver estruturas de referência ou códigos comuns entre as partes envolvidas, dificilmente se poderá falar sobre comunicação e significados⁸⁴.

⁸³ MOSCOVICI, Serge. *Social influence and social change*. Londres: Academic Press, 1976. p. xiii.

⁸⁴ MARKOVÁ, Ivana. *Dialogicidade e representações sociais: as dinâmicas da mente*. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 10.

Para Jovchelovitch, as representações são estruturas simbólicas que constituem uma estratégia desenvolvida por atores sociais para enfrentar a diversidade e a mobilidade de um mundo que, embora pertença a todos, transcende a cada um. São um espaço de fabricação comum, no qual cada sujeito vai além de sua própria individualidade, para entrar no domínio da vida em comum, do espaço público. E, enquanto mediações sociais, expressam “o espaço do sujeito na sua relação com a alteridade, lutando por interpretar, entender e construir o mundo”⁸⁵.

Marková, por sua vez, parte do princípio de que “*ser significa comunicar simbolicamente*”⁸⁶ e as linguagens verbais e não-verbais, imagéticas ou textuais, também a arte, são os meios de que ele se utiliza para isso.

Ora, tanto a comunicação quanto as linguagens são compostas por símbolos e atuam por meio deles, aos quais são atribuídos significados. O sujeito, enquanto apreende mediante esses símbolos um universo de sentidos, também constrói, desconstrói, reconstrói e reelabora este universo a partir da sua ótica. Assim, ao mesmo tempo que as representações têm origem nas relações entre o sujeito e os outros, elas “permitem a existência de símbolos – pedaços da realidade social mobilizados pela atividade criadora de sujeitos sociais, para dar sentido e forma às circunstâncias nas quais eles se encontram”⁸⁷. É nesse contexto que o *graffiti* é um símbolo concreto e visível de representações e veículo de sentidos. Gera novas representações, pois dialoga com os autores, com os observadores e com objetos da paisagem. Torna-se mediador, “pedaço da realidade social” e agente de mudança.

Todavia, “não há possibilidade para a construção simbólica fora de uma rede de significados já construídos. É *sobre e dentro* dessa rede que se dão os trabalhos do sujeito de recriar o que já está lá”. O sujeito, portanto, “não está nem abstraído da realidade social, nem meramente condenado a reproduzi-la. Sua tarefa é elaborar a permanente tensão entre um mundo que já se encontra construído e seus próprios esforços para ser um sujeito”⁸⁸. O escritor urbano, inconformado com aspectos da realidade imposta pelo sistema econômico, social, legal e político, mantém-se no ponto de tensão entre o mundo existente e aquele que ele crê que poderia existir. Sua não-concordância o impulsiona em direção a ações e comportamentos de mudança da ordem estabelecida, os quais não são aceitos nem compreendidos pelos que mantêm e se mantêm mediante este sistema. É o caso da pichação, que, da perspectiva do proprietário e do poder instituído, transgride a ordem, e de muitos *graffiti* que veiculam

⁸⁵ JOVCHELOVITCH. In: GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2007, p. 81.

⁸⁶ MARKOVÁ, 2006, p. 14-15.

⁸⁷ JOVCHELOVITCH. In: GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2007, p. 77.

⁸⁸ JOVCHELOVITCH. In: GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2007, p. 77-78.

angústia, dor, sofrimento, desespero, agressividade, isto é, não necessariamente o que muitas pessoas gostariam de ver pintado em uma parede em frente à qual passam diariamente (mais fácil não ver!, mais fácil não pensar!)⁸⁹.

Para Jovchelovitch, símbolos pressupõem a “capacidade de evocar presença apesar da ausência, já que [...] significam outra coisa. Nesse sentido, eles criam o objeto representado, construindo uma nova realidade para a realidade”. Pintores como Magritte já apontaram esta questão: ao pintar um cachimbo e escrever na mesma tela “Isto não é um cachimbo”, o pintor tratava justamente do fato de uma pintura ser apenas uma pintura, e não o objeto que ela representa. Interessante é notar o humor dos artistas de rua e a apropriação que fazem de certos elementos da herança cultural, modificando-lhes o significado. No caso do cachimbo de Magritte, são frequentes as suas reproduções, com a frase original tanto em português quanto em francês. Entretanto, a sua apropriação pela arte de rua faz pensar imediatamente no cachimbo utilizado pelos usuários de *crack*, para quem um cachimbo também não é um cachimbo ou, de acordo com uma colagem feita sobre o lambe-lambe original, o cachimbo de Magritte não seria um cachimbo de *crack* (Fig. 50).



Figura 50 – *Ceci n'est pas une pipe*. R. Cruz Machado, próx. à R. Dr. Muricy, Centro. Curitiba, 5 jul. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Os símbolos, apropriados ou não, provocam uma fusão entre sujeito e objeto porque são expressão da relação entre ambos. Por meio de símbolos, “coisas diferentes podem

⁸⁹ “No caso do Minhocão, há ainda um pedido especial da associação de moradores das redondezas. ‘Temos feito muitas reuniões e gostaríamos que os desenhos que fossem feitos lá deixassem de ser tétricos como os atuais, com pessoas com o pescoço cortado, saindo sangue e revólveres’, diz a presidente da Ação Local Amaral Gurgel, Yara Góes. ‘Não somos contra o grafite, pelo contrário. Mas o ideal seria que funcionasse para revitalizar e não prejudicar a paisagem de lá’” ARANDA, Fernanda. Grafite da Paulista é recuperado: Prefeitura libera arte urbana para tentar revitalizar áreas degradadas. Minhocão e Praça Roosevelt são os próximos. *O Estado de S. Paulo*, 9 nov. 2009, *Metrópole*. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20091109/not_imp_463243,0.php>. Acesso em: 15 nov. 2009.

significar umas as outras e podem mergulhar umas nas outras; eles permitem uma variabilidade infinita e, ainda assim, são referenciais”⁹⁰.

Filósofos como Bourdieu e Bakhtin, que examinaram as produções simbólicas do real sob a ótica da linguística e, por extensão, da arte, também demonstraram a sua estreita relação com a comunicação e a linguagem, ou as linguagens. Ambos enfatizam a palavra como expressão das condições da existência. Para o primeiro, ela é o símbolo da comunicação, porque ela representa o pensamento. Ela revela condições estruturais, sistemas de valores, normas e símbolos e, além disso, transmite as representações de determinados grupos, em condições históricas, socioeconômicas e culturais específicas⁹¹. Bakhtin também define o caráter histórico e social da linguagem, veículo do discurso de um sujeito, grupo, sociedade ou época⁹². Sem dúvida, também a escrita e as linguagens e manifestações artísticas, entre elas a arte de rua, podem ser compreendidas desta maneira.

Como codificação de ideias em símbolos, a escrita, que inicialmente servia para registrar e quantificar⁹³, logo passou a nomear objetos e pessoas. Em seguida, fixou o discurso e documentou feitos heróicos de guerreiros, chefes, reis, faraós, imperadores e generais, transformando as suas ações em fatos permanentes, modelares, *eternos*. Mas nada era mais importante que o nome, “a essência da coisa nomeada”. Em muitas sociedades, antigas ou atuais, no Ocidente ou no Oriente, o nome de uma pessoa “é muito mais que uma marca de identificação: corresponde à dimensão deste indivíduo”⁹⁴. É a sua identidade, carrega tudo o que ele é, pensa, ama, odeia, pretende.

Moscovici enfatiza o papel da palavra, do nome e da linguagem, na construção das representações sociais, salientando a impossibilidade, para o sujeito, de relacionar algo ao seu mundo real, sem nomeá-lo. Para ele, colocar um nome em algo ou alguém, significa libertar aquela coisa ou pessoa do anonimato, do âmbito do difuso, da indiferença, da *inexistência*, para incluí-la em um complexo de palavras específicas, “para localizá-la, de fato, na matriz de identidade de nossa cultura”. O que é anônimo, o que não pode ser nomeado, “não se pode tornar uma imagem comunicável ou ser facilmente ligado a outras imagens. É relegado ao mundo da confusão, incerteza e inarticulação”⁹⁵.

⁹⁰ JOVCHELOVITCH. In: GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2007, p. 77.

⁹¹ MINAYO. In: GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2007, p. 103.

⁹² MINAYO. In: GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2007, p. 103.

⁹³ A escrita como código surgiu na Mesopotâmia, “como forma de registros contábeis relacionados às quantidades de sacos de grãos ou cabeças de gado” (SILVA F., José Tavares. *Da evolução da escrita ao livro*. Disponível em: <www.forum.ufrj.br/biblioteca/escrita.html>. Acesso em: 1 fev. 2008).

⁹⁴ CALÓ, 2004, p. 99.

⁹⁵ MOSCOVICI, 2007, p. 66.

Quanto ao nome, chama a atenção o fato de o *graffiti* novaiorquino constituir-se, desde a sua origem, essencialmente da assinatura dos seus autores⁹⁶. As *tags* (etiquetas, assinaturas) são codinomes adotados por eles, em geral ligados a alguma palavra ou expressão para eles significativa. Outras vezes são construídas mediante a modificação de palavras existentes, cujo sentido se relaciona a algum significado. Às vezes denotam provocação, outras humor, uma atitude ou característica pessoal. Exemplos em Curitiba no período estudado são: Mosk, Musca, Desg (Desgraçado), Deis (DeisAstrado, Desastrado), Karrank (Carranca), Auma (Arte Urbana Modificando Atitudes), Soew (Sou Eu), Now (Não), Os Odiados, MundoImundo, Heal (Real, Realidade), Merda, Cimpls (Simples), Olho (Estou Vendo Você), Fiapo (Magro), Triste, Arpa (Área Restrita Pichadores em Ação), Breve em Seu Muro etc.

Moscovici afirma que são três as consequências do ato de nomear: primeiro, uma vez nomeada, a pessoa ou coisa pode ser descrita e adquire certas características, tendências etc.; em segundo lugar, torna-se distinta de outras; e, por último, ela se torna objeto de uma convenção entre os que adotam e partilham a mesma convenção. É dada “uma identidade social ao que não estava identificado. [...] É dessa maneira que todas as manifestações normais e divergentes da existência social são rotuladas – indivíduos e grupos são estigmatizados, seja psicológica seja socialmente”⁹⁷. Daí decorrem, portanto, não apenas aspectos que envolvem a compreensão da realidade, mas questões identitárias e grupais. Na arte de rua, observam-se geralmente o codinome dos autores das pinturas/textos, o nome do grupo ao qual pertencem (a *crew* – como Utopia, Solvents, Pragas Urbanas etc.) e, ainda, a inscrição z/s, z/l, z/n, z/o ou z/c, ou seja, a parte da cidade em que vivem (zona sul, leste, norte oeste ou central). Percebem-se nitidamente aspectos identitários individuais e coletivos.

Dar um nome, além de classificar, é também codificar, é traduzir uma ideia em símbolos ou imagens (mentais ou materiais). Toda a codificação, porém, é uma representação parcial do real. Por isso o diálogo é sempre gerador de mudanças no mundo das representações: sempre se pode enxergar uma mesma coisa de um novo ângulo, muitas vezes revelado na interação com o outro ou com o objeto-mundo.

A questão da repetição de dada assinatura na mancha urbana pode ser observada, ainda, sob a perspectiva da escrita que, para Certeau, “acumula, estoca, resiste ao tempo pelo estabelecimento de um espaço e multiplica sua produção pelo expansionismo da reprodução”⁹⁸. Além disso, escrever sobre os elementos parietais estabelece uma relação direta entre este

⁹⁶ Ver Capítulo 4, Item 4.1.

⁹⁷ MOSCOVICI, 2007, p. 67-68.

⁹⁸ CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1990. v. 1, p. 251.

espaço e aquele cujo nome está inscrito. É a maneira como se documentam a existência do indivíduo ou grupo, a sua importância, a sua passagem por aquele local, a sua história, suas ideias e ideais, é o modo como o autor projeta a sua própria individualidade. O fato de fazê-lo de maneira repetida maximiza não somente a dimensão deste ato, mas as possibilidades de se fazer visualmente conhecido. Aumenta a própria dimensão do seu reconhecimento pelos seus pares e admiradores⁹⁹.

Quanto à fortitude ou perenidade das inscrições em questão, não se pode esquecer que é muito frequente o registro fotográfico de cada intervenção, seja pelo seu autor, pela mídia ou por estudiosos e amantes desta arte, com a subsequente publicação deste material em revistas, livros, artigos tanto em papel como por meio eletrônico, como na Internet em *sites* específicos, *blogs*, *flikrs* etc., o que vem ao encontro da reflexão de Certeau quanto ao expansionismo da sua reprodução.

2.3.3 A imagem como arte e como linguagem

Ora, a comunicação não se dá apenas mediante a fala e a escrita. Ela se constrói, também, por meio de gestos, movimentos, sonoridades, texturas, traços, imagens, signos etc. que, por sua vez, são carregados de mensagens. Entre elas, destacam-se as linguagens artísticas (música, dança, pintura, cinema, literatura) e ainda as maneiras de vestir e de habitar, o gestual, os costumes, os hábitos, as opções de lazer, o conjunto normativo etc. Estes veiculam, cada um à sua maneira, representações e significados.

Calabrese define comunicação como toda a transmissão de uma informação, obtida mediante a emissão, a condução e a recepção de uma mensagem. Trata-se de um processo socializado, no qual a informação passa entre dois interlocutores, por meio de um canal (um suporte físico) e de um código. Fenômeno complexo, comporta numerosos elementos: a natureza dos participantes (emissor e receptor), do canal utilizado, do código, das mensagens transmitidas, bem como o processo de emissão e de recepção. Dentre os muitos fenômenos que participam do processo comunicativo, a presente investigação concentra-se mais na “emissão enquanto momento no qual se organiza a produção de mensagens”¹⁰⁰.

No âmbito da arte, as teorias da expressão vinculam-se estreitamente às teorias que a consideram um instrumento de comunicação e uma linguagem da emoção e do pensamento.

⁹⁹ CALÓ, 2004, p. 99.

¹⁰⁰ CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 16.

Sustentam que a expressão é a sua principal função e que as obras artísticas são bem sucedidas à medida que exprimem – ou comunicam – emoção, pensamento¹⁰¹, representações ou realidades. A discussão destas teorias tem sido realizada sob três aspectos: o da arte como autoexpressão; como veículo da emoção e do pensamento; e como concretização da emoção em um objeto. Osborne afirma que as manifestações artísticas “podem ser ditas *expressivas* sob qualquer uma dessas rubricas e são apreçadas pela sua *expressividade* em qualquer um desses sentidos”¹⁰². A teoria da expressão, hoje, exige

que o artista seja capaz, de maneira vívida e concreta, de representar, pelo meio que escolheu, o sentimento [ou a ideia], a qualidade subjetiva experimentada, de situações emocionais [ou objetivas] reais, recordadas ou imaginadas. [...] Assim se concebe a obra de arte, ao mesmo tempo, como um espelho através do qual olhamos para um segmento da realidade refletida e como espelho da atitude [...] do artista em relação a ela¹⁰³.

No ocidente, a ideia da arte como autoexpressão dominou a crítica e a prática do século XX. Teorias atuais da arte adotam a concepção de que o artista concretiza ou simboliza uma emoção ou pensamento na obra de arte e o observador frui a emoção ou apreende o seu significado, dando-se, assim, a comunicação. Nesse sentido, as imagens (do desenho ao cinema) são símbolos ou sinais icônicos, que exprimem a visão de mundo do seu autor. Cada imagem é “uma forma simbólica inteira e nova e expressa diretamente o seu significado a quem quer que a compreenda”¹⁰⁴.

Warburg, no primeiro quarto do século XX, já colocava sua atenção no “significado” das imagens, a partir do qual se dá uma “interpretação cultural da forma artística”. Para ele, a própria história da arte “enquanto disciplina humanística está, desde as origens, fortemente empenhada em estudar as imagens *enquanto linguagem*, [...] como *representação* de um significado”¹⁰⁵.

De acordo com Calabrese, “as formas expressivas são consideradas ‘formas simbólicas’, isto é, capazes de manifestar conteúdos que não são diretamente motivados pelo aspecto natural das próprias formas”. Este termo, *formas simbólicas*, foi usado inicialmente por Ernst Cassirer, contemporâneo de Warburg, na década de 1920. Para ele, elas são “um conjunto de elementos formais portadores de significado e ligados a um objetivo e a um uso que os produzem”¹⁰⁶.

¹⁰¹ OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1993. p. 209.

¹⁰² OSBORNE, 1993, p. 209.

¹⁰³ OSBORNE, 1993, p. 215.

¹⁰⁴ OSBORNE, 1993, p. 231.

¹⁰⁵ CALABRESE, 1987, p. 26-28.

¹⁰⁶ CALABRESE, 1987, p. 29.

Em 1965, Munro, ao discorrer sobre o subjetivismo, observava: “Muitos artistas ocidentais ambicionam sobretudo expor ao público seus estados de espírito de ansiedade, frustração, descontentamento, escárnio, rejeição, exclusão e ressentimento para com o mundo moderno”, dando-lhes “vazão impulsiva e talvez agressivamente”¹⁰⁷. Em grande medida, isto pode ser observado nos movimentos artísticos que seguiram a linha do cubismo picassiano, do fauvismo, do expressionismo, do surrealismo, da arte conceitual, do *cartoon* e da *pop art*, estilos com os quais o *graffiti* pode ser relacionado. É nítida na arte de rua a ênfase na expressividade, mediante o exagero, a distorção, o uso de cores contrastantes, eliminando o supérfluo e concentrando-se no essencial, o que demonstra sua proximidade com estes estilos.

Pode-se afirmar que a “característica essencial da obra de arte é a sua *ação simbólica*, ou seja, um peculiar modo de *falar* que a distingue tanto da linguagem comum quanto da linguagem científica”. Fundamental é a “ambiguidade artística, entendida como portadora de significados plurais e polivalentes”¹⁰⁸. Exprime não apenas os pensamentos e as emoções do seu autor, mas permite perceber todo um conjunto de aspectos da realidade, sejam ideológicos, políticos, sociais, culturais ou econômicos. É reflexo, pois, de uma época e de uma sociedade, e carregada, ainda, de relações de poder e de resistência.

Assim, plurissêmico, o produto artístico é concretude, manifestação no tempo e no espaço, expressão de ideias e de sentimentos. É também revelador de aspectos que extrapolam o individual e o imediato, o temporal e o local, apesar de os conter e os retratar. Permite a leitura, a fruição, a compreensão de um dado universo de representações do passado ou do presente. Ao mesmo tempo que envolve toda uma subjetividade e uma poética, expõe os fatos e as realidades que o embasaram.

A arte, pois, como outros elementos da cultura, serve também como linguagem, conjunto significativo, canal de expressão e meio de comunicação entre sujeitos e/ou grupos sociais. As linguagens não-verbais abrangem uma imensa gama de códigos, exprimindo outros universos de sentidos, os quais podem afirmar, complementar ou, inclusive, contradizer o falado e o escrito.

De acordo com Ferrara, “toda representação é uma imagem, um simulacro do mundo a partir de um sistema de signos, ou seja, [...] toda representação é gesto que codifica”. Ao referir-se à imagem material (símbolos, ícones, desenhos, rabiscos, pinturas, fotos, imagens

¹⁰⁷ MUNRO, Thomas. *Oriental Aesthetics*. Cleveland: The Press of Western Reserve University, 1965.

¹⁰⁸ CALABRESE, 1987, p. 32.

animadas, cinema etc.), a autora observa que os signos “falam sem palavras, são linguagens não-verbais altamente eficientes”¹⁰⁹.

Há todo um mundo expressado e traduzido por imagens (materiais), que são veículos da comunicação, da expressão e da representação de conteúdos, sejam objetivos ou subjetivos. Nesse sentido, a comunicação não apenas integrou, mas em muitos casos substituiu palavras por signos; proposições por gestos e atitudes; e textos por imagens. Isto se deve, em grande medida, à mídia, que usa tanto linguagens visuais quanto audiovisuais, tanto faladas/escritas quanto imagéticas. A imprensa (jornais, livros, revistas), a publicidade (*outdoors*, cartazes, *folders*, *flyers*, letreiros, *banners*), a televisão (não apenas na sala, mas também nos quartos), o cinema (com seus documentários, filmes-reportagens, superproduções) e a informática (especialmente a Internet) são responsáveis pela imensa difusão da informação e do saber. Disponibilizam representações simbólicas e conteúdos significativos a todo aquele que quiser lê-los, fazendo uso ágil da linguagem verbal e de efeitos sonoros. Exploram, mais que qualquer outro, o poder de representação e de expressão das imagens. Diz-se que “uma imagem vale por mil palavras”!

De fato, nas cidades capitalistas, ocidentais ou ocidentalizadas deste novo milênio, se está cercado por palavras, ideias e imagens que penetram os olhos, os ouvidos e a mente. Essa “cultura da produção de símbolos em sua abstração conceitual é a base da nossa modernidade tardia” e o eixo de todas as produções culturais que tratam, em seu fundamento, das relações entre o indivíduo e a sociedade, e entre o simbólico e o real. O signo e a informação constituem “novos pseudônimos da *cultura* e o ponto de partida de novas possibilidades”¹¹⁰.

No entanto, a ausência de um texto verbal que explique ou dê pistas sobre o conteúdo de algumas imagens, muitas vezes torna a compreensão do seu sentido menos evidente. A princípio, “o texto não-verbal tem seu reconhecimento comprometido, porque seu significado, o elemento básico de todo o ato de linguagem” não está dado¹¹¹.

Esta dificuldade de leitura de imagens (e mesmo de palavras) ocorre também no que se refere à arte de rua. Composta principalmente de letras estilizadas e entrelaçadas, e de figuras nas quais a deformação faz parte da expressividade, esta arte está exposta, de maneira irreverente, intrigante, quase que em cada esquina, em cada rua, presente no espaço urbano como se fosse inerente a ele. Em *todos os cantos*, os textos não-verbais “acompanham nossas andanças pela cidade, produzem-se, completam-se, alteram-se no ritmo dos nossos passos e,

¹⁰⁹ FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 1991. p. 6.

¹¹⁰ LARRETA. In: MENDES; LARETTA, 2003, p. 39.

¹¹¹ FERRARA, 1991, p. 15.

sobretudo, da nossa capacidade de perceber, de registrar essa informação”¹¹², transformando-se em marcos referenciais da cidade. No entanto, inúmeros passantes se perguntam o que significam os rabiscos, as figuras, as letras.

E se toda a codificação é uma representação do real, para decodificar é preciso conhecer o instrumento de codificação, isto é, a palavra, o signo, a imagem. Mais que isso: é necessário conhecer também as estruturas da linguagem envolvida, os conteúdos expressados, o sujeito que a cria. Desta maneira, do ponto de vista da leitura da mensagem, Ferrara comenta que “toda a ação interpretante é uma relação entre uma representação presente e outras possíveis”¹¹³, pois, como aponta Moscovici, a cada leitura e releitura, novas representações são construídas.

Comunicar-se envolve um contínuo representar e compreender a representação do outro. É um constante traduzir em palavras, símbolos e imagens e tentar entender tudo isso mediante o diálogo com o outro ou com a realidade. Constitui um dinâmico e dialético codificar e decodificar.

Ainda quanto à comunicação no universo da arte de rua, há que se considerar outro aspecto: o das tecnologias e o seu papel na difusão da produção de objetos simbólicos. A transição para a Pós-Modernidade, além dos fatores apontados, caracteriza-se, como mencionado, pelo papel central das novas formas de comunicação, originadas no desenvolvimento da imprensa e das tecnologias eletrônicas, bem como na difusão cada vez maior da alfabetização¹¹⁴ e do acesso cada vez mais amplo à Internet. A emergência dos novos veículos de comunicação de massa e de Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação (NTICs), com destaque para a *web*, gerou novas possibilidades para a circulação do pensamento e trouxe grupos sociais mais amplos para o processo de produção do conhecimento e de objetos significativos.

Inserem-se neste universo também os artistas urbanos, cujo cotidiano está impregnado destas tecnologias. Isto, pois, apesar de a arte de rua se dar em um contato direto e despojado do seu autor com o seu suporte, como o fazia o homem pré-histórico, o artista urbano, depois de executá-la, registra-a em meio digital (fotografia, filmagem) e a disponibiliza na Internet por meio de *fotoblogs*, *sites* individuais ou coletivos, páginas de discussão etc. Isso possibilita que um fenômeno originalmente local (um *graffiti* em determinada parede de certa cidade) adquira

¹¹² FERRARA, 1991, p. 20.

¹¹³ FERRARA, 1991, p. 7.

¹¹⁴ No Brasil, pouco antes da Independência, em 1820, apenas 0,20% da população, estima-se, era alfabetizada. Em 1872, no primeiro Censo Nacional, o índice de alfabetizados era de 17,7%. Em 1920, de 28,8%; em 1940, de 48,9%; em 1950, de 52,9%; e em 1960, 53,3%. A partir de então, as taxas caíram sucessivamente, de 1970 a 2000, para 38,7%, 31,9%, 24,2% e 16,7% (FERRARO, Alceu Ravello. *Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos?. Educação e Sociedade*, Campinas, v. 23, n. 81, p. 21-47, dez. 2002).

um caráter global, pois pode ser visto e discutido, ou servir de informação e inspiração para outros sujeitos em todo o mundo. No âmbito do *sticker*, do lambe-lambe e do *stencil*, é frequente a troca de material via *e-mail*. Um *sticker* pode ser produzido na Austrália, por exemplo, e ser reproduzido em alguma cidade no Brasil, na África do Sul, no Irã ou na Alemanha e colado nos equipamentos urbanos daquela localidade.

Assim, como em todas as esferas, nota-se na arte de rua uma profícua produção e circulação de ideias e materiais. Porém, mesmo neste intenso fluxo de comunicação digital, as trocas e as discussões se dão mais intensamente entre grupos sociais e sujeitos cujas concepções de mundo ou representações sociais sejam comuns, isto é, entre *tribos urbanas*¹¹⁵ que se identificam umas com as outras ou entre integrantes de *tribos* semelhantes, mesmo que vivendo em outras cidades, países ou continentes. Isto, em contraste com as barreiras comunicacionais existentes entre vários segmentos sociais em uma mesma cidade.

2.3.4 Representação e conflito

O mundo das representações é o mundo social, portanto, da alteridade. A relação entre o *eu* e o *outro* manifesta tanto proximidade e identificação quanto distanciamento e estranhamento. Da mesma maneira, o *nós* e o *eles* implica a oposição entre o grupo de indivíduos com os quais o sujeito se relaciona e um grupo diferente, estranho, ao qual não pertence ou com o qual se confronta. A distância entre o *nós* e o *eles* expressa a distância que separa o lugar social no qual o sujeito se sente incluído, de outro lugar indeterminado ou impessoal¹¹⁶. No estudo da arte de rua, é frequente a percepção destas noções (o *eu* e o *outro*; o *nós* e o *eles*). Entre os jovens, o *nós* prevalece como conceito primordial, como demonstram estudos nas áreas da Psicologia, da Sociologia, da Educação e outras. Todavia, por parte de outros segmentos sociais (como da sociedade estabelecida), que também se caracterizam a si mesmos por um *nós*, percebe-se que olham para muitos destes jovens como *eles* – como diferentes, estranhos, estrangeiros, não participantes, cultural e socialmente excluídos.

São muitos os fatores que definem a identidade e as sensações de pertencimento ou de exclusão. Grupos muitas vezes se fecham em um mundo à parte; os discursos no seu âmbito criam pontos de convergência, estabilidade e recorrência, com base comum de significância entre seus

¹¹⁵ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. O conceito de tribo urbana, deste autor, será examinado em mais detalhe adiante. Ver Capítulo 3, Sub-item 3.1.2.

¹¹⁶ MOSCOVICI, 2007, p. 50.

participantes. Nesse contexto, mantém-se todo um complexo de ambiguidades e convenções, além de uma cumplicidade e de convenções linguísticas, atitudes e ações¹¹⁷. Isto é o que caracteriza a sociedade *neotribal* a que se refere Maffesoli¹¹⁸. Os inúmeros grupos ou tribos urbanas, existentes em todas as camadas sociais e ramos de atividade, são, ora mais ora menos, envoltos em si mesmos e possuem códigos próprios, não se comunicando com outros. Daí a dificuldade de trocas simbólicas e representacionais entre eles.

Apesar de a estrutura material e econômica de uma sociedade não ser estanque e determinante nos papéis sociais e políticos dos sujeitos, é impossível negar sua importância no perfil dos segmentos e movimentos sociais existentes. Em que pese o contrário, vive-se um universo reificado, no qual a sociedade é vista como um sistema de diferentes papéis e classes, cujos membros “são desiguais”. Nesse sentido, o sistema social e as normas vigentes tornam-se para alguns um meio de proteção de um certo *modus vivendi*, uma maneira de impor limites entre a própria liberdade e a do outro, enquanto, para outros, significam exclusão e preconceito.

É o que se observa no espaço urbano: de um lado, prescrições e normas de comportamento e de uso do espaço público, definidas pelo poder instituído e pelos proprietários; de outro, o homem comum, o transeunte, o socialmente renegado que batalha pela sua sobrevivência; os adolescentes e os jovens, muitos dos quais se recusam a seguir estas prescrições, e o politicamente excluído que luta para ser ouvido – aqui incluídos muitos interventores urbanos. Do ponto de vista da arte de rua, e é o que se lê nela de maneira explícita ou implícita, é constante o questionamento dos seus autores quanto a esta regulamentação e organização do espaço urbano.

De modo geral, pode-se afirmar que as estruturas sociais correspondem a uma “sequência de prescrições, não a uma sequência de acordos”. Assim, como imposição, mantêm a “hierarquia de papéis e classes”¹¹⁹. Conseqüentemente, são constantes os conflitos entre sujeitos ou segmentos sociais com representações divergentes, as quais se manifestam, entre outros espaços, também no meio urbano.

No âmbito do *nós*, do universo consensual, grupal, *tribal* ou familiar, o sujeito se sente protegido, a salvo de riscos, atritos ou confrontos. Tudo o que é feito ali confirma as crenças, as convicções, as ações e as interpretações adquiridas; corrobora, mais do que contradiz, as representações do indivíduo ou do grupo. Já quando o sujeito é confrontado com realidades estranhas ao próprio repertório ou com outras concepções, ocorre, como mencionado, uma

¹¹⁷ MOSCOVICI, 2007, p. 50-51.

¹¹⁸ MAFFESOLI, 2006.

¹¹⁹ MOSCOVICI, 2007, p. 52.

sensação de incompletude e aleatoriedade, de falta de compreensão da situação, um mal-estar, uma sensação de insegurança, de não entendimento¹²⁰. O não-familiar atrai e intriga, alarma e ameaça. O medo do que é estranho (dos estranhos, ou de um sistema de valores estranho) é profundamente arraigado. Rejeita-se a alteridade porque ela ameaça a ordem estabelecida. Por isso, vive-se em contínuo estado de medo e autossegregação.

Ao tentar entender os componentes do contexto em que vive, o sujeito, pois, “classifica” coisas, ideias, fatos, acontecimentos, pessoas, grupos sociais, lhes dá nomes, lhes atribui significados, para então assumir uma posição em relação a eles. A tendência para classificar, por generalização ou particularização, reflete uma atitude específica para com o objeto, um desejo de defini-lo como normal ou aberrante, como conforme ou divergente da norma¹²¹.

Isto tem consequências práticas e sociais: as diferenças são, muitas vezes, transformadas em preconceitos raciais, nacionais, de gênero, de classe ou outros. A partir daí, está implícita a hostilidade, como pano de fundo, quando grupos com diferentes visões de mundo e atitudes perante a realidade se defrontam. O conflito se manifesta em toda a descrição de pares contrastantes. No caso desta investigação, as diferenças entre parte dos estabelecidos (com suas concepções de espaço público e propriedade e de ordem, limpeza, beleza e arte) e os interventores urbanos (com as suas representações sobre a cidade e a sociedade). A não-familiaridade com as representações do outro potencializa o desentendimento.

Compreender uma ideia ou um ser não-familiar exige abertura em relação ao outro e ao novo, atitude de curiosidade e desprendimento. Antes de classificar, é preciso conhecer, abrir-se para realidades, concepções e códigos estranhos. Uma interpretação adequada requer informações corretas e abrangentes. Classificar e dar nomes, portanto, desde que seja uma ação originada na tentativa de conhecer, é também facilitar a interpretação de características e a compreensão de intenções e motivos adjacentes às ações das pessoas. Por isso, buscar entender o universo de representações dos escritores de *graffiti* é contribuir para a diminuição das distâncias conceituais e dos decorrentes conflitos existentes na sociedade.

Se o mundo das representações sociais se fundamenta na comunicação, na troca, no confronto, no embate e, por meio deles, elas são reelaboradas dando lugar a novas interpretações do real, elas configuram o arcabouço da mudança, envolvendo transformações de sentidos, de conteúdos e de maneiras de ler a realidade. Toda a mudança, porém, resulta em nova insegurança e novo desequilíbrio.

¹²⁰ MOSCOVICI, 2007, p. 52-56.

¹²¹ MOSCOVICI, 2007, p. 65.

Outro aspecto relevante na constituição das representações é a afetividade, intimamente ligada às dimensões cognitivas e sociais. É o “caráter simbólico e imaginativo [dos saberes sociais que] traz à tona a dimensão dos afetos, porque quando sujeitos sociais empenham-se em entender e dar sentido ao mundo, eles também o fazem com emoção, sentimento e paixão”¹²². A construção simbólica é ato de conhecimento e afetivo, ambos com base na realidade social. Sua produção se encontra “nas instituições, nas ruas, nos meios de comunicação de massa, nos canais informais de comunicação [...] e em uma série infindável de lugares sociais”¹²³.

As representações sociais constituem, pois, estruturas específicas de referências às quais o sujeito relaciona a sua experiência, na ânsia de dar sentido à sua realidade vivida. Impregnadas de saberes, emoções e vivências individuais e coletivas, de lembranças significativas e questões identitárias e de pertencimento, elas compõem o mundo de referência de cada um. E é por meio da carga afetiva contida nas representações que se pode compreender quão cara é cada simbolização do real a cada indivíduo ou grupo e quanto eles lutam por mantê-las, impô-las ou fazê-las aceitas. É por envolverem emoções que as noções de verdade e de realidade ensejam discórdias, conflitos, combates pelo espaço tanto físico quanto no mundo do pensamento. Moscovici, a este respeito, explica:

Todos os símbolos presentes e ativos em uma sociedade obedecem tanto à lógica do intelecto quanto à lógica das emoções. [...] Não devemos hesitar, portanto, em tratar representações como construções intelectuais de pensamento, embora relacionando-as às emoções coletivas que as acompanham, ou que elas despertam¹²⁴.

Se é mediante a comunicação que tanto o sujeito quanto as relações simbólicas se constroem, é mediante ela que os sujeitos ou grupos se ligam a outros, identificando-se com eles, ou deles se distanciam, quando não há afinidades ou quando as divergências são tantas que se torna impossível qualquer ponto comum. Este é o poder das ideias, dos afetos e das paixões, este é o resultado dos choques entre perspectivas, convicções e representações opostas ou semelhantes. Daí emergem como construções intelectuais/emocionais as atitudes de resistência.

Assim como Touraine vê a noção de resistência como elemento inerente ao sujeito, Bauer a considera como “elemento constitutivo das representações” e propõe que ela seja considerada como um “fator de diversidade e heterogeneidade cultural”:

As relações entre construção simbólica e resistência são importantes, especialmente se reconhecermos que a construção simbólica está inserida em uma estrutura social em que alguns grupos, e não outros, têm acesso privilegiado à imposição de suas construções. Resistir e produzir contrafeitos simbólicos é, assim, uma forma de

¹²² GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2007, p. 20.

¹²³ GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2007, p. 12.

¹²⁴ MOSCOVICI, 2007, p. 183-184.

preservar possibilidades e heterogeneidade cultural, onde saberes não se definem apenas em função de hierarquias, mas pelo que expressam em relação à vida de uma comunidade¹²⁵.

No estudo da arte de rua, a resistência é um conceito chave, ao lado da identidade e do pertencimento. É a partir das questões de dominação, imposição e segregação que os interventores urbanos buscam a mudança mediante o enfrentamento ideológico, traduzido em inscrições e pinturas no espaço urbano. Já segmentos da sociedade estabelecida, com o seu aparato policial, frequentemente usam de força e coerção na tentativa de coibir estas manifestações de protesto. Confrontam-se aí, a dominação e a resistência, o conservadorismo e o inconformismo. Contudo, afirma Moscovici, “todas as representações coletivas possuem a mesma coerência e valor. Cada uma possui sua originalidade e sua própria relevância, de modo que nenhuma possui uma relação privilegiada com respeito às outras e não pode ser critério de verdade ou racionalidade para as demais”¹²⁶.

2.4 Sobre a leitura das imagens e dos textos no *graffiti*

Na intervenção urbana, o universo de representações dos artistas de rua se torna exposto a todo aquele que quiser lê-lo. Para melhor entender o significado desta arte, foi preciso considerar conceitos e procedimentos que possibilitassem enxergar além do explícito. Nesta investigação, como o que se pretende é fazer uma leitura temática dos *graffiti* fotografados em Curitiba no período em questão, a semiologia tornou-se um instrumento auxiliar de reflexão¹²⁷.

De acordo com Saussure, a semiologia é uma ciência que estuda os signos no âmbito da vida social, constituindo uma parte da Psicologia Social¹²⁸, o que a aproxima das questões sobre as representações sociais propostas por Moscovici.

Hoje, para a semiologia, toda e qualquer produção cultural e estética é um texto, que pode ser representado por meio de fonemas e letras ou desenhos, pinturas, rabiscos, colagens, gestos, construções, vestimentas, espaços públicos etc. O texto está além das letras e dos signos. É o pano de fundo sobre o qual se inscrevem as palavras, as imagens, o verbal e o não-verbal.

¹²⁵ BAUER, Martin. A popularização da ciência como imunização cultural: a função de resistência das representações sociais. Apud GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2007, p. 23.

¹²⁶ MOSCOVICI, 2007, p. 186.

¹²⁷ Os termos *semiologia* (como é denominada na Europa) e *semiótica* (como é chamada nos EUA) derivam do grego *semeion*, *signo*, e são empregados, frequentemente, como sinônimos. Nesta investigação, os dois termos serão utilizados de acordo com o uso que deles fizeram os autores pesquisados. Adotar-se-á, no entanto, preferentemente *semiologia*, pois o enfoque aqui é mais a semiologia saussureana que a semiótica peirceana.

¹²⁸ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 24.

Além disso, o texto não se limita à expressão verbal, mas abrange toda e qualquer comunicação, seja ela um poema, um filme, uma pintura, um espetáculo de dança ou um projeto arquitetônico, e está construído sobre um metatexto: a história. É preciso, pois, “interrogá-lo em sua especificidade e, novamente, [...] na especificidade de sua ‘história’, e em sua articulação com os outros campos ‘históricos’ do texto”¹²⁹.

O texto é resultado de uma cadeia de elementos em cujo conjunto se lê uma mensagem. Deste modo, o *graffiti*, seja ele picho ou contenha personagens ou textos, constitui um texto não-verbal ou verbal. Mediante um resultado visível (a imagem, as palavras), produz outro, invisível (o dos sentidos implícitos, o da comunicação entre os pares e o do desassossego dos estabelecidos). O metatexto sobre o qual é escrito é constituído pela cidade e pela sociedade em questão. Não apenas seu resultado estético incita ao seu estudo, mas especialmente o que se pode ler *através* dele.

Como para a Teoria das Representações Sociais, também para a semiologia o elemento central é o significado. “Ao definir a significação como seu objeto de estudos”, a semiótica busca responder à conhecida questão a respeito de “o que um texto quer dizer, ou seja, o que ele significa” e ao “como ele diz aquilo que diz”¹³⁰.

Greimas se apropria da relação significante/significado de Saussure que, ainda no século XIX, partiu da noção de signo como aquilo que representa alguma coisa. Mas é o conceito que se tem sobre esse signo (significante) que permite reconhecê-lo e visualizá-lo mentalmente – portanto, compreendê-lo.

O texto verbal ou não-verbal compreende dois planos: o da expressão e o do conteúdo. O primeiro refere-se à parte perceptível (som, texturas, formas, cores, linhas, movimentos, estruturas etc.) – para Saussure, o significante; para Moscovici, a representação material. O segundo, o conteúdo, se refere à parte inteligível – significado ou conceito, para Saussure; e representação mental para Moscovici.

Os domínios da semiótica, de acordo com Greimas, residem no plano de conteúdo, já que o conjunto significante pertence aos domínios da expressão. O plano do conteúdo, por sua vez, prevê a geração do sentido, o qual é “uma rede de relações”: os elementos do conteúdo “só adquirem sentido por meio das relações estabelecidas entre eles”¹³¹.

Os temas emergem dos textos verbais ou não-verbais e constituem uma primeira abstração. Caracterizam-se pela “recorrência de motivos, [...] são o produto de um conjunto de

¹²⁹ DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 67.

¹³⁰ PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 66.

¹³¹ PIETROFORTE, 2004, p. 13.

discursos sobre os mesmos tópicos culturais. São temas: ideologias políticas, sexualidade, justiça etc.”¹³². Reconhecer um tema comum nos vários enunciados particulares permite perceber sentidos além dos reconhecíveis em um olhar de superfície. Esse tema, por sua vez, desenvolve-se em narrativas nas quais é possível distinguir categorias semânticas mínimas, como no plano da expressão: *direita x esquerda; luz x sombra; cor fria x cor quente; linha x mancha; planos x profundidade; multiplicidade x unidade; fechado x aberto; dentro x fora*. Já no plano do conteúdo são categorias semânticas: *vida x morte; alegre x triste; natureza x cultura; opressão x liberdade; ser x parecer; identidade x alteridade; mentira x verdade; animal x vegetal; permitido x proibido; humano x mecânico; estático x dinâmico; dia x noite*, e outros.

Como na maioria dos textos verbais ou não-verbais, também na arte de rua uma forma de expressão é articulada a uma forma do conteúdo, como, por exemplo, *vida x morte* e *cores frias x cores quentes*, de modo que as cores frias refiram-se à morte e as cores quentes, à vida. São possíveis, ainda, outras leituras, como no *graffiti* apresentado na Figura 51, pintado talvez em homenagem a Gui, que faleceu aos 16 anos de idade, em 2004, vítima de um acidente provocado por um vigilante que surpreendeu, com um tiro para o alto, seu grupo “em ação” em um galpão cuja pintura não era autorizada. Neste caso, com base em outras informações, podem-se ler, ainda, *opressão x liberdade; violência da autoridade x atitude indefesa do adolescente e do jovem; descaso da municipalidade x carinho dos seus pares* etc.



Figura 51 – *Menino azul*. R. João Tobias Pinto Rebelo, nº 56-57, Água Verde. Curitiba, 31 jul. 2005. ETO (CHOK 5C). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Quanto ao universo das emoções estampado nas intervenções urbanas, uma questão relevante é o que se chama *semiótica das paixões*. Ela aparece porque, “além dos estados de coisas, determinados pelos objetos modais e os objetos de valor, [há] também os estados de alma dos sujeitos narrativos”. Nesta leitura das paixões, o orgulho, a avareza, a cólera, o ciúme, a revolta, o horror, o lirismo, a poesia, o sonho e outras paixões “passam a ser consideradas nas

¹³² PIETROFORTE, 2004, p. 67.

relações entre o sujeito e seu fazer”¹³³. Na arte de rua, uma manifestação contundente, direta e intensa, sobressaem as paixões e os afetos, isto é, as emoções intensas. Por esta razão, pode-se associá-la ao aspecto dionisíaco do ser humano, já percebido por Nietzsche e, mais recentemente, por Maffesoli. Esta questão se mostra recorrente no âmbito da intervenção urbana e é discutida adiante¹³⁴.

Na arte urbana, são frequentes as pinturas que envolvem figuras e personagens, outras que apresentam somente palavras ou textos curtos, e outras, ainda, nas quais as figuras são acompanhadas por frases ou palavras. Trata-se, neste último caso, de um sistema imagético articulado a um sistema verbal, formando um texto sincrético. Quando isso ocorre, “o sentido do texto [e das figuras] deve ser determinado nas relações estabelecidas entre os dois sistemas”¹³⁵.

Para investigar a arte de rua, é relevante, ainda, considerar o código, visto que muitas das assinaturas (*tags*) são rabiscadas, desenhadas ou pintadas de maneira tão estilizada que são de difícil compreensão. A irrestrita liberdade de criação e de expressão no *graffiti* permite o surgimento de um código próprio, individual ou pertencente a um pequeno grupo, reconhecido pelos seus autores e admiradores. São numerosos aqueles em que letras e desenhos são usados de maneira livre e inovadora, com a apropriação e a transformação de palavras, remetendo a um universo específico de sentido e possibilitando uma leitura poética ou lúdica.

Exemplos disso são as assinaturas *Mozk*, *Pixote* e *Cimpls* (Figs. 52-54). A mosca é insistente, incômoda, está em todo o lugar, rindo cinicamente dos que pretendem vencê-la, exterminar sua espécie. Assim também é o picho. Incomoda, está impregnado onde se olhe, insistente, recorrente, resistente a toda a tentativa de acabar com ele. *Pixote* refere-se, a picho, a pichador e ao personagem do filme *Pixote – a lei do mais fraco*¹³⁶, que retrata a vida dramática de um menino de dez anos, da periferia de São Paulo, que coincide com a realidade de muitos adolescentes das metrópoles atuais.

A Figura 54 mostra a assinatura de *Cimpls*, um dos grafiteiros pioneiros, em Curitiba. Quem o conhece, percebe a extrema coerência entre o seu codinome, a sua personalidade e os desenhos que realiza. No mesmo muro veem-se as figuras de *Dose*, que também são construídas a partir de formas que lembram vírgulas, porém, unidas na sua base e retratando um beijo nas figuras centrais. A concêntrica das linhas, dos braços, dos olhares e das bocas

¹³³ PIETROFORTE, 2004, p. 18.

¹³⁴ Ver Capítulo 3, Sub-item 3.1.3.

¹³⁵ PIETROFORTE, 2004, p. 49.

¹³⁶ Filme de Hector Babenco, baseado no livro *A infância dos mortos*, de José Louzeiro, *Pixote - a lei do mais fraco* (1980) mostra a realidade dos jovens que vivem do crime, os seus embates com o sistema, a sua exclusão e os perigos e os dramas em que são envolvidos no seu cotidiano. (*Pixote - a lei do mais fraco*. Disponível em: <<http://www.65anosdecinema.pro.br/Pixote.htm>>. Acesso em: 17 ago. 2008).

estabelece uma unidade que, em meio à estilização e à deformação na construção/desconstrução das figuras, lembram Picasso.



Figura 52 – *Mozk*. R. Trajano Reis, próx. ao nº 444, São Francisco. Curitiba, 16 jul. 2005. MOZK. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 53 – *Pixote*. R. Durval Leopoldo Landal, nº 446, esq. com R. Álvares de Azevedo, CIC. Curitiba, 24 nov. 2006. PIXOTE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 54 – *Virgula*. Av. República Argentina, próx. ao nº 2.430, Colégio Pedro Macedo, Portão. Curitiba, 31 jul. 2005. CIMPLS, DOSE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Da mesma maneira como em *Pixote*, a palavra *picho* (ou *pixo!*) serve de base para um posicionamento que revela autoconfiança e autoestima, bem como a valorização da raça negra: “Amo Pixa-in”. Também a assinatura 3WO (Trevo), com seus ângulos e com a substituição de letras, demonstra imaginação e jogo (Fig. 55).



Figura 55 – *Pixa-in*. Ciclovia, próx. à R. Dep. Mário de Barros, Centro Cívico. Curitiba, 20 jul. 2006. AUS, THIAGO SYEN, TREVO, PIXA-IN. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Outro exemplo é o que se refere a Paulo Leminski, poeta curitibano de origem polonesa (Fig. 56). À esquerda veem-se prédios de Brasília, à direita o seu rosto magro e longilíneo; entre eles, em linhas horizontais e verticais, a frase: “O polaco está em Brasília”. A letra L (de “polaco”) dá origem à palavra “LMSK”, em uma alusão ao seu nome.

Na leitura do texto verbal ou não-verbal delineiam-se, pouco a pouco, os sentidos implícitos em sua estrutura, “partindo de um processo associativo e análogo dos elementos, muitas vezes dispersos nesse espaço, e aparentemente a ele irrelevantes, mas responsáveis [...] pela mensagem aí contida”¹³⁷.



Figura 56 – *O polaco está em Brasília*. R. Tapajós, esq. com R. Solimões, Mercês. Curitiba, 16 jul. 2005. L.MUZCA (INTERLUX) (DOMINGO NA URBE). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Para Barthes, “toda imagem é polissêmica, implicando [...] uma *cadeia flutuante* de significados, dos quais o leitor pode escolher uns e ignorar outros”¹³⁸. Este ignorar ou escolher ocorre, geralmente, de maneira inconsciente, de modo que as várias leituras são, em sua maioria, complementares e nenhuma esgota o texto. Imagens e/ou textos veiculam muito mais do que um primeiro olhar pode distinguir.

Na maioria dos casos, uma análise dos significados da imagem/texto pode beneficiar-se de uma análise histórica, que contribui com inúmeras informações para a decodificação e compreensão dos seus conteúdos. Relacioná-los a determinado contexto espacotemporal permite considerar aspectos políticos, sociais, culturais e outros, enriquecendo a análise. No entanto, apesar de a imagem ser uma construção cultural das mais fundamentais, ainda assim, parte da sociedade estabelecida e dos poderes instituídos e até mesmo muitos “críticos sociais e políticos continuam a enfatizar o conteúdo [formal] das imagens, sem considerar a importância da própria imagem como um construto ideológico”¹³⁹. Em relação à arte de rua, questiona-se apenas se uma intervenção deveria ou não estar em determinado espaço, se um picho embeleza ou suja a parede, se o estilo direto, as cores contrastantes e os motivos impactantes são agradáveis ou não ao olhar. Esquece-se que a própria imagem/texto é carregada de representações, crítica, posicionamento e chamada a uma determinada ação.

¹³⁷ KADOTA, Neiva Pitta. *A construção da linguagem*. São Paulo: LCTE, 2006. p. 61.

¹³⁸ BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 32.

¹³⁹ KIBBEY, Ann. *Theory of the image: capitalism, contemporary film and women*. Bloomington: Indiana University Press, 2005. p. 1.

Sobre a contestação e o protesto contra os padrões estabelecidos veiculados pela arte urbana, pode-se afirmar que a palavra e a imagem, ou ainda a parede grafitada e o espaço urbano, são o *campo de batalha* onde se confrontam valores sociais contraditórios, “conflitos e contradições próprios do sistema de dominação, onde a resistência está dialeticamente relacionada com a submissão”¹⁴⁰. É nesse sentido que qualquer intervenção urbana, seja picho, *graffiti*, *sticker*, lambe-lambe ou *stencil*, apesar da sua ludicidade e da sua poética, constitui invariavelmente uma ação também ideológica e política, sendo o espaço urbano um dos elementos da relação entre o interventor, a cidade e a sociedade.

2.5 A complexidade e o fenômeno urbano

Os estudos sobre a cidade e a sociedade têm se aproximado cada vez mais da Teoria da Complexidade para se compreender o novo tipo de sociedade que se formou a partir dos desdobramentos da trajetória recente da humanidade. Eles apontam a complexidade das interações entre sociedade e natureza e entre segmentos sociais entre si, bem como a imprevisibilidade das redes causais e das mudanças sociais.

Originada no âmbito da matemática e da física na década de 1980, a Teoria da Complexidade, aplicada aos estudos sociais e urbanos, permite descrevê-los como a interação entre (sub)sistemas da sociedade em diferentes dimensões de espaços e tempos. Em termos gerais, esta teoria se ocupa da estabilidade e das mudanças em sistemas complexos, pois consistem em grande número de agentes independentes que interagem entre si de diversas formas, como ocorre na cidade. Sistemas complexos são formados por inúmeros componentes de ação simultânea em que cada um detém ou desempenha certo grau de informação e influência, mas não determina o todo. Os sistemas são, portanto, instáveis, os processos e mudanças são imprevisíveis e não-lineares e sofrem autoorganização espontânea¹⁴¹.

No caso da presente pesquisa, entendem-se a cidade e a sociedade como sistemas complexos, nos quais os inúmeros grupos e sujeitos sociais, entre eles os escritores de *graffiti*, são subsistemas, agentes de mudanças imprevisíveis e não-lineares na paisagem urbana. Esta se torna extremamente instável, mediante a ação desordenada e concomitante de inúmeros

¹⁴⁰ BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986. p. 36-37.

¹⁴¹ HILHORST, D. Complexity and diversity: unloking social domains of disaster response. In: BANKOFF, G.; FRERKS, G.; HILHORST, D. *Mapping vulnerability: disasters, development & people*. London: Earthscan, 2004. p. 52-56.

interventores que desempenham, cada um, papel de transformação e ressignificação dos espaços urbanos, introduzindo no meio ambiente construído novos fatores de dinamicidade.

Complexus, em latim, significa abraçar, enlaçar, entrelaçar, estreitar. Em sentido figurado, representa o ato de abranger um grande número de coisas diferentes¹⁴², considerando tanto as partes quanto o todo, em um movimento irregular, imprevisível e caótico. Para Prigogine, “a complexidade está ligada a multiplicidades de comportamento, a sistemas cujo futuro não se pode prever”. Trata-se de uma nova sociedade que não se ocupa mais de certezas, de leis, mas de possibilidades, do incerto, do novo, da inovação. “Portanto, flutuações, multiplicidade, multiplicidade de futuros, multiplicidade de realizações”¹⁴³.

Para Morin, por sua vez, *complexus* significa, originariamente, *aquilo que é tecido junto*. Parafraseando este autor, pode-se afirmar que a sociedade complexa não exclui a certeza pela incerteza, a separação pela inseparabilidade, a lógica pela transgressão. Ela consiste em uma permanente ida e vinda entre estes opostos. Trata-se de “articular os princípios de ordem e de desordem, de separação e de junção, de autonomia e de dependência que estão em dialógica (complementares, concorrentes e antagônicos)”. Ao mesmo tempo que lida com a incerteza, a sociedade atual é capaz de conceber a organização, de contextualizar, reunir, globalizar e, também, de reconhecer o singular, o individual, o concreto¹⁴⁴.

Bindé reconhece na complexidade uma nova cultura e afirma que ela

é fonte de enorme ansiedade e de mal-estar, e as dúvidas, os riscos que ela projeta sobre a tela vazia e cintilante [do presente e] do futuro são também as dúvidas sobre os riscos aos quais a ciência e a tecnologia expõem, por meio de suas aplicações, o planeta, as culturas, as liberdades, a democracia e a soberania pessoal, o patrimônio genético da humanidade, a própria vida¹⁴⁵.

A complexidade é uma nova maneira de perceber a realidade e a vida, é a compreensão da mudança como um cenário no qual todo o futuro se constrói graças ao jogo de possibilidades¹⁴⁶. São três os principais ângulos para a sua abordagem: baseado no caos; nas estruturas dissipativas; ou nos sistemas de adaptação. Na teoria do caos, mudanças ocorrem em razão dos muitos modos de atuação entre si, de diferentes elementos de um sistema aberto, resultando em imprevisíveis padrões de mudança. As estruturas dissipativas (conceito elaborado por Prigogine) se referem a condições em constante transformação, que levam à

¹⁴² BINDÉ. In: MENDES; LARETTA, 2003, p. 12.

¹⁴³ PRIGOGINE, Ilya. O fim da certeza. In: MENDES, Candido (Org.); LARETTA, Enrique (Ed.). *Representação e complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003. p. 49-50, 53 e 57.

¹⁴⁴ MORIN, Edgar. A necessidade de um pensamento complexo. In: MENDES; LARETTA, 2003. p. 70-75.

¹⁴⁵ BINDÉ. In: MENDES; LARETTA, 2003. p. 11.

¹⁴⁶ MENDES, Candido. Representação e complexidade na agenda do Milênio. In: MENDES; LARETTA, 2003, p. 26.

formação espontânea de novas estruturas. A auto-organização, nesse caso, leva em conta fatores externos ao fenômeno e significa que agentes interagem localmente de acordo com seus próprios princípios ou intenções: não respondem passivamente a eventos, mas tentam usá-los em seu favor. Já os sistemas adaptativos aprendem mediante a experiência: processam informações e agem de acordo com elas. A não-previsibilidade dos sistemas adaptativos decorre da interação criativa do “fazer ter sentido” de diversos agentes¹⁴⁷. Assim, nos contextos da sociedade, da cidade e da arte de rua, se complexidade é definida pela multiplicidade de sistemas, agentes e interações, o desafio é reconhecer as múltiplas realidades (construídas de acordo com seleções cultural e politicamente informadas) e desenvolver novas e complexas relações, mediações e identidades.

Para Candido Mendes, “nenhum cenário é mais deturpado nem mais cheio de armadilhas e sugestões do que o do tecido urbano, nessa vasta Babel da vida social [...] e, sobretudo, em seu seio, aquilo que representa o jogo entre as remissões das imagens e dos espaços”¹⁴⁸. Desta maneira, especificamente no âmbito da presente investigação, a sociedade e a cidade, com seus atores sociais (entre eles os escritores de *graffiti*), imagens, espaços e representações, são encarados como sistemas complexos cultural e politicamente informados. Tanto a sociedade, com seus muitos e conflitantes grupos sociais, quanto o fenômeno urbano, pelos inúmeros elementos que nele interferem, encontram possibilidades de explicação nas teorias da complexidade, do caos, das estruturas dissipativas e dos sistemas de adaptação.

No caso dos movimentos artísticos de resistência dos jovens, mais especificamente a antiarte, da primeira metade do século XX, e a contracultura, da década 1960, pode-se afirmar que, inicialmente, ambas tinham as características mencionadas na Teoria da Complexidade (introduzindo mudanças imprevisíveis, não-lineares e às vezes caóticas no pensamento, na mídia e na paisagem urbana). De modo contínuo, porém, caminharam do caos, da rejeição total e do confronto para a dissipação e a adaptação. Ao mesmo tempo que ganhavam maior espaço nas mídias e passavam a ser melhor compreendidos pela sociedade, eram integrados aos aparelhos do sistema. Este processo de aceitação pelo sistema e de admiração pela sociedade é apontado por Berman, quando afirma: “Tudo o que é sólido desmancha no ar”¹⁴⁹, isto é, todas as certezas, posições fechadas, conflitos etc. se desfazem no decorrer do tempo e são integrados ao tecido maior que é a cultura hegemônica. Esta é uma tendência que se pode verificar igualmente no *modern graffiti*, no âmbito internacional e, progressivamente, no local.

¹⁴⁷ HILHORST, 2004, p. 56.

¹⁴⁸ MENDES. In: MENDES; LARETTA, 2003, p. 26.

¹⁴⁹ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

2.6 A cidade como *locus* da vida e conjunto de significantes

A cidade, na multitude dos seus sistemas, agentes e interações, permite uma infinidade de abordagens e perspectivas de olhar. Realidade concreta, material, com formas e elementos quantificáveis e mensuráveis, é, de outro lado, um universo de representações e significados específicos para cada habitante. Assim, concretude e abstração, objetividade e subjetividade, coletividade e individualidade convivem concomitantemente, na forma de “correlações polimorfas” e descontínuas.

2.6.1 A cidade: um sistema de objetos e um sistema de valores

Para Lefèbvre, o fenômeno urbano pode ser visto a partir de três grandes níveis: o do processo global de industrialização e de urbanização; o da sociedade urbana, plano específico da cidade; e o das modalidades do habitar e das modulações do cotidiano no urbano¹⁵⁰. Infere-se, daí, que no primeiro, a cidade pode ser encarada como objeto em si, como *coisa construída*, como interferência do homem na natureza criando um espaço construído sobre o qual ele age, como espaço arquitetônico ocupado por objetos e estruturas, prédios, ruas, praças; no segundo, como cenário, palco e arena de relações historicamente elaboradas; e no terceiro, como *lugar, espaço vivido*, eivado de representações e sentidos.

Magnani divide as inúmeras possíveis abordagens sobre os rumos e as consequências do processo de urbanização, em dois grandes blocos:

o primeiro [...] enfatiza os aspectos desagregadores do processo tais como o colapso do sistema de transporte, as deficiências do saneamento básico, a falta de moradia, a concentração e desigual distribuição dos equipamentos, o aumento dos índices de poluição, da violência. Com base em variáveis e indicadores sociais, econômicos e demográficos, este é o quadro geralmente aplicado às grandes cidades [...] dos países emergentes. Uma outra visão, geralmente referida a metrópoles do primeiro mundo, projeta cenários marcados por uma feérica sucessão de imagens, resultado da superposição e conflitos de signos, simulacros, não-lugares, redes e pontos de encontro virtuais. Esta é a cidade que se delineia a partir da análise de alguns semiólogos, arquitetos, críticos pós-modernos, identificada como o protótipo da sociedade pós-industrial¹⁵¹.

Diz-se que se vive, hoje, na sociedade da imagem e da comunicação. A imagem povoa os caminhos percorridos no dia a dia, invadindo todos os espaços possíveis. Apesar de Magnani se referir aos dois enfoques dos estudos da cidade como pertinentes, um ao que chama de

¹⁵⁰ LEFÈBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991a. p. 76.

¹⁵¹ MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, São Paulo, jun. 2002. Disponível em: <www.scielo.br>. Acesso em: 14 jul. 2008.

mundo subdesenvolvido ou em desenvolvimento e outro às metrópoles dos países mais ricos, estas duas realidades coexistem nas metrópoles dos países “emergentes”. Também em Curitiba percebe-se a mencionada “feérica sucessão de imagens, resultado da superposição e conflitos de signos, simulacros, não-lugares, redes e pontos de encontro virtuais”¹⁵² e não virtuais. Ao mesmo tempo, são incontáveis os riscos, as vulnerabilidades os problemas causados pela distribuição desigual de riquezas, oportunidades e equipamentos.

Mesclam-se, portanto, as duas realidades: a grande confusão causada pelos inúmeros e multiformes símbolos, sinais, elementos de comunicação visual, sonora, gestual, midiática etc., típicos de uma sociedade desenvolvida, e as necessidades e a falta de condições fundamentais de grande parte da população. Enquanto alguns dispõem de acesso aos serviços e detêm saberes de ponta e alta tecnologia, outros vivem na miséria e na exclusão. A falta de acesso principalmente à educação, à saúde e ao trabalho tornam-se agentes dificultadores da ascensão social e da melhoria da qualidade de vida desta população espalhada por toda a urbe.

Neste estudo, investiga-se o fenômeno urbano mais como conjunto de construtos histórica e continuamente modificados e como conjunto de significantes, que nos aspectos desagregadores do processo de urbanização apontados por Magnani. Estes, apesar da sua relevância e de constituírem temas criticados na arte de rua, por não serem o foco principal desta investigação, não são examinados em detalhe aqui.

O gigantismo das cidades atuais, as relações contraditórias do homem com a natureza, a complexidade da teia de relações múltiplas e centrífugas e as tensões sociais e políticas geradas pelo processo de urbanização constituem um universo intrincado e emaranhado, no qual novas realidades emergem continua e erráticamente. Viver na cidade significa participar da sociedade urbana que, segundo Lefèbvre¹⁵³, comporta sistemas de objetos (eletricidade, água tratada, automóvel, serviços etc.) e sistemas de valores (lazer, hábitos, moda, preocupações com segurança etc.). O segundo grupo, tão importante quanto o outro, é o enfatizado neste estudo.

2.6.2 Espaço e lugar

Ao se estudar a cidade, é preciso articular os conceitos de espaço, paisagem urbana, lugar, território e territorialidade, os quais são histórica e continuamente construídos e vivenciados. Fazem parte da vida tanto natural quanto social, tanto na microescala do indivíduo e suas relações com o seu *lugar*, como em escala planetária. O espaço urbano, com suas casas,

¹⁵² MAGNANI, 2002. Disponível em: <www.scielo.br>. Acesso em: 14 jul. 2008.

¹⁵³ LEFÈBVRE, 1991a.

prédios, igrejas, ruas, monumentos, praças etc. é um conjunto de construtos diversos nas suas formas e funções, de diferentes épocas e revela uma heterogeneidade de maneiras de produzir e ver o mundo.

Tuan, que parte da perspectiva cultural e subjetiva da vivência do sujeito, refere-se à categoria de *lugar* como o *locus* da afetividade, dos significados e das relações. A categoria da experiência é o fundamento sobre o qual constrói seu pensamento, buscando saber como o ser humano vivencia e entende o mundo. Tuan vê o espaço e o lugar não como impessoais e estáticos, mas como lugares da vida, como objetos que atingem “realidade concreta quando nossa experiência com eles é total”¹⁵⁴. Para ele, “são extremamente complexos os sentimentos e as ideias relacionados com espaço e lugar. Originam-se de experiências singulares e comuns”¹⁵⁵, que envolvem todos os sentidos: tocar e manipular coisas produz um mundo de objetos que conservam sua constância de forma e tamanho; sons e cheiros remetem a vivências específicas localizadas no tempo e no espaço; o movimento intencional e a percepção, tanto visual quanto vivida, dão ao homem seu mundo familiar de objetos díspares no espaço.

O lugar é uma concreção de valor, é um objeto no qual se pode morar. O espaço é dado pela capacidade de mover-se e por isso pode ser experienciado como uma rede de lugares¹⁵⁶. Trata-se de percepções individuais, particulares e temporais, que podem ser partilhadas por grupos ou não. Assim, o homem responde ao espaço e ao lugar de maneira complexa e diversa, mediado pela sua experiência e pelas diferentes culturas, todas, por sua vez, construções humanas e históricas.

Cada sujeito percebe, vivencia e ordena um espaço, paisagem ou lugar de acordo com a sua própria vivência, o que gera uma superposição de territorialidades, de representações e de significações. Como as superfícies mudam constantemente, quer pela ação do tempo quer pela ação de pessoas, e como cada indivíduo as guarda na memória em um tempo diverso, torna-se claro porque há descontentamentos quando alguém interfere sobre a paisagem, alterando-a, ressignificando-a.

A palavra *ordenação* pode ser compreendida como estar em um mundo organizado, viver em uma cidade ou em um bairro que apresenta uma determinada organização do território. O quadro mental que se faz deste território é geralmente estático, avesso a mudanças. Qualquer modificação sobre um sítio insere a desordem, a confusão, o caos, o ruído, a desorientação¹⁵⁷.

¹⁵⁴ TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983. p. 20.

¹⁵⁵ TUAN, 1983, p. 22.

¹⁵⁶ TUAN, 1983, p. 14.

¹⁵⁷ LYNCH, Kevin A *imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 4-5.

Estruturar e identificar o ambiente, segundo Lynch, pode fazer mais do que permitir uma locomoção rápida e fácil: “pode servir como um sistema de referências, um organizador da atividade, da crença ou do conhecimento”. Com base em uma *boa imagem* do ambiente, “é possível ordenar uma quantidade substancial de fatos e fantasias sobre o mundo em que vivemos”. A organização mental do ambiente dá ao indivíduo “uma possibilidade de escolha e um ponto de partida para a aquisição de novas informações” e vivências. Oferece “um importante sentimento de segurança emocional”, em oposição “ao medo que decorre da desorientação”. Ela reforça, também, “a profundidade e a intensidade potenciais da experiência humana”¹⁵⁸. Nesse contexto, o *graffiti*, indisciplinado, caótico, desorganizado e que, por seus traços e cores fortes ou seus múltiplos cartazes e *stickers* colados, insere no ambiente urbano o inesperado, o movimento, a surpresa, o sobressalto, causa desconforto a quem não deseja que seu quadro de representações seja mudado.

Os artistas de rua, por sua vez, ao intervirem e se locomoverem intensamente pela urbe, experimentam o que Tuan chamou de *espaçosidade*, a qual está intimamente ligada à sensação de estar livre: “Liberdade implica espaço; significa ter poder e espaço suficientes em que atuar”¹⁵⁹. Assim, ao locomover-se e atuar sobre o espaço urbano, este é vivenciado, experimentado e vivido pelo sujeito. Permanece aberto, sugere futuro e convida à ação. Ao mesmo tempo, ser aberto e livre é estar exposto e vulnerável. O espaço aberto não tem caminhos trilhados nem sinalização. Não tem padrões estabelecidos, é como uma folha em branco, ou uma parede, ou uma esquina na qual se pode imprimir qualquer significado.

Já o lugar é “o espaço fechado e humanizado”, é “um centro calmo de valores estabelecidos”. É uma pausa no movimento e “permite que uma localidade se torne um centro de reconhecido valor”. À medida que se conhecem alguns referenciais e caminhos de um espaço novo, ele se torna um lugar familiar, concreto, significativo, cheio de lembranças afetivas. O que começa como “espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos e o dotamos de valor”¹⁶⁰.

Espaço e lugar podem ser experienciados de maneira direta e íntima, ou indireta e conceitual, mediada por símbolos. Podem ser vividos, também, como imagens de sentimentos complexos, ambivalentes, o que remete aos significados e aos laços afetivos do sujeito em relação à sua casa, bairro, rua, praça, cidade e país. Na prática do *graffiti*, percebe-se a

¹⁵⁸ LYNCH, 1999, p. 4-5.

¹⁵⁹ TUAN, 1983, p. 59.

¹⁶⁰ TUAN, 1983, p. 61 e 153.

transformação do espaço aberto e livre em lugar da afetividade, ou seja, do espaço da locomoção e da fruição que incita à ação, em território vivenciado, experimentado, apropriado.

A própria cidade pode ser vista como um lugar, um centro significativo. Além de possuir símbolos, ela própria é um símbolo diretamente percebido pelo sujeito. Já o espaço arquitetônico – a casa, o templo, o monumento, a rua, a praça, a esquina, o muro – é um microcosmos. A rua onde se mora, muros e paredes pelos quais se passa no cotidiano, o trajeto que se faz diariamente, o banco da praça no qual se senta em cada final de tarde são parte da experiência íntima de cada um. Casas e ruas por si mesmas não criam um sentimento de pertença; mas, se forem significativas, elas se distinguem das outras, tornam-se diferentes e únicas. Esta qualidade perceptiva desenvolve em cada um, uma consciência específica de lugar¹⁶¹.

É no lugar em que o sujeito habita, trabalha, passeia, descansa, grafita e se relaciona que se efetivam os processos de significação da vida. “Com o corpo, a mente e os sentimentos, esta pessoa se apropria do espaço em que sente, observa e vê”. É nesse contexto que o lugar “se estabelece como *locus* da vida cotidiana”¹⁶².

Tuan explora três diferentes abordagens, ao examinar a ligação existente entre tempo e lugar, todas relevantes ao se olhar as trajetórias dos artistas de rua na cidade. Na primeira, aborda o tempo como movimento ou fluxo e lugar como pausa na corrente temporal. Na segunda, vê a “afeição pelo lugar como uma função de tempo”. Já na terceira, aponta “lugar como tempo tornado visível, ou lugar como lembrança de tempos passados”¹⁶³. Em todas, aponta a categoria do *espaço vivido*.

Ao examinar a primeira, afirma que a maioria dos grandes movimentos “não são grandes empreendimentos estruturados ao redor dos pontos antípodas do lar e da meta”, mas movimentos que completam um caminho mais ou menos circular, ou oscilam como um pêndulo. Ruas e esquinas “são pontos ao longo de um complexo caminho de movimento que é seguido dia após dia. Estes pontos são lugares, centros para organizar mundos”. O caminho adquire, então, “uma densidade de significado e uma estabilidade que são traços característicos de lugar. O caminho e as pausas ao longo dele, juntos, constituem um lugar maior”¹⁶⁴. Do mesmo modo podem ser entendidos os caminhos e as trajetórias percorridas no âmbito da cidade. Densidade e sentido aumentam à medida que o sujeito os vivencia. Quanto à segunda,

¹⁶¹ TUAN, 1983, p. 112, 189-190.

¹⁶² GRAEML, Karin Sylvia. *A relação entre lugares e não-lugares na cidade: um estudo da apropriação do serviço de acesso à Internet nos Faróis do Saber de Curitiba*. Tese (Doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007. p. 37.

¹⁶³ TUAN, 1983, p. 198.

¹⁶⁴ TUAN, 1983, p. 200.

observa que à medida que o homem (ou o artista de rua) dedica tempo àquele lugar, este se torna cada vez mais significativo para ele e objeto da sua afeição. *Sentir* [conhecer] um lugar leva tempo: se faz de experiências repetidas dia após dia e no decorrer dos anos.

Sobre a terceira abordagem, o autor afirma: “As pessoas olham para trás por várias razões, mas uma é comum a todos: a necessidade de adquirir um sentido do eu e da identidade. Eu sou mais do que aquilo que é definido pelo presente fugaz”; os objetos, como o espaço e o lugar, constituem referências, necessárias para que o sujeito possa orientar-se e locomover-se no mundo da vida e na urbe¹⁶⁵.

O espaço tornado lugar constitui, portanto, uma matriz de identidade, uma referência de vida, uma maneira de descobrir-se e afirmar-se. No caso dos grafiteiros, as paredes, os muros e outros elementos urbanos tornam-se não apenas suportes para as suas representações, mas também lugares da sua história, das suas relações e da construção da sua identidade.

As categorias de *espaço*, *lugar* e *espaço vivido* apontam para as de *território* e *territorialidade*. De modo geral, os autores pesquisados relacionam o conceito de território à ideia de domínio ou de gestão de certa área geográfica, associada à de poder e de controle, envolvendo o Estado, fronteiras. De uma ótica mais pessoal, território está ligado à ideia de filiação, de escolha e eleição de uma terra, cuja posse se legitima pelos seus mitos fundadores, em uma relação atávica, isto é, de uma raiz única. Já o lugar se expande e se encontra com outras culturas e implica, assim, a reunião de elementos heterogêneos que, relacionados, se intervalizam. O lugar é compartilhado, porém, o território gera intolerância, “uma vez que se fecha às suas próprias muralhas culturais”¹⁶⁶. Assim, “o lugar de onde se emite a palavra, o texto, a voz, o grito, este lugar é imenso. Mas pode-se fechar este lugar, o sujeito pode fechar-se dentro dele. A área de onde se emite o grito pode ser constituída em território, ou seja, pode-se cerrá-lo com muros, muralhas espirituais, ideológicas etc.”¹⁶⁷.

Enquanto, para Glissant, território é um conceito que se volta para si mesmo, o lugar se abre para o outro. O lugar é o território invadido por traços culturais “estrangeiros”, no qual são criadas novas produções simbólicas e onde as fronteiras deixam de ser fixas¹⁶⁸.

Haesbaert afirma que o território é constituído de *lugares* interligados e pode ser tratado a partir de três enfoques distintos: o político, o econômico e o cultural. No enfoque político,

¹⁶⁵ TUAN, 1983, p. 206-207.

¹⁶⁶ PEREIRA, Gabriel da Cunha. Espaços urbanos, espaços deslocados em Murilo Mendes. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 4, n. 1, jun. 2006. Disponível em: <www.fclar.unesp.br/grupos/casa/CASA-home.html>. Acesso em: 18 ago. 2008. p. 6.

¹⁶⁷ GLISSANT, É. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1995. p. 24.

¹⁶⁸ PEREIRA, G., 2008, p. 7.

“é visto como um espaço delimitado e controlado, através do qual se exerce determinado poder”; no econômico, é visto como “fonte de recurso e/ou incorporado no embate entre classes sociais e na relação capital/trabalho; já no enfoque cultural, é “o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido”¹⁶⁹ – este é examinado aqui e interessa a esta pesquisa.

À apropriação cultural do território pode-se chamar *territorialidade*. Trata-se da “projeção de nossa identidade sobre o território”¹⁷⁰. A territorialidade, no sentido cultural, é uma forma única e pessoal de se *apropriar* do território. Os diferentes usos feitos do território se realizam por meio dos significados que lhe são atribuídos pelo indivíduo, grupo ou movimento social, ou pelo modo como estes se apropriam dos significados construídos por outros. O sentido de territorialidade se desenvolve a partir do sentimento consciente da participação e do pertencimento de cada um.

A existência concomitante e a sobreposição de várias territorialidades individuais e/ou coletivas em um mesmo espaço constituem, frequentemente, objeto de conflito. Isso, pois são muitos os que moram naquela rua, os que passam por aqueles muros no seu cotidiano, que sentam naquele banco da praça. Cada um se relaciona com estes lugares de maneira especial, estabelece seu próprio território, se sente seu dono e deseja ou não a permanência ou a mudança de diferentes aspectos. Compartilhar o lugar e o espaço com o outro é uma das dificuldades do homem citadino, especialmente quando há contrastes tão extremos entre as concepções e os ideais de cidade e paisagem, como os dos segmentos sociais aqui estudados.

Da discussão sobre espaço, lugar e território, emerge, pois, a questão do *adonamento*, da *apropriação*. Ao examinar estes termos, Lefèbvre os contrapõe à palavra *dominação*. Para ele, a história da acumulação tornou-se, também, a história da separação das classes e de mútuo antagonismo. Destaca que a dominação, mais forte que a apropriação, é sempre a vencedora e cresceu *pari passu* com o papel dos exércitos, da guerra, do estado e do poder político. A dicotomia entre ambas não é apenas limitada ao nível do discurso ou da significação, mas dá origem a uma tendência contraditória e conflitante. Por meio da força e de instrumentos legais, a dominação acaba por subjugar a apropriação. Porém, esta não desaparece: tanto a teoria quanto a prática proclamam sua importância¹⁷¹.

¹⁶⁹ HAESBAERT, R. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004. p. 40.

¹⁷⁰ GRAEML, 2007, p. 47.

¹⁷¹ LEFÈBVRE, Henri. *The production of space*. Malden: Blackwell, 1991b. p. 166.

As áreas da Psicologia e da Educação se referem ao termo *apropriação*, considerando o processo de desenvolvimento pelo qual o sujeito reconstrói e se apossa da experiência acumulada pela humanidade no decorrer da história social. No entanto, diz respeito não apenas ao conhecimento acumulado, mas também a objetos, a eventos¹⁷², a espaços, a territórios, transformando-os em lugares, símbolos e representações. Para Lefèbvre, “as práticas de apropriação, seja de lugares, do espaço, de serviços [...] são mais do que o valor de uso. São o próprio uso que se faz delas”¹⁷³.

Se a apropriação tem relação direta com o uso de certo espaço e o torna em lugar, o adonamento, mediante esse uso e a relação construída no cotidiano entre sujeito e espaço constitui uma posse simbólica e cheia de sentidos, memórias e identificação. É isso que ocorre na prática do *graffiti*. Lugar e espaço vivido se fundem num mundo de representações do artista urbano. Já a propriedade, ao contrário, está intimamente conectada à noção de domínio, de poder e de força, exercidos pelos proprietários e pelo poder público (em caso de conflito entre ambos, aponta Lefèbvre, prevalece a dominação).

Os termos *territorialidade*, *lugar*, *identidade* e *adonamento* serão reexaminados adiante¹⁷⁴, em conexão com as *tribos urbanas* e a *arte de rua*, pois são parte essencial destes universos. Cabe aqui continuar o percurso que trata do fenômeno urbano como produção humana, portanto social, política, histórica e cultural.

2.6.3 A cidade como um conjunto significativo e identitário

A cidade apenas nas últimas décadas passou a ser apreendida nas suas relações com a sociedade, com sua composição e seu funcionamento, com seus elementos constituintes, com sua história¹⁷⁵. Somente se pode pensar a cidade como um organismo vivo, transformado a cada momento. Apesar de fato concreto, a cidade torna-se, segundo a perspectiva da vivência de cada um, uma nova cidade – a das representações. É aquela com a qual o indivíduo convive, dialoga, se relaciona de maneira intensa, plena, viva, sempre em movimento, em releitura, em contínua construção, em cumplicidade.

¹⁷² GRAEML, 2007, p. 71.

¹⁷³ GRAEML, 2007, p. 71.

¹⁷⁴ Ver Capítulo 3, Item 3.1 da presente investigação.

¹⁷⁵ LEFÈBVRE, 1991a, p. 46.

A cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados. Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às sequências de elementos que a ele conduzem, à lembrança de experiências passadas. [...] Cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade¹⁷⁶.

A interação entre ser humano e espaço ocorre bilateralmente, pois cada detalhe tanto do construído quanto do natural permite que o transeunte perceba ou reconheça determinado tipo de informação, ligada ao uso que faz dele. Cada elemento *dialoga* com o indivíduo, que, por sua vez, mantém com cada um uma relação. Nesse sentido, sujeito, contexto, tempo e espaço se interconectam e resultam em uma experiência única e, portanto, em sentidos específicos. Cada “pedaço urbano”, torna-se, assim, plurissêmico e plurissígnico.

É uma contradição, pois, almejar estabelecer conceitos fechados, estáticos e unilaterais quanto à função e, talvez, à propriedade de um determinado lugar, pois, como Tuan afirma, *lugar* é muito mais que um espaço físico, geográfico, impessoal. *Lugar* é o que aquele espaço significa para cada um e é eivado pelo mundo pessoal de representações. Uma mesma paisagem urbana assume um número ilimitado de sentidos, de acordo com quem o vivencia e conforme o momento.

Para Lynch, o *design* de uma cidade é sempre temporal, é sempre uma construção na qual “raramente se pode usar sequências controladas e limitadas”. Cada indivíduo ou grupo contribui à sua maneira para esta construção. Assim, “em ocasiões diferentes, as sequências são invertidas, interrompidas, abandonadas e atravessadas”¹⁷⁷. A cidade é vista sob todas as luzes e condições possíveis, pois é vivida sob olhares e em momentos tão diversos quantos são os que a olham. As sequências “invertidas, interrompidas, abandonadas e atravessadas” a que o autor se refere mostram quanto a ação individual, de pequenos grupos ou de segmentos de uma mesma coletividade interfere na história da cidade e da sociedade.

Esta visão de urbe como reconstrução contínua, multifacetária, multitemporal e aleatória (complexa e caótica) está presente também no pensamento de Harvey, que afirma que “o pós-modernismo cultiva [...] um conceito do tecido urbano como algo necessariamente fragmentado, um ‘palimpsesto’ de formas passadas superpostas umas às outras e uma ‘colagem’ de usos correntes, muitos dos quais podem ser efêmeros”¹⁷⁸. O termo *palimpsesto* origina-se do grego *palimpsestos*, que significa *raspado novamente*. Referia-se a um “antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto

¹⁷⁶ LYNCH, 1999, p. 1.

¹⁷⁷ LYNCH, 1999, p. 2.

¹⁷⁸ HARVEY, 1998, p. 69.

preço, duas ou três vezes, mediante raspagem do texto anterior”¹⁷⁹. Ao apropriar-se deste termo para se referir à forma como se (re)constroem as cidades, Harvey enfatiza o fato de que o espaço se modifica, tomando por base ou sendo influenciado pelo que existia antes. Assim, para Graeml, é pertinente “a analogia entre cidades e pergaminhos raspados, porque novas intervenções humanas sobre as cidades também provocam reinscrições”. A cidade é construída, portanto, mediante uma sequência e uma consequência de ações (e omissões) materiais, sociais, políticas, econômicas, individuais e coletivas “que se sobrepõem umas às outras, formando, ao longo do tempo, um palimpsesto de contribuições individuais que se neutralizam ou se reforçam, apagando ou resgatando os efeitos de intervenções anteriores e construindo uma trajetória única que caracteriza e dá identidade a cada núcleo urbano”¹⁸⁰.

A dimensão *tempo* exerce um papel extremamente relevante na percepção e na elaboração do espaço vivido. Ao considerar-se que a cidade é construída, reconstruída e modificada ininterruptamente, como que em camadas justapostas e sobrepostas, originadas na história de cada indivíduo, grupo social ou coletividade, a historicidade assume dimensão essencial. O tempo ou *os tempos*, assim como os ritmos de cada um e de cada época fazem parte deste espaço vivido.

Uma das características fundamentais do lugar é a identidade que as pessoas experienciam com ele, a sensação de pertencimento. É ela que possibilita a conversão do *espaço* em *lugar*. É a relação do sujeito *com* o espaço vivido que faz que este adquira uma dimensão simbólica. Refere-se à forma como o sujeito se envolve com determinado ambiente e aos sentimentos que o ligam a este lugar especial. Ela “é tão mais intensa quanto maior for a ligação sentimental e afetiva que o lugar for capaz de gerar nas pessoas”¹⁸¹.

De outro lado, a identidade pessoal ou grupal também é construída a partir de questões da memória, do meio social, natural e urbano em que vive o sujeito, de eventos e de pertencimento. O eu se forma a partir de referências abstratas (princípios, valores) ou concretas (a casa, a escola, a praça, o parque, as cidades que se visitou), que servem como orientação para escolhas, decisões e atitudes. O lugar tem em si um caráter identificador, referenciador: permite que seus ocupantes se reconheçam e se definam por meio dele; possibilita a leitura da relação que mantêm entre si; e, por seu caráter histórico, lhes oportuniza reencontrar os vestígios de seus sinais de filiação¹⁸². Assim, não apenas a identidade com o lugar, mas a identidade da

¹⁷⁹ FERREIRA, 2004. Apud GRAEML, 2007, p. 3.

¹⁸⁰ GRAEML, 2007, p. 3.

¹⁸¹ GRAEML, 2007, p. 41-43.

¹⁸² JODELET, Denise. A cidade e a memória. In: RIO, Vicente del et al. (Org.). *Projeto do lugar: colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo*. Rio de Janeiro: UFRJ; ContraCapa, 2002. (Coleção ProArq). p. 33.

própria pessoa ou grupo, além da identidade do lugar em si estão imbricadas na paisagem, no espaço (na concha – como diria Bachelard¹⁸³).

O termo *topofilia*, tão eloquente para expressar a relação do sujeito com o seu espaço vivido, foi cunhado por Bachelard: aparece em sua obra *Poética do Espaço*¹⁸⁴, publicada em 1957. Adotado por Tuan na década de 1970, tem sido, desde então, relacionado ao pensamento deste último, talvez por ter se tornado o tema central da sua reflexão. Bachelard, ao examinar “imagens bem simples, as imagens do *espaço feliz*”, afirma que suas investigações “mereceriam o nome de *topofilia*”, pois visam determinar “o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados”. São estes os que Tuan chamou de *lugar* e que, de acordo com Augé, são sempre identitários, relacionais e históricos¹⁸⁵. Constituem, portanto, espaços simbólicos e de representação, espaços da memória.

Assim, a íntima relação entre a cidade e os modos de vida e os modos de pensar dos seus habitantes e visitantes confere ao urbano, como espaço construído, especial relevância. Ali são elaboradas as diferenças, desenvolvem-se a independência individual e o enfraquecimento ou fortalecimento dos laços comunitários, tudo isso por meio das relações de troca e da conexão com os lugares, com outros atores sociais e grupos que compartilham a mesma cidade.

2.6.4 A dimensão simbólica da cidade

Além da significação proporcionada pela vivência e pela valoração do espaço vivido pelo sujeito (do lugar identitário do indivíduo), a cidade é um objeto vivenciado por um grande número de pessoas de classes sociais, concepções de mundo e características diversas, seus muitos construtores, que a modificam continuamente¹⁸⁶.

Lefèbvre afirma que “a cidade é obra, a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material”¹⁸⁷. O autor compara a cidade a um livro, a uma escrita (a um sistema semiológico), mas aponta para o fato de que a totalidade não está imediatamente presente nesse texto escrito. Ao se considerar o fenômeno urbano como obra de certos agentes históricos e sociais, deve-se ter em mente que “não há obra sem uma sucessão [...] de atos e de

¹⁸³ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993

¹⁸⁴ BACHELARD, 1993, p. 19.

¹⁸⁵ AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus, 1994. p. 73.

¹⁸⁶ LYNCH, 1999, p. 2.

¹⁸⁷ LEFÈBVRE, 1991a, p. 47.

ações, de decisões e de condutas, sem mensagens e sem códigos”¹⁸⁸. Estes são estudados pela semiótica ou semiologia, que, como referido, investiga a comunicação por meio de símbolos e as suas relações com a criação e a transmissão de significados.

A semiologia entende todos os fenômenos culturais como fenômenos de comunicação e como processos de significação¹⁸⁹. Mas a leitura de um sinal apenas tem sentido ao buscarem-se as relações entre ele e o contexto social, o mundo significativo, as vivências de lugar, o espaço vivido. Como afirma Eco, “a semiótica [ou semiologia] ocupa-se de qualquer coisa que possa ser assumida como sinal. É sinal qualquer coisa que possa ser assumida como substituto significante de qualquer outra coisa”¹⁹⁰.

Lefèbvre observa que a cidade “não constitui apenas *um* sistema semântico, semiótico ou semiológico, a partir da linguagem urbana ou da realidade urbana considerada como um conjunto de signos”, mas muitos sistemas sobrepostos, interrelacionados, dinâmicos e em constante transformação. Sua visão condiz com a concepção pós-moderna do fenômeno urbano, que o considera fragmentado e caótico, produto de interações erráticas e *atravessadas*. Ele afirma:

Sim, lê-se a cidade porque ela se escreve, porque ela foi uma escrita. Entretanto, não basta examinar esse texto sem recorrer ao contexto, [...] aquilo que está *sob* o texto a ser decifrado (a vida cotidiana, as relações imediatas, o inconsciente do *urbano*, aquilo que não se diz mais e que se escreve menos ainda, aquilo que se esconde nos espaços habitados [...]), que está *acima* desse texto urbano (as instituições, as ideologias)¹⁹¹.

Para o autor, como para Tuan¹⁹² e Ferrara¹⁹³, aquilo que se inscreve no fenômeno urbano e se projeta “não é apenas uma ordem distante, uma globalidade social, um modo de produção, um código geral, é também um tempo, ou vários tempos, ritmos”. São os tempos de cada época, grupo ou indivíduo, inscritos, cravados, no cenário urbano. As “estruturações e reestruturações da cidade se sucedem no tempo e no espaço, sempre traduzidas para a prática, inscritas no praticossensível, escritas no texto urbano, mas provenientes [...] das ideologias (religiosas, filosóficas, isto é, éticas e estéticas, jurídicas etc.)”¹⁹⁴. Vem novamente à lembrança o palimpsesto.

¹⁸⁸ LEFÈBVRE, 1991a, p. 48-49.

¹⁸⁹ CALABRESE, 1987, p. 16-17.

¹⁹⁰ ECO, Humberto. *Tratado geral de semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 4.

¹⁹¹ LEFÈBVRE, 1991a, p. 56.

¹⁹² TUAN, 1983.

¹⁹³ FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 1991; _____. *Ver a cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo: Nobel, 1988.

¹⁹⁴ LEFÈBVRE, 1991a, p. 57.

Ao observar a cidade como o lugar do habitar, Lefèbvre aponta duas atitudes possíveis: a primeira vai “do mais geral ao mais singular (das instituições para a vida cotidiana) e descobre a cidade como plano específico e mediação privilegiada”. A segunda realiza o caminho inverso: vai do particular para o geral, “utilizando os elementos e as significações do observável urbano. A partir do observável, percebe “o privado, a vida cotidiana dissimulada: seus ritmos, suas ocupações, sua organização espaçotemporal, sua cultura clandestina, sua vida subterrânea”¹⁹⁵.

No espaço construído podem-se reconhecer significações políticas, religiosas, filosóficas. Ele as diz “pela via – ou pela voz – dos edifícios, dos monumentos, e também pelas ruas e praças, pelos vazios, pela teatralização espontânea dos encontros que nela se desenrolam, sem esquecer as festas, as cerimônias (com seus lugares qualificados e apropriados)”. Assim, sob a forma de significações, dos encontros, da simultaneidade, da linguagem e de uma escrita *urbana*, a ordem distante (o sistema) se projeta na ordem próxima (na vida cotidiana)”¹⁹⁶.

Para os teóricos da semiologia da cidade, a urbe “emite e recebe mensagens, que são compreendidas ou não (codificam-se e são decodificadas ou não). Ela pode, portanto, ser apreendida conforme os conceitos de significante e significado, significação e sentido”. Todavia, ela não é um “sistema único de significações e de sentido, de valores”¹⁹⁷. Por isso, adotaram-se neste estudo alguns elementos do estudo semiológico da cidade, combinando-os ao seu estudo sociológico, antropológico e comunicacional. Isto, pois interessam aqui mais os conteúdos que os símbolos; mais as relações sociais que a obra; mais as relações entre a ordem distante e a ordem próxima, isto é, entre o nível das instituições e da sociedade estabelecida e o da vida privada e da cultura cotidiana.

De acordo com Ferrara, a cidade constitui, por si só, um espaço privilegiado do texto não-verbal¹⁹⁸. Nesse sentido, mais que um fragmento, o texto não-verbal é referência de determinado objeto ou lugar. Não se impõe à observação, mas está incorporado à realidade. Organiza-se no espaço tridimensional privado ou público e tem um caráter “fragmentado, imprevisto, múltiplo, diluído”.

Segundo Ferrara,

o texto não-verbal espalha-se em escala macro pela cidade e incorpora as decorrências de todas as suas microlinguagens: a paisagem, a urbanização, a arquitetura, o desenho industrial ambiental, a comunicação visual, a publicidade, a sinalização viária [...], a

¹⁹⁵ LEFÈBVRE, 1991a, p. 61.

¹⁹⁶ LEFÈBVRE, 1991a, p. 62.

¹⁹⁷ LEFÈBVRE, 1991a, p. 62.

¹⁹⁸ FERRARA, 1991, p. 19.

moda, o impacto dos veículos de comunicação de massa nos seus prolongamentos urbanos e ambientais¹⁹⁹.

A autora observa que a contextualização é uma

característica importante do não-verbal urbano porque gera a qualificação do espaço e sua consequente identificação social, econômica, cultural: o centro da cidade, a cidade velha, a cidade alta, as zonas sul, norte, leste, oeste, o comércio varejista e o atacadista, as regiões das diversas classes sociais, os locais comerciais, industriais, burocráticos, o lazer popular e o intelectual²⁰⁰.

Como se viu, é o uso que qualifica a memória urbana e sedimenta a vida de uma cidade. “Alimenta uma tradição, ao mesmo tempo que estimula a dinâmica de sua mudança; os índices referenciais de um uso mantêm-se atualizados e, paradoxalmente, conservam a memória do seu uso passado”²⁰¹. De outro lado, “as pessoas se adaptam ao seu entorno e extraem estrutura e identidade do material ao seu alcance. Os tipos de elementos usados na imagem da cidade e os atributos que os tornam fortes ou fracos”²⁰² variam apenas em proporção, conforme o indivíduo ou o grupo, mas desempenham um papel contínuo como referencial tanto externo quanto identitário. Assim, são tantas as *vozes* e as *imagens da cidade* que “a cidade em geral e a comunicação urbana em particular comparam-se a um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam”²⁰³.

2.6.5 A leitura do espaço construído

São inúmeros os autores que apontam para a dimensão simbólica da cidade. Para Vasconcelos, “templos, castelos, casas, choupanas, esse leque tão amplo de um esforço de construção que tem atravessado a história encerra uma simbólica do espaço construído, uma hermenêutica da arquitetura que atravessa os tempos e as culturas”, e que “não interessa apenas aos arquitetos, mas a todos os cientistas do humano, mercê de seu alcance histórico e psicossociológico”²⁰⁴.

¹⁹⁹ FERRARA, 1991, p. 19.

²⁰⁰ FERRARA, 1991, p. 20-21.

²⁰¹ FERRARA, 1991, p. 21.

²⁰² LYNCH, 1999, p. 48.

²⁰³ CANEVACCI, Massimo. *A cidade POLIFÔNICA: Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel, 2004. (Coleção Cidade Aberta) p. 17.

²⁰⁴ VASCONCELOS, Naumi A. de. *Semiologia do espaço construído*. In: RIO, Vicente del et al. (Org.). *Projeto do lugar: colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo*. Rio de Janeiro: UFRJ; ContraCapa, 2002. (Coleção ProArq), p. 161.

Mas a cidade oferece muito mais estímulos imagéticos que apenas os seus inúmeros expressivos construtos. Harvey observa que “se experimentarmos a arquitetura como comunicação, se, como Barthes insiste, ‘a cidade é um discurso e esse discurso é na verdade uma linguagem’, então temos de dar estreita atenção ao que está sendo dito, em particular porque é típico absorvermos essas mensagens em meio a todas as outras múltiplas distrações da vida urbana”²⁰⁵.

Sob a perspectiva do olhar, podem-se distinguir vários níveis de comunicação simbólica na cidade. O primeiro, já mencionado, é o das construções e do desenho físico e concreto da urbe. Trata-se da paisagem citadina, cenário, palco, arena na qual e sobre a qual a vida se desenrola: os fixos de uma cidade. Um segundo nível é o da comunicação impressa. Hoje, mais que em qualquer outra época, o espaço construído serve de suporte para inúmeros veículos de comunicação, devido às já apontadas expressiva intensificação das mídias e inserção de novos atores sociais como produtores de objetos simbólicos²⁰⁶. Um terceiro envolve o discurso artístico, inerente a todos os outros e que os extrapola, o qual será examinado posteriormente.

Observam-se mensagens por onde quer que se ande, para onde quer que se olhe. São tantas as mensagens escritas ou desenhadas, explícitas ou implícitas, fixadas nas construções ou apenas indicadas nas entrelinhas das manifestações espontâneas, impressas ou manuscritas, virtuais ou concretas, que os diversos segmentos sociais, econômicos e culturais da cidade parecem querer ocupar os mesmos espaços. Para tentar “organizar” esta ocupação, os poderes legislativo e econômico criam normas de usos, impondo suas próprias lógicas.

Ao apontar as relações de poder manifestadas na comunicação urbana, Canevacci afirma que ela é “uma forte concentração das relações de poder entre quem detém o controle das comunicações e quem é reduzido apenas à passividade de espectador”²⁰⁷. A comunicação mercadológica-comercial-financeira busca *vender* não apenas produtos e serviços, mas a própria imagem da cidade. De outro lado, a comunicação oficial organiza e orienta os fluxos: nomes de ruas, placas indicativas para o trânsito, placas de orientação para o transeunte, letreiros informativos nos ônibus, espaços de propaganda institucional ou de produtos nos meios de transporte etc. A urbe está tomada por *outdoors*, cartazes (em várias dimensões) de divulgação de produtos e de eventos, faixas, letreiros, fachadas de lojas com seus nomes e anúncios convidativos, bancas de jornais e revistas, nomes de candidatos e de partidos políticos pintados em muros e outros. A comunicação da imprensa, por sua vez, dá voz e espaço às

²⁰⁵ HARVEY, 1998, p. 69-70.

²⁰⁶ Ver Capítulo 2, Item 2.3.

²⁰⁷ CANEVACCI, 2004, p. 16.

fontes privilegiadas e está exposta em bancas de jornais e emissoras de televisão, media notícias e fatos, veicula possibilidades de consumo e de lazer para o público.

A necessidade de expressão do sujeito (ator social) impulsiona à criação de mídias alternativas e, nesse contexto, à tomada do espaço público como tal.

2.6.6 A arte como elemento constitutivo da cidade

No contexto da urbe, a arte é, por si, um meio de comunicação. Mais que isso, está implícita como constitutiva nos elementos mencionados (arquitetura, imprensa, cartazes, *outdoors*, linguagem televisiva, letreiros etc.) e está integrada, entrelaçada, emaranhada, intrincada, inseparável do espaço construído e do espaço vivido.

Argan, cujo pensamento tem como eixos a *cidade*, a *arte* e o *objeto* em suas relações e interconexões históricas, vê a arte como inerente à construção do espaço público e privado²⁰⁸. Para ele, a cidade é uma imensa obra de arte realizada por um grande número de pessoas, no decorrer do tempo; já a arte é atividade tipicamente urbana e integrante da urbe²⁰⁹, pois determina um espaço enquanto construído ao qual estão relacionados valores. Mas o seu desencadeador, isto é, “o que [a] produz é a necessidade, para quem vive e opera no espaço, de representar para si de uma forma autêntica ou distorcida a situação espacial em que opera”²¹⁰.

Pallamin, por sua vez, entende a construção da cidade enquanto campo de significação, como um “conjunto de relações históricas, políticas, econômicas, culturais, sociais e estéticas, cujos sentidos perpassam a materialidade e os processos”²¹¹. Quanto ao papel da arte nesta construção, a autora comenta:

Nesta feitura material e simbólica de que se caracteriza o urbano, a dimensão artística participa como constituinte, havendo entre ambas uma sintonia processual. Compartilham de uma *formatividade* cujos procedimentos e resultados vão sendo definidos em percurso, [...] em um fazer/construir [...] engendrado durante a sua produção, entendendo-se por arte a resultante desta construção inventiva²¹².

Também Lefèbvre estabelece uma estreita relação entre a cidade, a história, a filosofia e a arte. Afirma que, necessária como a ciência, a arte, presente em todos os construtos humanos, traz para a realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama e

²⁰⁸ CONTARDI, Bruno. Prefácio. In: ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 2.

²⁰⁹ CONTARDI, Bruno. Prefácio. In: ARGAN, 1992, p. 2.

²¹⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *La storia dell-arte*. *La storia dell-arte*, n. 1-2, 1969, p. 5-37.

²¹¹ PALLAMIN, Vera Maria. *Arte urbana: São Paulo (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2000. p. 15-16.

²¹² PALLAMIN, 2000, p. 15-16.

fruição²¹³. Nesse contexto, a cidade aparece como forma de expressão, reveladora de realidades objetivas e subjetivas, pessoais e coletivas, testemunha da história.

A arte inerente ao ambiente público, ao oferecer “múltiplas figuras de tempos e de espaços apropriados” por diferentes sujeitos e grupos, “metamorfoseadas em obra”²¹⁴, compõe uma sucessão de tempos revividos e de lugares ressignificados. Isto vale tanto para a arte do passado quando para a atual, não importa a que segmento social diga respeito: desde o arquiteto, o engenheiro, o poder público e a sociedade estabelecida, com seus prédios, igrejas, mansões, teatros, museus, terminais de ônibus, pontes, aeroportos, estádios de futebol, traçado urbano, monumentos etc. até para a população em geral, com seus pontos de encontro, seus lugares de convivência, seus trajetos cotidianos, praças, esquinas, paredes.

Lefèbvre concebe a arte “como capacidade de transformar a realidade, de apropriar ao nível mais elevado os dados da vivência, do tempo, do espaço, do corpo e do desejo”²¹⁵. Essas dimensões, juntas, convergem para uma unidade dinâmica – a vida *na e da* urbe. Assim, a arte não ocorre no ambiente público por justaposição ou pela inserção de *objetos ilustrativos* de valor cultural, mas pela mudança contínua do espaço vivido, alterado física e simbolicamente.

Ao discorrer sobre obras arquitetônicas e monumentos artísticos, Lefèbvre observa que “pôr a arte a serviço do urbano não significa [...] enfeitar o espaço urbano com objetos de arte”. Quer dizer, antes, “que os tempos-espaços tornam-se obra de arte e que a arte passada [ou presente] é reconsiderada como fonte e modelo de apropriação do espaço e do tempo” tornados lugar. Ao carregar consigo “qualidades temporais inscritas em espaços”²¹⁶, a arte, como integrante da paisagem construída, retrata vivências pessoais e coletivas ocorridas nos âmbitos sociopolítico e historicocultural. Além disso, sob a ótica do processo de construção da cidade, “longe de serem maquiagem funcionalista, certas obras ou intervenções artísticas instauradas no urbano [...] são iniciativas de consequências e efeitos complexos. Algumas se presentificam em concordância com o seu contexto”²¹⁷.

Argan defende uma “cultura urbana que não repudie sua própria historicidade, mas dela tenha consciência”²¹⁸, seja do passado ou do presente. Nesse sentido, há que levar em conta não apenas a arte assim considerada (complexa, estética, que revela conhecimentos dos materiais, das técnicas de composição, do uso das cores e das formas), mas também o rabisco, a garatuja,

²¹³ LEFÈBVRE, 1991a, p. 115.

²¹⁴ LEFÈBVRE, 1991a, p. 115.

²¹⁵ LEFÈBVRE, 1991a, p. 124.

²¹⁶ LEFÈBVRE, 1991a, p.134.

²¹⁷ PALLAMIN, 2000, p. 17.

²¹⁸ ARGAN, Giulio Carlo. Città ideale e città reale. In: *Rassegna di architettura e urbanistica*, n. 46, ano 16, abr. 1980, p. 71-77. Apud. CONTARDI, Bruno. Prefácio. In: ARGAN, 1992, p. 4.

a colagem, pois também são expressão de ideias e de emoções, também fazem parte da paisagem e da vida.

O espaço urbano é um espaço de objetos – de coisas produzidas. Para Argan, são espaço urbano e obra de arte não apenas as grandes construções e os monumentos, mas “os ambientes das casas particulares, o retábulo do altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até mesmo o vestuário e o ornamento com que as pessoas se movem, recitam a sua parte na dimensão cênica da cidade”²¹⁹. São também espaço urbano e arte os muros grafitados, as assinaturas ou expressões de protesto inscritas nas paredes, as colagens em tapumes etc.

É possível ler, pois, por meio dos objetos, dos construtos, dos espaços criados (todos *artefatos*, isto é, feitos com arte, com destreza, com habilidade, com criatividade), não apenas a história da urbe, da sua arquitetura e da sua arte, mas “a história da interpretação da cidade” por seus próprios habitantes, “ou mais precisamente, o desenvolvimento da ideologia urbana”²²⁰. Isto, por que “os significados da arte urbana [aqui, arte realizada no espaço público] desdobram-se nos múltiplos papéis por ela exercidos, cujos valores são tecidos na sua relação com o público, nos seus modos de apropriação pela coletividade. Há uma construção temporal do seu sentido”²²¹.

Por *arte pública*, Teixeira Neto entende “a arte que se faz no espaço público, o gesto, a intervenção, o evento, a instalação, o espetáculo, a apresentação, a arquitetura – que é, enquanto arte, pública por excelência”. Trata-se de um campo que, “embora necessariamente centrado no estético, em muito o transcende, seja por envolver essa dimensão historicossocial, seja por emergir de fenômenos que não podem ser abrangidos pela estrita designação de arte, institucionalizada ou não”²²².

Assim, quanto às manifestações e aos objetos artísticos nos espaços públicos propriamente ditos, podem-se distinguir na cidade várias instâncias. As duas primeiras, já examinadas, são o conjunto arquitetônico em si, com suas construções e traçados; e o universo dos meios de comunicação, que, na sociedade pós-moderna, invade cada espaço com seus inúmeros estímulos.

Outras três dizem respeito a um tipo de arte autônoma, que, por ocorrer no espaço público, acabam por desempenhar relevante papel identitário, social e político. Uma delas é a arte urbana oficial, constituída de monumentos e obras de arte colocados pelo poder instituído

²¹⁹ ARGAN, 1969, p. 5-37.

²²⁰ ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, M. Premessa all’arte italiana. In: Storia d’Italia, I. Turim: s.n., 1972, p. 734-735. Apud: CONTARDI, Bruno. Prefácio. In: ARGAN, 1992, p. 4.

²²¹ PALLAMIN, 2000, p. 18-19.

²²² TEIXEIRA NETO, José. Prefácio. In: PALLAMIN, 2000, p. 10.

em praças, ruas e parques (como, em Curitiba, as esculturas de João Turin, *Luar do sertão* e *Tigre esmagando cobra*, uma colocada em frente à Prefeitura Municipal de Curitiba, a outra à entrada da Secretaria Municipal do Meio Ambiente, e os murais de Potty, em inúmeros logradouros da cidade).

Uma outra é um movimento no próprio meio artístico, que já conta com mais de cinco décadas, de questionamento do museu, da galeria, da igreja e da escola como *lugares da arte*. Inúmeros artistas, em todos os continentes, optaram pelo espaço urbano como espaço da sua manifestação e da crítica. É o que se chama de *performance*, *instalação*, *happening*, *intervenção urbana*, *arte na rua* (em oposição a *arte de rua*) ou *arte em circulação*. São artistas que provêm da academia que, ao invés de fazer arte para um público restrito e específico, utilizam o espaço urbano como cenário, palco ou tela sobre a qual constroem seus discursos e se expõem a um público mais amplo. Trata-se da apropriação da cidade pelo mundo artístico. O deslocamento “da obra de arte do sistema privado das galerias e dos museus para o espaço público da cidade agrega a esta novos valores e também questões”. Uma delas é a discussão do local e do simbólico, de grande relevância para a compreensão da arte pública, “pois é a partir do espaço ocupado que esta incorpora o seu valor simbólico, recuperando [ou construindo] a história da cidade”²²³.

Uma terceira é representada pelos artistas de rua, que pintam espontaneamente nas esquinas, paredes, praças, muros e toda a sorte de equipamentos urbanos. São, na maioria, adolescentes e jovens, *inicialmente*²²⁴ sem estudo sistemático da arte. Na ânsia por se expressarem e se afirmarem como atores sociais, escolhem a comunicação mediante a pichação, o lambe-lambe, o *sticker*, o *stencil* e o *graffiti*. É uma arte espontânea, rebelde, sem prescrições ou cânones pré-estabelecidos e traz à tona o conflito de representações do espaço público e do espaço privado, bem como concepções de ordem, de propriedade e de caos na cidade. Nela podem-se reconhecer várias dimensões sociais, desde o seu aspecto de conflito, de disputa pelos espaços físicos e comunicacionais na urbe até a sociabilidade, em que o jocoso, o lúdico e o afeto estão presentes. Na urbe contemporânea, apresenta uma força e constitui uma presença tão marcantes que não pode ser ignorada, negada ou sufocada.

Ao observar a dinâmica da construção da cidade, pode-se afirmar que cada manifestação contribui para uma “transformação qualitativa do urbano, alterando seus objetos,

²²³ SILVA, Fernando Pedro da. *Arte pública: diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 52.

²²⁴ *Inicialmente*, pois muitos acabam se profissionalizando em atividades relacionadas à arte.

sua espacialidade, suas qualificações, num trabalho que provoca e exige a compreensão de seus códigos e a interpretação de suas múltiplas significações”²²⁵.

Quanto às relações de poder, nota-se que, de um lado, parte da sociedade estabelecida, isto é, as autoridades instituídas e os detentores do poder econômico e político e, portanto, das mídias institucionalizadas, procuram afirmar-se e fazer reconhecer sua hegemonia, bem como determinar os usos dos espaços públicos. De outro, setores subalternos da sociedade, ou excluídos, lutam por se fazerem ouvir, por levar o social em outra direção. Este segundo segmento é composto, entre outros, de novos atores e movimentos sociais, hoje novas majorias, que usam a própria cidade como mídia alternativa e mantêm com o espaço urbano uma nova relação. Ocupam a cidade, “fazem-se ouvir, constituem, engendram. O social, em qualquer direção, também é fruto de ações e visões de indivíduos”²²⁶.

Desta forma, como resultado visual do embate ideológico e simbólico entre os diversos grupos, a paisagem urbana se apresenta como um sincretismo topológico-territorial no qual se sobrepõem os sentidos de uma intensa pós-modernidade: um híbrido urbano, “que parece ter a comunicação como seu elemento hegemônico, aquelas comunicações polifônicas que se inserem de maneira *desordenada* no interior das categorias clássicas de produção-circulação-consumo”²²⁷.

²²⁵ PALLAMIN, 2000, p. 17.

²²⁶ TEIXEIRA NETO. In: PALLAMIN, 2000. p. 10.

²²⁷ CANEVACCI, 2004, p. 17.

3 A ARTE DE RUA COMO COMUNICAÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO E EXPRESSÃO SOCIOPOLÍTICA

A cidade, apesar da sua imprevisibilidade, da multiplicidade de fatores em jogo, das anarquias individualistas reconhecíveis a cada esquina e da incongruência dos seus objetos¹, é “um subsistema privilegiado [...] capaz de refletir, de expor os outros subsistemas e de se oferecer como um ‘mundo’, como uma totalidade única”. Contudo, um olhar atento logo revela “vários sistemas ocultos na ilusão de unicidade”².

Para esta pesquisa, interessa a *escrita da cidade*: “Aquilo que se inscreve e se prescreve em seus muros, na disposição dos lugares e no seu encadeamento”³. Assim, a investigação sobre a arte de rua torna-se a análise de um subsistema específico dentro de um universo maior, a arte pública, a qual está inserida no fenômeno urbano. A arte de rua subdivide-se, por sua vez, em outros subsistemas: o *graffiti*, a pichação, o lambe-lambe, o *stencil* e o *sticker*, cada um com sua história e suas características específicas e envolve manifestações, posicionamentos, atitudes, comportamentos e propósitos diversos dos seus autores. No entanto, antes de abordar especificamente a arte de rua, é necessário examinar outras questões, inerentes a este universo. Entre elas, as noções de espaço público e privado, da territorialidade, da identidade e das *tribos* urbanas.

3.1 O público e o privado, a territorialidade e a tribo

O espaço público e o privado, a territorialidade e o segmento social em que a arte de rua ocorre são elementos essenciais para o seu estudo. Isto, pois ela se manifesta não somente *no e sobre* este espaço, mas se apropria dele e o torna seu integrante, se entretece e se metamorfoseia nele, se *embebe* dele. Além disso, estabelece novas territorialidades e se dá no âmbito de um grupo social específico, isto é, no âmbito das hoje chamadas jovens *tribos* urbanas.

¹ PEREIRA, Gabriel da Cunha. Espaços urbanos, espaços deslocados em Murilo Mendes. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 4, n. 1, jun. 2006. Disponível em: <www.fclar.unesp.br/grupos/casa/CASA-home.html>. Acesso em: 18 ago. 2008.

² LEFÈBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991a. p. 65.

³ LEFÈBVRE, 1991a, p. 64.

3.1.1 “Entre a publicização do privado e a privatização do público”

Para Veneroso, “toda e qualquer abordagem sobre a arte urbana passa necessariamente pela discussão da dicotomia entre o público e o privado”⁴, pois ocorre nas suas interfaces, nas suas fronteiras, expondo o que é privado no ambiente coletivo e *tomando para si* o que é, ao menos teoricamente, de todos. As noções de espaço público e privado são objetos de estudo de vários campos do saber, entre eles o direito, a filosofia, a sociologia e a teoria da arte, e têm sido abordadas por autores como Arendt⁵ entre outros. No contexto da arte de rua, estas noções são essenciais, pois os conflitos entre os seus praticantes e admiradores e os seus opositores, derivam, como se viu, principalmente, das diferentes concepções de propriedade, paisagem urbana e esfera pública por parte dos grupos envolvidos.

Na Grécia Antiga, a distinção que se fazia era entre a família e a *polis*, sendo que “enquanto a esfera do privado era o reino da necessidade, a esfera pública se relacionava ao reino da liberdade, da vida política”⁶. Os conceitos de público e privado do Direito Romano, ainda vigentes nas sociedades ocidentais, sugeriram “para justificar a propriedade privada”⁷. Arendt vê em Tomás de Aquino a origem de uma mudança no sentido destas duas palavras, quando “traduziu a expressão grega *animal político* por *animal social*. [...] A perda da dimensão do político leva ao surgimento de uma nova dicotomia entre o público e o privado – a do social e do individual”⁸.

Jovchelovitch afirma que a noção de *público* que circula hoje, apesar da sua origem romana, consolidou-se no processo de ascensão e transformação da *esfera burguesa*. Está, portanto, presa a um modelo de sociedade que, apesar de *teimar* em permanecer, não condiz com as inúmeras mudanças introduzidas pela pós-modernidade. Não surpreende, pois, que as concepções de *privatização* e *publicização* das esferas pública e privada se mostrem confusas, indefinidas e, cada vez mais, questionadas. Assim, segundo Silva, apesar de ainda “nos referirmos, na pós-modernidade, à distinção entre o público e o privado, ela já não corresponde à realidade do nosso contexto social. Nota-se um movimento de apropriação de uma esfera pela outra, com a publicização do privado e a privatização do público”⁹.

⁴ VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Apresentação: a arte urbana e o debate entre a publicização do privado e a privatização do público. In: SILVA, Fernando Pedro da. *Arte pública: diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005. p. 11.

⁵ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

⁶ ARENDT, 2000, p. 35.

⁷ SILVA, 2005, p. 11.

⁸ DIAS, Maria Tereza F. *Direito administrativo pós-moderno*. Belo Horizonte: Mandamentos, 2003. p. 64.

⁹ SILVA, 2005, p. 12.

Clam, igualmente, afirma: “É um terceiro termo, além do público e do privado, que se vê emergir: [...] o social ou a sociedade. A sociedade é, além do privado e do público, o lugar de dissolução de sua diferença”¹⁰. O social é uma dimensão maior que as duas primeiras, envolvendo-as, *engolindo-as*, dissolvendo-as em um todo que já não mais as enfatiza ou valoriza. Em direção oposta, grupos ou indivíduos que ainda se julgam “*proprietários da sociedade*, os que (de)têm o poder de dizer e fazer”,¹¹ usam de seu poder coercitivo e repressor para manter o modelo estabelecido. Isso, em oposição a outros que, de fato, lutam por uma concepção de espaço público mais próxima à grega (como espaço político, das liberdades). Assim, o eixo desta discussão não gira mais em torno apenas da questão da posse, mas do uso de certo território; não mais com ênfase nas questões individuais, mas nas da coletividade.

Arendt comenta que o termo *público* indica dois fenômenos interligados, mas não idênticos: primeiro, o que é público pode ser visto, observado e escutado por todos; segundo, refere-se ao mundo, enquanto “comum a todas as pessoas e se diferencia do espaço privado de cada um dentro dele”¹². Os dois sentidos envolvem tanto a comunicação quanto o espaço físico, tanto a representação social compartilhada quanto a necessidade de se afirmar o direito de cada um a certo lugar. Implicam também assumir e impor a própria identidade perante o todo e estabelecer relações de pertencimento a determinado território, grupo social ou cidade. Assim, o espaço público é um lugar de transformação e de mudança, além de permitir a memória e a história, pois não se restringe aos que vivem aquele momento¹³.

Arendt enfatiza a diversidade, a riqueza da multiplicidade e da diferença e o espaço público enquanto lugar da ação: “Viver entre as pessoas de modo *humano* pressupõe a capacidade” de ocupar “o espaço da ação e do discurso, onde as pessoas realizam sua capacidade para falar e agir. A condição *sine qua non* para a ação e o discurso é a pluralidade humana”. E continua: “É na experiência da pluralidade e da diversidade entre perspectivas diferentes [...] que o significado primeiro da esfera pública pode ser encontrado”¹⁴.

É por meio da ação de “sujeitos sociais agindo no espaço que é comum a todos”, que este espaço “aparece como o lugar em que uma comunidade pode desenvolver e sustentar

¹⁰ CLAM, Jam. Qu’est-ce qu’un bien public? Une enquête sur le sens et l’ampleur de la socialisation de l’utilité dans les sociétés complexes. *Archives de Philosophie du Droit*. Paris, 1997, p. 215.

¹¹ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 11.

¹² ARENDT, 2000, p. 50-52.

¹³ JOVCHELOVITCH, Sandra. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs.). *Textos em representações sociais*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 69.

¹⁴ ARENDT, 2000, p. 7.

saberes sobre si própria – ou seja, representações sociais”¹⁵. Hoje, o espaço público das sociedades burguesas (como ainda é a nossa) se destaca como tema de debates e embates relacionados aos problemas da cidadania, da democracia e da participação política.

Desse modo, porque a esfera pública é uma realidade plural, que evoca representações também plurais, ela é construída com base no diálogo e na conversação, mas também sobre as forças antagônicas de imposição e resistência. Observa-se, nas cidades da contemporaneidade, o espaço público mais como o lugar das diferenças e contradições que como ponto de encontro e lugar de consensos. Trata-se da resistência e do questionamento ao que Foucault chamou de “microfísica do poder”, exercida pelas classes dominantes, persuasiva enquanto produtora de estilos de vida, comportamentos, mercadorias etc.¹⁶.

A esfera pública se mostra, portanto, como arena na qual a diversidade humana se manifesta, o espaço que possibilita o embate e a ação comunicativa. Traz para o centro da análise a dialética entre o eu e o outro, o sujeito e a sociedade, o indivíduo e o espaço construído que o cerca. Além disso, é na vida pública que se definem os parâmetros normativos que estruturam a vida em comum. De um lado, são impostos à sociedade como um todo, de outro, não são aceitos por todos os sujeitos ou grupos sociais, o que recoloca no debate as questões de resistência e enfrentamento. No caso específico da arte de rua, há um *questionamento de fundo* quanto ao *público* e ao *privado*, à *propriedade* e ao *direito à cidade*, ao mesmo tempo que diferentes concepções de mundo, de sociedade, de propriedade, de espaço urbano etc. são confrontadas.

Com base no exposto, ao analisar o espaço público sob a perspectiva das representações sociais, ele se mostra como o lugar da comunicação, onde as representações são construídas e desconstruídas; e da alteridade, da dialogicidade. Jovchelovitch explora os significados que a vida social assume na dimensão pública, no espaço em que uns se encontram com outros, seja de forma direta, como em ruas, praças, rituais coletivos etc., seja com mediações institucionais ou tecnológicas¹⁷.

Assim, enquanto fenômeno coletivo, as representações sociais “estão necessariamente radicadas no espaço público e nos processos através dos quais o ser humano desenvolve sua identidade, cria símbolos e se abre para a diversidade de um mundo com outros”. Ao se articularem ao mesmo tempo com a vida coletiva de uma sociedade e com os processos de constituição simbólica, tanto a esfera pública quanto as representações têm um papel fundamental,

¹⁵ JOVCHELOVITCH. In: GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2007, p. 71.

¹⁶ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

¹⁷ JOVCHELOVITCH. In: GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2007, p. 65-66.

nas maneiras pelas quais “sujeitos sociais lutam para dar sentido ao mundo, entendê-lo e nele encontrar *seu* lugar, por meio de uma identidade”¹⁸. Os espaços públicos tornam-se, pois, *espaços de representação*, vivenciados mediante sua associação a imagens e símbolos¹⁹.

Atualmente, as discussões sobre o espaço público e a arte apontam para uma valorização dos aspectos sociais. Assim, na apropriação e reapropriação destes espaços pelo indivíduo, pelo grupo e pela comunidade, a escrita urbana atua nos âmbitos tanto estético quanto político, produzindo o espaço e transformando-o qualitativamente. Nesse contexto, a arte de rua é não apenas “um modo de construção social dos espaços públicos, uma via de produção simbólica da cidade, expondo e mediando suas conflitantes relações sociais”²⁰. Ela é uma das muitas formas de concretização do direito à cidade, apontado por Lefèbvre, o qual se manifesta como “forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao *habitat* e ao habitar. O direito à *obra* (à atividade participante) e o direito à *apropriação* (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade”²¹.

A parede, o muro, situam-se entre o público e o privado e permitem perceber a sua fragilidade e ambiguidade. Ao mesmo tempo que separam, são interseção, são ponto comum entre o dentro e o fora, o aberto e o fechado, a esfera pública e a particular, o eu e o todos. Eloquente é, nesse sentido, o *graffiti* apresentado na Figura 57, que mostra um “muro misterioso”, que ao mesmo tempo “separa e comunica”. Nele veem-se a natureza e a cidade, o dia e a noite, bem como, aqueles que estão por detrás do muro, que de certa forma reagem àquele que os olha. Isso, ao lado de um poema da poeta curitibana Helena Kolody: “Deus dá a todos uma estrela. Uns fazem dela um sol, outros nem conseguem vê-la”.



Figura 57 – Muro misterioso. R. Campos Sales, nº 51, Juvevê. Curitiba, 12 fev. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

¹⁸ JOVCHELOVITCH. In: GUARESCHI; JOVCHELOVITCH, 2007, p. 65.

¹⁹ LEFÈBVRE, Henri. *The production of space*. Oxford: Blackwell, 1991b. p. 38-39.

²⁰ PALLAMIN, Vera Maria. *Arte urbana: São Paulo (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2000. p. 15.

²¹ LEFÈBVRE, 1991a, p. 135.

Para Mazzilli, não apenas as paredes se encontram nas fronteiras entre o público e o privado. Para ele, a própria arte de rua está nesse limite:

Há ruídos na cidade, manchas de tinta, paredes pintadas uma e mil vezes. Há gritos silenciosos, ameaças noturnas e mensagens desesperadas [...]. Há desenhos de [...] línguas em três dimensões, dedos na conhecida posição “foda-se”. As paredes estão no limite das esferas pública e privada. O *graffiti* também. Mas enquanto as primeiras defendem a privacidade e a propriedade privada, os *graffiti* as transgridem, as tomam de assalto, as desnudam²².

A arte de rua ou escrita urbana “se inscreve nesse espaço em que o público e o privado se conectam”²³, pois manifesta o pessoal, ao mesmo tempo individual e social, e ocorre *sobre e na* paisagem citadina, *sobre e nos* espaços de uso coletivo, tornados lugar.

3.1.2 Território, territorialidade: “o lugar faz o elo”

Nos universos da arte pública (oficial), da arte urbana (realizada nos espaços públicos) e da arte de rua (vinculada ao *graffiti* norteamericano), emergem, novamente, as noções de espaço, lugar e territorialidade, vinculadas à de identidade.

Aprofundando a discussão iniciada sobre territorialidade²⁴, pode-se afirmar que “a concepção de territorialidade está ligada a ordens de subjetivação em relação ao espaço, envolvendo condutas, representações e sentimentos de pertencimento expressos individual e coletivamente”²⁵. A territorialidade é um fenômeno cultural e multidimensional e se refere a modos de inscrição em espaços, requalificados como regiões de apropriação²⁶, em cujo âmbito estão as categorias de posse e propriedade.

Para Lefèbvre, a territorialidade tem, antes de tudo, natureza social. Certeau diria que se trata de uma espacialidade temporizada, antropológica, histórica, corporal, vivenciada e praticada²⁷. Associa-se à promoção de identidade, agenciando solidariedades, arregimentando interesses, criando campos de ação balizados, delineando para os envolvidos “um lastro de relações simbólicas que os situa social e culturalmente”²⁸. Pallamin observa:

Controle, defesa, estabelecimento de hierarquias ou fronteiras (tais como público/privado, pessoal/impessoal, conhecido/desconhecido, confiável/desconfiável, íntimo/

²² MAZZILLI, Román. *Graffiti: las voces de la calle*. Buenos Aires. Disponível em: <<http://www.campo-grupal.com/graffiti.html>>. Acesso em: 20 ago. 2008.

²³ SILVA, 2005, p. 14.

²⁴ Ver Capítulo 2, Sub-item 2.6.2 e Capítulo 5, Item 5.3.

²⁵ PALLAMIN, 2000, p. 30.

²⁶ RONCAYOLO, Marce. *La ville et ces territoires*. Paris: Gallimard, 1990. p. 189.

²⁷ CERTEAU, Michel de. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1984.

²⁸ PALLAMIN, 2000, p. 31.

social) figuram no elenco das possíveis funções da territorialidade. Sua conformação, contudo, está aberta a uma multiplicidade de condições e situações. [...] A arte urbana, quando emerge de ações matizadas como afirmação de territorialidade, transita dentro deste antagonismo²⁹.

Assim, sob a perspectiva da territorialidade e do adonamento – fenômenos subjetivos –, espaços sociais e urbanos constituem dimensões abertas à reconstrução de seus sentidos, possibilitando a geração de procedimentos inovadores, usos subvertidos, valores não previstos, como é o caso da arte de rua. São os usos do espaço que conferem valor a ele. A noção de uso, então, associada à de apropriação, inclui também os planos do afetivo e do artístico³⁰.

É neste contexto que se estabelece uma relação extremamente intensa de lugar e de territorialidade entre o interventor urbano e o espaço em que deixa sua marca fugidia ou constrói sua obra. Trata-se de uma relação de diálogo, de interação e de afetividade entre autor e espaço apropriado, praticado, vivenciado, produzido. Nas palavras de Maffesoli, “o lugar faz o elo”³¹. Mesmo na banalidade do dia a dia, afloram, concomitantemente, as sensações de adonamento e pertencimento. Isto, porque é “no âmbito da vida cotidiana que redes de lealdade e sociabilidade são tramadas e conferidas”³², não apenas entre pessoas e grupos, mas também entre os sujeitos e os seus espaços vividos. De acordo com Pallamin:

A noção de cotidiano como que *costura por dentro* as relações entre as ações culturais, as práticas sociais e os espaços nos quais ocorrem, situando o trato com a espacialidade não como um pano de fundo daquelas, mas como uma sua dimensão constituinte. A cultura é socialmente situada e espacialmente vivida. Suas significações são espacialmente *encarnadas*, sendo o valor cultural dos objetos e obras, [...] tecido e nervurado nas relações sociais que lhes dão sentido³³.

A metáfora utilizada pela autora, do “*costurar por dentro*” as relações entre as ações culturais, as práticas sociais e os espaços nos quais ocorrem, traduz a intensidade da experiência envolvida na prática da arte de rua. Tanto por parte do seu autor, quanto daquele que se detém para olhá-la, fruí-la e compreendê-la, é no dia a dia de cada um que se dá o processo de significação, desde a codificação e a decodificação, até a gênese de novas representações sociais. A espacialidade vivida percebida como essência, como parte do tecido “nervurado nas relações sociais que lhe dão sentido” denota, também, não apenas o diálogo, mas a intimidade entre o próprio lugar e o artista, a unidade entre suporte e expressão.

²⁹ PALLAMIN, 2000, p. 32.

³⁰ PALLAMIN, 2000, p. 35-43.

³¹ MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004. p. 33.

³² PALLAMIN, 2000, p. 29.

³³ PALLAMIN, 2000, p. 29.

Quanto ao adonamento mediante manifestações artísticas, estes espaços do cotidiano nos quais ocorrem “mostram-se plenos de articulações, segregações e rupturas” as quais exigem, frequentemente, a transgressão dos limites impostos. Os significados destes espaços, por sua vez, são demarcados por descontinuidades que se configuram em territorialidades ou territorialidades superpostas, associadas aos modos e características de suas apropriações³⁴. A inscrição “Se esta rua fosse minha”, citação de uma canção infantil brasileira, encontrada em Curitiba em 2007, demonstra a contradição entre a apropriação e a restrição, a intensidade da relação e de afeto de pertença e um distanciamento imposto pela *não-propriedade*. Implícitas aí estão sensações como “este lugar não é meu, mas eu pertença a este lugar e ele me pertence”.

Assim, as muitas e diferentes territorialidades conferem à concretização da arte de rua no domínio público a característica de transgressão, pois ela ocorre em espaços permeados de interdições, contradições e conflitos. Sua efetivação carrega consigo relações de força “exercidas entre grupos sociais, entre grupos e espaços, entre interpretações do cotidiano, da memória e história dos lugares urbanos”³⁵. Por essa razão, ao mesmo tempo que é lugar da afirmação identitária e da sociabilidade, configura um lugar de negação, subversão e questionamento de valores.

A arte de rua, portanto, ação e prática sociais, insere-se como espaço de representação, alterando os significados da paisagem urbana e produzindo novos lugares. Nesse sentido, contribui para a reorganização do espaço público, redefinindo o uso e as relações dos transeuntes com ele. Ao introduzir mudanças no cenário, dialoga não somente com o seu suporte, com a arquitetura e o urbanismo, mas principalmente com a realidade social, cultural e política.

3.1.3 Identidade, pertencimento, afetos e transformação no “tempo das *tribos*”

Maffesoli enxerga a sociedade pós-moderna como uma sociedade *neotribal*, reação contra a globalização e a homogeneização engendradas pela sociedade da informação e do conhecimento, pela indústria cultural e pela dominação econômica³⁶. No sentido contrário a essa mundialização, pode-se observar, em todo o planeta, a valorização de especificidades, memórias e histórias locais, a qual permite discernir ainda hoje diferentes culturas, no âmbito global, bem como grupos identitários ou *tribos urbanas*, no contexto das cidades.

³⁴ PALLAMIN, 2000, p. 30.

³⁵ PALLAMIN, 2000, p. 24.

³⁶ MAFFESOLI, 2006.

Tribos urbanas é uma expressão empregada por Maffesoli ainda na década de 1980 para designar os inúmeros grupos que se formam hoje muito mais por afinidade que por conveniência, no interior dos aglomerados urbanos. Neste novo modelo societal, as diferentes *tribos* podem ser reconhecidas em todas as camadas sociais, políticas e culturais. Em cada uma, suas correntes e subcorrentes, bem como tendências e *clubes de pensamento*, traduzem, de fato, a fragmentação das organizações, vistas como homogêneas na Modernidade. Nesse contexto, também os vários grupos de jovens são chamados de *tribos urbanas*, inclusive os adeptos do *hip hop* e do *graffiti*, por isso o exame do termo, aqui.

Quanto à microfísica do poder, Maffesoli distingue, no tecido social, duas forças antagônicas e em constante confronto, as quais emanam de dois grandes grupos. De um lado, o *poder instituído*, isto é, os já citados “proprietários da sociedade [...] que (de)têm o poder de dizer e fazer”³⁷ – para Elias a sociedade estabelecida; de outro, a *força*, a “potência constituinte”³⁸, que emerge de inúmeras *tribos* que formam um segundo grupo, alijado das esferas de decisão, dos *clubes* e das *igrejas* (outras *tribos*) e destituído da propriedade. Nas cidades brasileiras este é o maior grupo, porém, devido à sua fragmentação, não sabe a intensidade da sua força. Enquanto Elias os chamou de marginalizados, Maffesoli os considera agentes de transformação e Touraine vê neles o sujeito transformado em movimento social.

Deste segundo grupo fazem parte as muitas *tribos urbanas* dos jovens. Estas, apesar de identitárias, são desordenadas, desorganizadas, espontâneas, abertas e flexíveis. São, ainda, permeadas pelo compartilhamento de ideias, atitudes e propósitos e por fortes dimensões afetivas, que se somam ao prazer do estar-junto³⁹, ao exercício da liberdade e da autenticidade e à intensidade do momento vivido. Ainda quanto às questões de poder e dominação, a noção de comunidade fortemente experienciada nestas *tribos* articula-se à de *rede*, de *grupo* e do *social* e atua muito mais como *força* que como *poder*⁴⁰. O *poder* (conservador) é continuamente desafiado por esta *força* (questionadora, inovadora), que provoca, critica, satiriza, resiste, quer subverter ou simplesmente ignora a ordem estabelecida.

Maffesoli sublinha o afeto⁴¹ sob suas diversas modulações, como aspecto essencial do “processo *tribal* [que] tem contaminado o conjunto das instituições sociais”⁴². Ele afirma que estas *comunidades emocionais*, especialmente as dos jovens, têm como características o

³⁷ MAFFESOLI, 2006. Para Maffesoli, a sociedade estabelecida também é constituída de inúmeras *tribos*.

³⁸ LES CHALP-CERVIÈRES. Tribalismo – Vida & Teoria em Michel Maffesoli: Apresentação à Quarta Edição Brasileira. In: MAFFESOLI, 2006. p. X.

³⁹ MAFFESOLI, Michel. Prefácio à 3ª Edição Francesa. In: MAFFESOLI, 2006.

⁴⁰ LES CHALP-CERVIÈRES. In: MAFFESOLI, 2006. p. X.

⁴¹ Do italiano, *affetti*: paixões, emoções intensas, violentas, extremas, socialmente aceitas ou não.

⁴² MAFFESOLI, Prefácio... In: MAFFESOLI, 2006. p. 13-14.

aspecto efêmero, a composição cambiante e o caráter local, e têm como lugar o cotidiano. Além disso, possuem fronteiras indefinidas e se encontram longe dos enrijecimentos institucionais. “A emoção compartilhada e a comunalização aberta é que suscitam essa multiplicidade de grupos, que chegam a constituir uma forma de laço social [...] sólido. Permanência e instabilidade serão os dois pólos em torno dos quais se articulará o emocional”⁴³.

Para o autor, a intensidade e o papel que os afetos desempenham neste processo são tão essenciais, que ele aponta, repetidamente no decorrer de sua obra, o aspecto dionisíaco⁴⁴ das relações que se estabelecem, tanto na esfera do indivíduo consigo mesmo e na exteriorização das suas ideias e das suas emoções, quanto no que se refere ao comunitário. Este aspecto dionisíaco é bastante visível na arte de rua, nas suas cores fortes e mensagens contundentes. Perpassa, também o ato de escrever *graffiti*, seja ele *legal* (autorizado) ou *vandal* (não autorizado), pois, de acordo com depoimentos dos seus autores, trata-se de uma atividade extremamente prazerosa: “Pichar uma parede é mais forte que você, cara – é muito massa! – você tem que pichar! – é muita adrenalina! – é muito bom!”⁴⁵; “A gente sai toda a semana pra pintar – a gente pinta porque gosta – é o nosso esporte – é melhor que qualquer outra coisa!”⁴⁶

Castello comenta que “a paixão, sabemos desde os gregos, é o terreno do indomável”⁴⁷. No contexto da arte de rua, são vários os aspectos “indomáveis”. Indomável é o movimento: quanto mais se busca sufocá-lo, reprimi-lo, mais forte ele ressurge. Indomáveis são também as emoções e a expressividade intensas, extremas, manifestadas em traços, formas, cores, letras, codinomes, frases ou figuras. As emoções “saem por todos os poros”, como uma explosão.

Por dimensão dionisíaca, entendem-se as emoções espontâneas, fortes, *naturais*, *primitivas*, instintivas, impulsivas, não racionalizadas, não filtradas por convenções ou por juízos morais ou de valor, *não domesticadas*. Estes afetos são frequentemente atribuídos à pós-modernidade, aos vários movimentos dos jovens da atualidade, como também à arte de rua e ao *graffiti* propriamente ditos, como se poderá constatar no decorrer deste estudo.

Nietzsche, muito antes de Maffesoli, já reconhecia o dionisíaco, base do seu questionamento da racionalidade iluminista, como parte inelutável do ser humano⁴⁸. Apesar

⁴³ MAFFESOLI, 2006. p. 39-40. Ver também: MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio: contribuição para uma sociologia da orgia*. São Paulo: Zouk, 2005.

⁴⁴ Enquanto para os antigos gregos Apolo era o deus da harmonia, do equilíbrio, da sobriedade, da razão, Dionísio simbolizava o êxtase, o primitivo, o instinto, os afetos, a embriaguez, as paixões.

⁴⁵ REPO e TOA. Depoimentos a Elisabeth Prosser. Curitiba, 11 out. 2008.

⁴⁶ SLEEP. Depoimentos a Elisabeth Prosser. Curitiba, jul. 2008.

⁴⁷ CASTELLO, José. *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão: uma biografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994. p. 11.

⁴⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude / Friedrich Nietzsche*. Trad.: Fernandes, de Souza; Rev. da Trad.: Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005; _____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad., notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

de Nietzsche a relacionar ao Uno-Primordial⁴⁹ e Maffesoli a conectar a certo *arcaísmo*⁵⁰, trata-se, para ambos, de um aspecto ligado à origem natural, primitiva e indomada do homem, apaixonada, quase *visceral* – algo relacionado, ao mesmo tempo, à natureza selvagem enquanto meio ambiente, à natureza enquanto mãe-terra e à natureza humana em meio às suas emoções mais profundas e inevitáveis. Para ambos os filósofos, trata-se de uma dimensão do homem que se manifesta no cotidiano mediante, especialmente, a arte.

De acordo com Paula Júnior, a força dionisíaca mostra-se como “duas faces do mesmo deus”: uma, da desmesura, do caos, do impulso, da embriaguês, do êxtase; e outra, do deus da fecundidade da terra, daquilo que é mais natural, palpitante e genuíno no ser humano, daquilo que vem de dentro dele e *explode e transborda como um vulcão*, que proclama a vida e quebra barreiras impostas por convenções e representações sociais *congeladas, esterilizadoras* e massificantes. O autor comenta: “É a este Dionísio da afirmação da vida que Nietzsche faz o seu elogio. E lhe dá a importância de *antídoto*, contra a socratização da cultura apolínea” – contra o racional, o equilibrado, o harmonioso, o modelar, o “bem comportado”.

Também Maffesoli vincula o dionisíaco à afirmação da vida, da liberdade e da natureza humana. Ele o enxerga nas *tribos urbanas* como um vínculo não fundado na razão, mas em sentimentos inatos, necessidades inconscientes que beiram os instintos.

Quanto ao dionisíaco, percebe-se no *graffiti* que nos personagens, ainda mais que nas assinaturas, o corpo é ao mesmo tempo exterioridade para o perplexo e veículo para a concretude da emoção, daquilo que não se pode negar e que permeia a trajetória de cada ser humano. A deformação é instrumento da intensificação, a nudez e o despojamento transformam-se em ferramentas da densidade do discurso. Traços, materiais, cores e formas, enquanto retratam o homem como parte da natureza e impregnado em todas as formas que criou (cidade, muros, paredes) apontam também para a “condição humana”, ferida que dói, aberta, mas que é preciso “costurar” para continuar vivendo (Fig. 58⁵¹). Os gritos, os gemidos

⁴⁹ “Ao termo *Uno-primordial*, o filósofo confere uma noção de ordem ontológica, essencial, repleta de dor e contradição, concomitantemente a um supremo prazer e inconsciência. Ou seja, um plano originário, que tem suas manifestações no mundo das aparências e, nele, cumpre o papel de redenção e cura para o sofrimento. Nesse contexto, a música [a arte] é uma manifestação deste plano originário no mundo fenomênico, traduzindo-o e corporificando-o. Essa concepção só pode ser percebida de forma intuitiva e não lógica ou racional” (PAULA JÚNIOR, Haroldo Osmar de. *A dimensão dionisíaca do Uno-Primordial nos primeiros escritos de Nietzsche*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba, 2006).

⁵⁰ *Arcaísmo*, aqui, *primitivo, não civilizado, de um passado distante, originário*.

⁵¹ Esta figura pode remeter a inúmeras leituras. André Malraux intitulou um de seus livros com esta expressão – um livro escrito no entreguerras e publicado em 1933. O personagem magro, apenas com um pano branco cobrindo-lhe o abdômen e cuja construção sugere uma cruz (corpo vertical e ombros na horizontal) fez alguns passantes arguidos pela autora lembrarem do personagem maior do cristianismo, Jesus Cristo. Ao ser questionado sobre esta figura em uma entrevista, Auma, explicou: “Há algum tempo eu fiz uma cirurgia de coração e é assim que eu me sinto: cortado, costurado, remendado. A frase eu escrevi porque a gente falava

e a mudez que quase que se podem ouvir ao se fruir esta arte revelam a teia na qual todos estão envoltos, enredados, amarrados. Inconformismo, revolta, tristeza, alegria, dor – a história de cada um (artista e espectador) – e a coragem de enfrentar e desafiar padrões e valores estabelecidos na busca de respostas e razões.

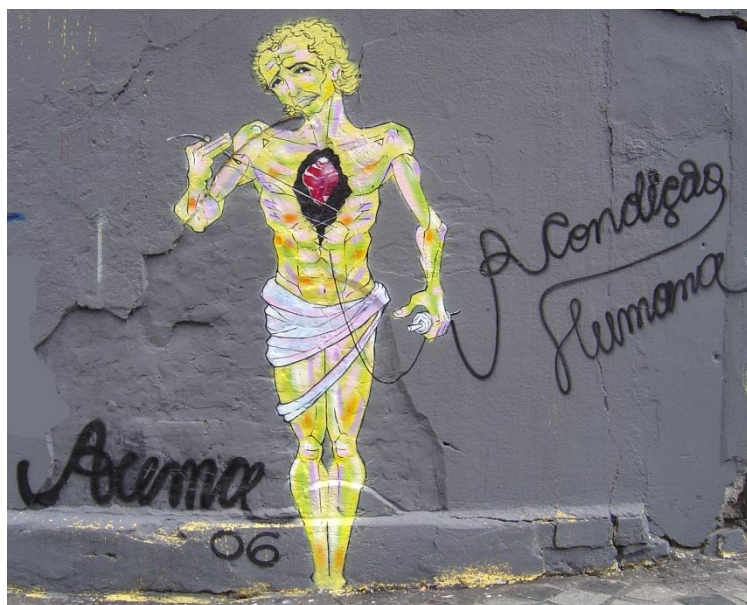


Figura 58 – *A condição humana*. R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 27 dez. 2006. AUMA. Fonte: Acervo E. S. Prosser.

Entre as necessidades inconscientes do homem que o dionisíaco perpassa, distinguem-se a de sobrevivência do indivíduo como sujeito; a de proteção, partilha e identificação com o outro (o *nós*) em oposição à união contra o outro (o *eles*); e a de pertencimento. Quanto ao grupo, é nele que a solidão do indivíduo se dissolve, enquanto a sua identidade se reforça ao espelhar-se no seu igual, pois “o grupo, por mais que ele próprio se negue como *centro*, é criador de pertencimentos (ou *criado* por sentimentos de pertencimento)”⁵² e fortalecedor de identidades.

Da perspectiva dos jovens das grandes cidades, a busca pela afirmação da identidade em uma *sociedade homogeneizada* estabelece a base para o surgimento destas inúmeras *tribos urbanas*, especialmente na manutenção do que distingue um grupo dos demais. Nesse sentido, a ênfase a aspectos comuns entre os sujeitos é que os informa como grupo e os diferencia dos outros. Esta manutenção das diferenças configura uma espécie de código de sobrevivência do sujeito como identidade, na sua busca por não ser sufocado pelas forças homogeneizantes da sociedade globalizada. No caso dos grafiteiros, isto se nota nas suas assinaturas (seu nome ou codinome, único, propriedade sua, inconfundível – a maior distinção possível, pois individual), na

muito sobre a condição humana, na época, mas eu não sabia que era título de algum livro. Não tem nada a ver com outras coisas” (AUMA. Depoimento a E. S. Prosser. Curitiba, out. 2008).

⁵² LES CHALP-CERVIÈRES. In: MAFFESOLI, 2006, p. XIV.

possibilidade de criar sem cânones pré-estabelecidos e no exercício da liberdade, bem como na sua relação com o espaço vivido e com os seus pares.

Assim é a arte de rua, que fala da realidade vivida e experienciada, sem rodeios, sem maquiagem, sem disfarces, buscando o âmago das questões da existência. É extremamente eloquente, apesar da sua economia de meios, complexa na sua simplicidade e universal, embora retrate vivências pessoais. É uma arte dionisíaca, para ser apreendida e fruída não apenas com a mente, com o olhar, mas com o mais íntimo de cada um.

De modo geral, as diversas *tribos* de jovens adotam certo universo de ideias e atitudes ou certos gêneros de música, seus compositores e cantores, além de sinais exteriores, como o modo de vestir, a maquiagem, o corte e a cor do cabelo, os adereços. Também seu modo de falar e de se expressar é singular, com um vocabulário específico e de expressões típicas. Já os escritores de *graffiti* optam por uma intervenção direta e concreta sobre a cidade e a sociedade, em parte por diversão, em parte com o intuito de transformá-las. É evidente a *Atitude!*, a tomada de posição, o *não calar-se* frente ao que consideram errado ou importante.

Ainda no âmbito das *tribos urbanas* e da microfísica do poder, ao se observar o *graffiti* nos seus diversos estilos, mais uma vez distinguem-se dicotomias: além do público e do privado, do pessoal e do universal, do íntimo e do globalizado, do antigo e do novo, emergem, ainda, o *eu e o eles* (grupos em conflito) e, principalmente, o *eu e o nós* (a própria *tribo*, rede de sociabilidades, ponto de encontro). Todos estes elementos estão relacionados a espaços vividos, escolhidos, apropriados.

Um dos maiores conflitos na arte de rua é o que se refere ao uso e à apropriação do meio ambiente urbano. De um lado, há a posse legal, concedida mediante a compra, doação ou herança de certa propriedade, o sistema econômico e o sistema legal que a apóiam e garantem, bem como os mecanismos de coerção e repressão elaborados pelo poder legislativo e aplicados pelo poder executivo por intermédio da polícia e outras instâncias. De outro lado, o transeunte, o fruidor da cidade, aquele que percorre diariamente determinado trajeto e desenvolve com certo espaço urbano uma relação de identificação, uma sensação de pertença. São inúmeros os depoimentos de pichadores e grafiteiros em que se reconhece esta vivência afetiva da cidade tornada lugar: “A gente gosta daquele lugar, por isso deixa a marca ali”; “Não sou eu que escolho a parede, é ela que fala comigo e aí tenho que pintar ali”; “A gente está doando a nossa arte para a as pessoas – é trabalho, mas a gente quer deixar aquele lugar, aquele pedacinho da cidade, mais bonito!”⁵³.

⁵³ SOEW. Depoimentos a E.S. Prosser. Curitiba, fev. 2007.

De fato, estes dois tipos de apropriação do espaço urbano (um legal e o outro emocional), característicos de grupos tão antagônicos, estão na raiz do confronto entre os já apontados *poder instituído* (conservador) e *força* ou *potência constituinte* (agente de mudança)⁵⁴. Esta *força* ou *potência constituinte*, por sua vez, na intervenção urbana, opera de modo imprevisível, diuturnamente, mediante um picho aqui, um *graffiti* ali, um ou outro *sticker* colados sobre uma placa de trânsito, um lambe-lambe em dada parede, uma frase sobre uma porta, uma pintura sobre um muro... Trata-se de um universo dinâmico e incansável. A cidade se transforma, de maneira quase imperceptível, mas contínua, com a transgressão de normas e regulamentos, o desafio a leis e o contrariar gostos.

Com base nisso, Pallamin comenta que é no que se poderia chamar de *brechas* na microfísica do poder, que ocorrem estas chamadas “práticas menores, desdenhadas pela análise racionalista”. Cada vez mais, elas provocam “fendas nas redes de dispositivos de controle”⁵⁵, pois acabam por se impor pela sua incansável insistência e seu grande número. De outro lado, passam a ser mais aceitas, melhor compreendidas e apreciadas, como é o caso de *graffiti wild style* e *characters*, que incluem figuras e assinaturas elaboradas, complexas, em que se vê uma estética direta e uma expressividade ímpar, ao lado de uma poética muitas vezes requintada e intelectualizada. Hoje, este estilo de *graffiti* já conquistou o museu, a galeria, a academia, os meios artísticos e até a indústria cultural, a indústria da publicidade e meios de comunicação. Pode-se, pois, questionar a adequação do combate indiscriminado e ostensivo à arte de rua.

Todavia, o *graffiti* ainda causa estranhamento a grande parte da sociedade estabelecida, que o vê como provocação, se sente transgredida nas suas noções de propriedade e ordem. Isto, porque ele não se concentra num *lugar apropriado*, mas espalha-se de modo indeterminado e anônimo pela urbe. Sua importância reside em seu uso autônomo de construções simbólicas e por ser um modo de operar independente. Mesmo os *graffiti* autorizados, na maioria, constituem, ainda, obras livres, sem regras ou modelos – apesar de se subjugarem em parte ao gosto e às necessidades do contratante, continuam individuais e espontâneos. Seu caráter *desviante* e transgressor “assenta-se em não admitir que a sociedade seja reduzida a um padrão dominante de procedimentos”⁵⁶. A atitude contrária a estes padrões e a crítica constante tornam a arte de rua uma forma de vida, uma disciplina de liberdade, um ideal de autenticidade e de intensificação da vida, um instrumento de mudança. Além disso,

⁵⁴ LES CHALP-CERVIÈRES. Tribalismo – Vida & Teoria em Michel Maffesoli: Apresentação à Quarta Edição Brasileira. In: MAFFESOLI, 2006. p. X.

⁵⁵ PALLAMIN, 2000, p. 39.

⁵⁶ PALLAMIN, 2000, p. 39.

o que hoje chamamos de intervenção urbana evolui um pouco da intensa energia comunitária que floresceu nos *anos de chumbo*. Os trabalhos dos artistas contemporâneos, porém, buscam uma religação afetiva com os espaços degradados ou abandonados da cidade, com o que foi expulso ou esquecido na afirmação dos novos centros. [...] Esses artistas pretendem abrir na paisagem pequenas trilhas que permitam escoar e dissolver o insuportável peso de um presente cada vez mais opaco e complexo⁵⁷.

Contudo, os escritores de *grafitti* são apenas um nos muitos segmentos que intervêm na cidade de modo desregrado. Assim, o conceito unificado, planejado e ordenado de cidade, ligado a uma lógica urbanística, a um comportamento de certa maneira imutável, cai em favor da noção das práticas urbanas, concretizadas nas trajetórias, nos itinerários e nas narrativas diárias.

3.2 Contracultura, antiarte e *graffiti*: a arte urbana como provocação e como espaço da sociabilidade

Apesar da sua singularidade, a prática atual da arte de rua se identifica, em certa medida, quanto ao protesto e à resistência, à rebelião e ao inconformismo, com as já citadas contracultura e antiarte, que não aceitavam modelos e juízos do sistema tradicional da arte e se insurgiam contra padrões de comportamento pré-estabelecidos.

3.2.1 Os jovens e os movimentos de protesto: uma cultura de resistência

Na esteira dos acontecimentos de protesto ocorridos na década de 1960, cujo ápice foi o ano de 1968, as pesquisas realizadas na década seguinte, no âmbito da cultura urbana, apontavam “o questionamento sobre as relações de dominação, com ênfase nas manifestações das *camadas populares*”⁵⁸. Estes estudos buscavam “compreender a *cultura popular* como uma espécie de contrapoder gestado no seio de grupos sociais mais desfavorecidos”, sendo esta vista como “instrumento de resistência ou de vontade política”, enfoque diretamente relacionado aos movimentos sociais da época⁵⁹. Tratava-se de uma “cultura do dominado” que permitiu distinguir categorias como *comunidade*, *espontaneidade* e *resistência*⁶⁰.

Quanto aos artistas, muitos dos mais jovens expandiram sua ação, que até a década de 1950 ocorria predominantemente na academia, no museu e na galeria, e passaram a exercitá-la

⁵⁷ MELENDI, Maria Angélica. *O que é intervenção urbana?* Disponível em: <www.intervencaourbana.org>. Acesso em: 3 jul. 2009.

⁵⁸ PALLAMIN, 2000, p. 27.

⁵⁹ MONTERO, Paula. Questões para a etnografia numa sociedade mundial. *Novos Estudos Cebrap*, n. 36, 1993. p. 170.

⁶⁰ PALLAMIN, 2000, p. 28.

nos espaços públicos e com conotação de contestação. Esta nova arte, chamada de arte pública, arte engajada, surgia

como um grito na rua, apresentando-se como elemento perturbador da ordem estabelecida, abrindo possibilidades para o diálogo com as diversas comunidades urbanas. Os artistas dos anos 1960 e 1970, engajados nos movimentos da contracultura e da nova esquerda, foram os primeiros a contestar o mundo da via expressa e desvendar a vida cotidiana nas ruas das cidades, abrindo caminho para propostas artísticas alternativas, voltadas para questões políticas, comportamentais e ambientais que perpassam a vida das cidades modernas. A interferência dos artistas nas ruas das cidades, nessa época, ressaltando o cotidiano, o banal, o consumo, o popular urbano e usando propostas que ampliavam o campo artístico até o limite entre arte e vida, contribuiu para a construção de uma nova visão de arte pública⁶¹.

No Brasil, o alcance da *tomada* do espaço público por parte de artistas de todas as linguagens foi intensa e deu-se principalmente mediante a música popular, na época, altamente politizada. Nas artes visuais, tornavam-se cada vez mais frequentes os murais. Ao mesmo tempo, novas maneiras de associação entre artes visuais, cênicas e musicais deram origem às performances e às instalações, na sua grande maioria com caráter de questionamento e resistência. Berman comenta:

As ruas desempenharam papéis dramáticos e simbólicos de importância decisiva na música popular cada vez mais séria dos anos 60. [...] Uma multidão de artistas executantes surgiu nas ruas tocando instrumentos ou cantando [...], dançando, criando *happenings*, ambientes e murais, saturando as ruas com imagens e sons *político-erótico-místicos*⁶².

Para Maffesoli, filósofos como Weber, Elias e Foucault “esclareceram bem o lento processo de [...] domesticação dos costumes que levou à constituição *do social*, isto é, de um estar-juntos singularmente mecanizado, perfeitamente previsível e essencialmente racionalizado e tendencioso”⁶³. Foi contra esta cristalização de um modelo insatisfatório, bem como de tomadas de posição do estado quanto ao destino do sujeito (como a guerra do Vietnam, de 1959 a 1975) e de valores tradicionais, que lutaram a contracultura e a antiarte.

Contudo, alguns dos movimentos da época se esvaneceram pelo *cansaço*, pela cooptação dos seus autores pelo sistema ou por terem seus objetivos alcançados. Nas últimas décadas do século XX, de desestabilizadora da ordem, a obra de arte elaborada nos meios artísticos passou a “existir de forma articulada entre o poder público, a iniciativa privada e a

⁶¹ SILVA, 2005, p. 40-41.

⁶² BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

⁶³ MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004. p. 14-15.

comunidade”⁶⁴. Ela já não causava mais o desconforto e o desagrado que ocasionava nas décadas de 1960 e 1970, já não resistia aos padrões vigentes. Ao contrário: passou a ser aceita e a sociedade a “acomodou” novamente em salões (como as Bienais de São Paulo) e nas universidades. Até mesmo os *marchands* e as galerias passaram a comercializar e vender as obras que pretendiam criticar este sistema, mas que acabaram por integrá-lo. Houve, portanto, um movimento da rua (lugar do protesto) para o interior dos circuitos oficiais da arte e das instituições do sistema, diluindo-se, assim, a sua força como resistência.

3.2.2 O surgimento da *street art*

Hoje, usamos tintas em *spray* e não pintamos cervos e bisões, mas sim ideias, signos, que passam a compor o visual urbano.

Gitahy⁶⁵

O espaço público, enquanto espaço das representações sociais, está ligado “ao lado clandestino da vida social e às criações que imaginam novas possibilidades para as práticas espaciais (aí incluem-se os espaços da arte, dos escritores, dos filósofos, da utopia, das sombras e das paisagens labirínticas)”⁶⁶. Foi nesta *nova brecha*, que surgiu quase que ao acaso, como se verá a seguir, o *modern graffiti*, isto é, a *street art*, escrita urbana ou arte de rua, praticada em um primeiro momento por adolescentes e jovens negros e latinoamericanos, de famílias de baixa renda, moradores das periferias de Nova York e, depois, de outras grandes cidades. Sua origem (com as *tags*) está mais vinculada à brincadeira, ao jogo e à afirmação da identidade. Na década de 1960, enquanto a contracultura tinha por alvo combater o tradicionalismo dos valores e padrões da sociedade de então, os escritores de *graffiti* criavam um novo *esporte*, com o qual se divertiam. A maioria apenas buscava entretenimento e *fama*. Somente alguns, como Mico, escreviam *graffiti* com cunho político. Foi somente mais tarde que os artistas de rua passaram a manifestar, explícita ou implicitamente, sua crítica contra a sociedade e o sistema. Esta crítica coincidia, de certa forma, com a da contracultura e a da antiarte, tanto que, hoje, muitos dos adeptos da arte de rua se identificam com esses movimentos, adotando seus símbolos e discursos.

⁶⁴ SILVA, 2005, p. 41.

⁶⁵ GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999. (Col. Primeiros Passos, n. 312). p. 12.

⁶⁶ PALLAMIN, 2000, p. 45.

3.2.2.1 *Precursores*

A prática da pintura de cunho ritual ou estético nos elementos da paisagem natural ou urbana, como comunicação, apropriação ou ressignificação de espaços existe nas pinturas das cavernas na Pré-História e na pintura rupestre; nas inscrições e desenhos nas catacumbas; em Roma e Pompeia; nas pirâmides egípcias e maias; nas paredes das cidades da China e da Índia; nas igrejas e palácios renascentistas e barrocos; nos grandes murais mexicanos e muitas outras.

Mesmo a pichação

não é exclusividade das sociedades atuais. Ao contrário, as paredes das cidades antigas eram tão pichadas quanto as de hoje, ou muito mais. A julgar pelas paredes de Pompeia [...] predominavam xingamentos, cartazes eleitorais, anúncios, poesias [...]. Já na Idade Média, época em que a Inquisição perseguia e castigava as bruxas, cobrindo-as com uma substância betuminosa chamada piche, os padres pichavam as paredes dos conventos de ordens que não lhes eram simpáticas⁶⁷.

A arte de rua atual, por ter como suporte elementos do meio ambiente urbano, não deixa de estar vinculada à grande tradição das pinturas murais e parietais. Mesmo o seu caráter lúdico, contestatório ou de transgressão remete a movimentos de outras épocas. Touraine, Bauman, Baudrillard e Maffesoli, entre outros, veem a arte de rua e os seus autores como sujeitos e atores protagonistas de um movimento social relevante. De fato, em vários momentos das últimas décadas, os jovens foram os principais agentes de mudança. Basta lembrar, novamente, o ano de 1968 na Europa e na América Latina; os dissidentes da Revolução Cultural instaurada por Mao Tsé Tung, na China, que arriscavam suas vidas para pintar nas paredes propaganda antimaoista⁶⁸; o movimento *hippie*, na década de 1970, contra a guerra no Vietnam; e o movimento *Diretas já*, no Brasil, nos anos 80, para citar apenas alguns.

As manifestações estudantis de 1968, em Paris, são um marco em si e consideradas, por muitos teóricos, precursoras do *modern graffiti*. Restritas às proximidades e ao interior da Sorbonne, atacavam o próprio suporte, “conduzindo os muros a uma mobilização selvagem, a uma instantaneidade da inscrição que equivalia a aboli-lo”. Tratava-se de uma “reversão do muro como significante [...] funcional do espaço”⁶⁹. Para Fonseca, “as pichações de maio de 68 também podem ser consideradas uma ‘guerrilha’ urbana contra o cerco de cartazes ‘*Defense d’afficher*’ [*É proibido colar cartazes*], característicos da ordem estabelecida e espalhada por toda Paris desde o século XVIII”⁷⁰.

⁶⁷ GITAHY, 1999, p. 20.

⁶⁸ PEREIRA, Sandrine. *Graffiti*. Paris: Fitway, 2005. p. 22.

⁶⁹ BAUDRILLARD, Jean. Kool killer. *Cinema/Cine Olho*, n. 5, jul.-ago. 1979. Trad.: Fernando Mesquita.

⁷⁰ FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso (na transversal da cidade)*. São Paulo: T. A. Queiroz, [c. 1982 ?]. p. 19.

A invenção do aerosol, ocorrida após a Segunda Guerra Mundial, para o uso de inseticidas, perfumes, desodorantes e, logo, também de tintas e vernizes, ocasionou que o *spray* substituísse “as antigas técnicas de aplicação de vernizes e fixadores nos trabalhos artísticos” e isso “significou maior liberdade de movimentos, permitindo também maior velocidade” na sua aplicação. O uso de tintas em *spray*, em 1968, “viabilizou que as mesmas reivindicações que eram gritadas nas ruas fossem rapidamente registradas nos muros da cidade”. A partir daí passaram a ser comuns palavras de ordem, mensagens de amor e humor nas paredes parisienses⁷¹.

Na Alemanha, ainda nos anos 60⁷², a face ocidental do Muro de Berlim veiculava símbolos, textos, narrativas e desenhos de protesto dos jovens contra a violência representada pelo Muro; a partir de 1980, passaram a ser realizados concursos internacionais para a sua pintura (!), despertando interesse em diversos artistas de renome!⁷³. Outros, “simplesmente pintam uma linha branca, à altura dos olhos e sobre as pinturas ali existentes, de maneira a deixar claro que mesmo que as pessoas se iludam e sonhem com as expressões pictóricas do Muro, este, fisicamente, continua existindo e impedindo a livre passagem das pessoas”⁷⁴.

Para Gitahy, “é interessante observar como o Muro de Berlim tinha duas faces completamente diversas: do lado oriental, o muro estava sempre limpo e de pintura intacta; do lado ocidental, desenhos e frases se sucediam, ora de forma articulada, ora desordenada, espalhando-se por longos trechos”⁷⁵. Quando o Muro literalmente caiu, pedaços dele, com seus *graffiti*, passaram a ser vendidos a altos preços. Não apenas o pedaço de muro em si adquiria valor, mas também os fragmentos dos últimos escritos sobre ele.

3.2.2.2 Nova York, as origens

O *graffiti* novaioquino [...] é uma arte de ocupação, uma inscrição subversiva no corpo da propriedade alheia. Evidencia, a um só tempo, a fragilidade e a força dos limites territoriais. [...] São intervenções sobre o patrimônio público e privado, *displays* de uma guerrilha visual que cria seu espaço pela imposição de uma contrapresença.

Giselle Beiguelman⁷⁶

⁷¹ GITAHY, 1999, p. 20-21.

⁷² O muro em concreto armado que dividia Berlim em Ocidental e Oriental entre 1961 e 1989 media cerca de 164 km, com 4 m de altura

⁷³ GITAHY, 1999, p. 11-16; CALÓ, 2004, p. 108-116; SILVA, 2005, p. 43.

⁷⁴ CALÓ, 2004, p. 116.

⁷⁵ GITAHY, 1999, p. 22.

⁷⁶ BEIGUELMAN, Giselle. *Guerrilha visual*. Exposição *American Graffiti*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1998. Catálogo.

Nova York é considerada a cidade-berço do *graffiti* como é conhecido hoje e que veio a ser, mais tarde, a identidade visual da cultura *hip hop*. Alguns autores situam as primeiras *assinaturas* por volta do verão de 1971, em Manhattan⁷⁷. Outras fontes mencionam o surgimento do *modern graffiti* em Filadélfia, EUA, em inícios dos anos 1960, quando Cornbread e Cool Earl rabiscavam seus nomes por toda a cidade⁷⁸.

Sharp, um dos pioneiros em Nova York, conta que Topcat 126, mudou-se de Filadélfia para Nova York, talvez em 1968, (indo morar ao norte da 125th Street, em West Harlem) “e começou a escrever seu nome (*tagging*) nas ruas. Ainda nessa década, nesta mesma cidade, Julio 204⁷⁹ já “estava nas ruas, ganhando fama. Estava escrevendo o seu nome. Em propriedade pública”. Julio 204 “é um desses *escritores*, ou *atletas*, ou *evangelistas*, que, pode-se dizer, espalhavam seu *evangelho pessoal* por toda a cidade ainda em 1968⁸⁰. Topcat 126 se juntou a Julio 204 e a Taki 183 e eles *agarraram a tocha*”⁸¹.

“*Agarraram a tocha*”, aqui, refere-se à Tocha Olímpica, que, na sua trajetória, é passada de um atleta para outro. Significa que eles (os novaiorquinos) passariam a imprimir a direção e as principais características do que acabou por se tornar um movimento espontâneo e não organizado, que se espalharia nas décadas seguintes por todo o mundo. São várias as falas de atores da época, que demonstram como isso ocorreu de modo natural e, muitas vezes, ao acaso. A Figura 59 mostra o portão da Junior High School, em Nova York, em 1973, no qual se veem as *tags* do início do movimento e que são o que se chama, hoje, no Brasil, de pichação. E o objetivo era duplo: fazer-se notar e dar-se a conhecer ao maior número de pessoas possível.

C.A.T. 87 lembra que, nos finais da década de 1960, viu o nome Taki 183, em letras pequenas, por todo o lugar, assim como Joe 182 e Julio 204. E relata:

Um dia eu estava jogando bola na 182nd Street e Joe 182 apareceu. Ele era um dos escritores de *graffiti mais quentes* de então. Ele disse: ‘Olhe o que saiu no jornal!’ Era um *cartoon* com um cara pegando alguém grafitando e dizendo: ‘Você é Joe 182?’ E o *escritor* disse: ‘Não, eu sou seu fantasma’. Pois ninguém conseguia pegá-los. Eles eram, simplesmente, personagens misteriosos⁸².

⁷⁷ CALÓ, 2004, p. 108-116; SILVA, 2005, p. 43.

⁷⁸ JENKINS, Sacha. In a war zone wide-awake. In: NAAR, Jon. *The birth of graffiti*. München: Prestel, 2007. p. 11; [A HISTORY OF] Graffiti in Its Own Words: Old-timers remember the golden age of the art movement that actually moved. *New York Magazine, Summer Guide*, publicado em 25 jun. 2006. Disponível em: <<http://nymag.com/guides/summer/17406/>>. Acesso em: 11 jul. 2009.

⁷⁹ Os números encontrados junto aos codinomes são os nomes das ruas em que cada *escritor* morava.

⁸⁰ JENKINS, 2007, p. 11.

⁸¹ SHARP. Depoimento em [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

⁸² C.A.T. 87. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.



Figura 59 – Portão da Junior High School, Nova York, 1973. Foto: NAAR⁸³.

Aparecer como notícia de jornal, com seu próprio codinome e não ser *pego* pelo poder público, sem dúvida, tornaram-se parte desta manifestação que começou, visivelmente, como uma brincadeira e que foi tomando rumos mais amplos no decorrer do tempo. O próprio fugir tornou-se parte do jogo.

A fala de Mico, outro escritor da primeira geração, de descendência latina, corrobora estas questões e aponta para a característica coletiva, da sociabilidade, da satisfação de olhar o próprio trabalho e o dos outros. Contemplar os escritos passou a ser uma atividade em si, tão importante quanto o *escrever*:

Tudo começou em diferentes vizinhanças. Mas todos tínhamos uma coisa em comum: queríamos ser famosos. Comecei a escrever em East Flatbush em 1970. Devagarinho, conheci gente dos outros bairros. Todos se encontravam no *banco dos escritores*⁸⁴ [*writers' bench*] na 149th Street e Grand Concourse, no Bronx. Havia um dos *escritores* do Brooklyn [... outro dos] de Washington Heights. Nós ficávamos por ali, olhando nosso trabalho e todos [os outros escritores] podiam receber nossos autógrafos⁸⁵.

Os autógrafos são outra característica que perdura até a atualidade, no que se chama de *black book*. Trata-se de um caderno de esboços ou caderneta, de fácil transporte (no bolso, na mochila), em que uns deixam sua assinatura para os outros. Desde este período, os autógrafos eram motivo de orgulho: era importante ter conhecido ou estado com tal ou tal escritor, fato comprovado pelo registro no *black book*.

Jenkins afirma que os primeiros adolescentes “dispostos a *sangrar* pela fama chamaram este esporte [!] de *writing*” que era apenas outro nome para um novo jogo que

⁸³ Foto de Jon Naar, publicada em: NAAR, Jon. *The birth of graffiti*. München: Prestel, 2007. p. 142.

⁸⁴ Trata-se de bancos de praça, mais tarde, de bancos das estações do metrô etc.

⁸⁵ MICO. Depoimento em [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

muitos jovens passaram a *brincar*. Naquela época, “uma revolução estava no ar [...] e a revolução era face a face – e na sua face!” – e o desafio era “falar em voz alta”⁸⁶. Mailer analisa o fenômeno da seguinte maneira: “O *tag* é a expressão dos povos tropicais [negros e latinoamericanos] que vivem em um entorno moderno, cinzento e monótono; é a determinação da sua identidade ao expressar sua sensualidade e seu sentido de vida, frente a um mundo tecnológico e desumanizado”⁸⁷.

Segundo os *pioneiros*, *graffiti* é uma designação criada pela mídia e pela polícia:

Nós não o chamávamos de *graffiti*, em inícios da década de 1970. Nós dizíamos: “Vamos *escrever* hoje à noite”. *Graffiti* é um termo cunhado pelo New York Times, com conotação de degradação da arte, pois foi inventado por jovens de cor. Se tivesse sido inventado pelos filhos dos ricos ou dos influentes, teria sido considerado Arte Pop de Vanguarda⁸⁸.

Mico “fez seu nome inscrevendo pinturas de protesto nas laterais de vagões do metrô (*Hang Nixon, Free Puerto Rico*). Nestes dias iniciais, ao lado de assinaturas, como a de Julio 204, podiam-se ver *slogans* como *Black is beautiful* ou *Power to the people*, realizados em *spray*”⁸⁹ ou com canetas de ponta porosa, os famosos Magic Markers. Tracy 168 conta que cresceu no Bronx:

Eu e meu amigo FJC 4 estávamos entregando alguns documentos no Queens (meu pai era advogado) e simplesmente pegamos um marcador. Nunca pensamos que veríamos a *tag* outra vez, mas, na volta, pegamos o mesmo trem e já havia algum outro escrito perto no nosso. Foi como uma comunicação⁹⁰.

Mico, por sua vez, andava pelos trilhos de uma das garagens dos trens e leu os nomes de Pan 144, Coco 144 e Ace 137 em alguns dos vagões. Ele conta: “A pintura ainda estava molhada. Isso abriu os nossos olhos para o fato de percorrer toda a cidade”. Coco 144 observa que seu estilo, então, “era o que chamávamos de *hit*: só a assinatura, apenas uma linha”⁹¹ (Fig. 60).

O sistema de trânsito de Nova York logo se tornou um dos suportes preferidos pelos *escritores de graffiti*. Em pouco tempo, ônibus e vagões do metrô com milhares de (codi)nomes em *spray* cruzavam toda a cidade. E, com o *esporte* de escrever, surgia outro, chamado *benching*, que consistia em sentar-se nos bancos (*benches*) do metrô e das praças durante horas, esperando passarem os vagões ou os ônibus com as marcas uns dos outros.

⁸⁶ JENKINS, 2007, p. 11.

⁸⁷ MAILER, Norman, NAAR, Jon; KURLANSKY; Mervyn. *The faith of graffiti*. New York: Praeger, 1974.

⁸⁸ MICO. Depoimento em [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

⁸⁹ JENKINS, 2007, p. 11-12.

⁹⁰ TRACY 168. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

⁹¹ MICO. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006



Figura 60 – Vagão do metrô 1. Nova York, 1973. Foto: NAAR⁹².

Miller afirma que é seguro localizar a origem deste novo estilo novaiorquino como reação de uma nova geração de jovens ao protesto público do Black Power e dos movimentos pelos direitos civis. E continua: “Claramente, algo de novo aconteceu com a invenção da lata de *spray*, a influência de *posters* psicodélicos e a TV colorida⁹³. “Naquele tempo, Nova York era toda escura”, afirma Tracy 168. “Tínhamos os veteranos do Vietnam voltando, estourados. Tínhamos aqueles que protestavam contra a guerra. E tínhamos as gangues”⁹⁴.

Jenkins vincula o aparecimento das gangues à não aceitação pelos jovens norte-americanos, em geral, do governo da época, responsável, entre outras coisas, pela guerra do Vietnam. Disso decorreu a necessidade de estabelecerem seus próprios *reinos* e, com eles, suas *nações* e *governos* independentes, as gangues. O autor considera que os embates entre uma e outra gangue não ocorriam porque seus integrantes eram violentos, mas porque “o tempo era difícil, na rua”⁹⁵.

Mas com escritores de *graffiti* era um pouco diferente. De acordo com Chang,

havia *escritores de graffiti* em várias gangues, especialmente nas maiores, como Black Spades, Savage Skulls e Ghetto Brothers. Os *escritores* marcavam as sedes das gangues. Ao mesmo tempo, tinham-se os grupos de grafiteiros (as *crews*), que se moviam separadamente das gangues e podiam *escorregar* por entre as suas restrições territoriais. Eventualmente, à medida que as estruturas de determinada gangue desapareciam, os *graffiti writers* podiam ser considerados os herdeiros de uma nova era⁹⁶.

A grande diferença existente entre as gangues e as *crews* consistia em que, enquanto as primeiras se enfrentavam de maneira extremamente agressiva e violenta, as *crews* dialogavam entre si e se admiravam mutuamente. O que se instaurou entre as *crews* foi uma competição

⁹² NAAR, 2007. Capa.

⁹³ MILLER. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

⁹⁴ TRACY 168. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

⁹⁵ JENKINS, 2007, p. 11-12.

⁹⁶ CHANG. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

no campo da arte e das ideias, além, é claro, da tomada de espaços e territórios, mesmo que estes fossem janelas do metrô.

C.A.T. 87 mostra a não violência entre os escritores, até mesmo quando estavam em gangues diferentes: “Eu estava nos Savage Nomads. Havia os Saints, na 137th Street e na Broadway, e na 170s havia os Young Galaxies. Mas, se eu fosse C.A.T. 87 e os caras de outras vizinhanças vissem meu nome, em vez de tentar me bater, eles me pediriam autógrafos”⁹⁷.

Hugo Martinez aponta como um marco a parede na Estação do Metrô da 116th, que Cay 161 e Junior 161 pintaram de cima a baixo, em 1971. Na mesma época, Cay 161 pintou uma asa do anjo da Fonte de Bethesda, no Central Park. Todos falavam sobre isso. De acordo com Cay 161, “o lugar maior e mais perigoso era onde a pintura era mais reconhecida. Eu escrevi meu nome com *spray* branco na asa do anjo [...] e muita gente dizia: ‘Uau! Como ele conseguiu subir ali e fazer isso?’”⁹⁸.

Assim, consagrou-se o *escrever* nos lugares mais ousados, improváveis, estranhos, desafiadores e perigosos. Se era admiração pelos seus pares, pela mídia e pelo público que estes jovens queriam, esta foi uma das maneiras de consegui-la. Demonstrava sua força aos demais escritores de *graffiti* e fazia com que as pessoas os notassem, “usando ao máximo a ilusão que supõe este dom da onipresença”⁹⁹.

Foi neste mesmo ano, em julho de 1971 que o *New York Times* publicou pela primeira vez um artigo sobre “a *cultura escrita* ou a *subcultura do graffiti*”, com um curto perfil de Taki 183. Por isso esta data é apontada, muitas vezes como a da origem deste fenômeno urbano. No entanto, quando este artigo foi publicado, as *tags* e outros *slogans* já haviam tomado a cidade e os vagões do metrô. Stag 161 afirma: “Como escritores, nós podíamos exercitar nosso livre arbítrio onde quiséssemos. [...] Nós escrevíamos ao ar livre, na frente das pessoas. Os habitantes da cidade estavam intimidados a tal ponto que não diziam nada. Reinávamos livremente nas garagens dos trens”¹⁰⁰.

Em 1971, escritores como Joe 182 começaram a fazer o *bombing* – marcar tantas superfícies quanto possível. Foi este também o ano em que começaram as *guerras de estilo*. Chang explica:

Seu nome é sua marca e escrever o seu nome é como imprimir dinheiro. Qualidade (senso estético) e quantidade (o número de trens e paredes que você pintou) são os meios básicos para que a marca ganhe valor no mercado. Se você é o nome maior

⁹⁷ C.A.T. 87. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

⁹⁸ CAY 161. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

⁹⁹ PEREIRA, 2005, p. 26.

¹⁰⁰ MAILER; NAAR; KURLANSKY, 1974.

[escrito em maiores letras] numa linha [do metrô] ou em uma área, você é o rei. Depois da reportagem do *New York Times* sobre Taki 183, em 1971, passou a haver mais competição, o que significa que o estilo passou a mudar mais rapidamente¹⁰¹.

Para Mico, “quanto mais *hits* você tivesse, mais famoso você seria. *Killing* ou *bombing* era um pouco mais intenso. Significava tomar uma área: assine centenas de Mico, Mico, Mico e *mate* aquele vagão”. De acordo com Lee, a competição que se instalou era um dos inúmeros reflexos do capitalismo, “em que cada um deseja ter o maior estoque ou *portfolio*, ou o carro mais rápido ou mais caro”. As letras tornaram-se mais refinadas e maiores: “Cada um tentava ser melhor que o outro. Coco 144 foi o primeiro a usar o *stencil*, com o objetivo de desenvolver maior rapidez. Lia-se: COCO 144, com uma coroa (o rei)¹⁰².”

Em 1972, Hugo Martinez criou a United Graffiti Artists, um espaço alternativo para o mundo da arte. Ao comentar sua visão deste novo fenômeno de expressão, chamou-o de primeira manifestação artística genuinamente estadunidense no mundo das artes visuais.

Este era o início da pintura norteamericana – tudo o mais, antes disso, veio da Europa. Esses *kids* estavam re canalizando todas aquelas ideias *hippies* sobre liberdade, paz, amor e democratização da cultura, redefinindo o propósito da arte. Era a celebração dos direitos do uso da terra sobre a propriedade privada¹⁰³.

Da perspectiva de muitos críticos, artistas, sociólogos, antropólogos, historiadores e amantes da arte, as assinaturas (*tags*), algumas vezes enriquecidas com pequenos sinais e desenhos, já despertavam interesse e faziam pensar para além dos simples *hits* (atos de assinar). De fato, desde o princípio, o meio artístico se mostrou interessado por esse novo movimento.

No entanto, ainda nesse mesmo ano, em 1972, o Prefeito de Nova York, John Lindsay, declarou a primeira “guerra” ao *graffiti*, iniciando o que se tornou uma longa e lenta batalha que culminou em maio de 1989, quando o último trem grafitado foi finalmente tirado de circulação. Mas, mesmo assim, durante este período “não há dúvida de que o *graffiti* mandava no metrô; o seu interior e o seu exterior eram tomados – em toda a cidade!”, afirma Chris “Daze” Ellis¹⁰⁴. Mico acrescenta:

Especialmente no início, era uma guerra de guerrilha. Nós tínhamos mapas estratégicos do sistema do metrô, de cada garagem ou cruzamento. Nós colhíamos informações de inteligência nos *writers' benches*. E se você fosse perseguido em Coney Island naquela manhã, você viria para o *bench* e contaria a todos que ali era um lugar *quente*.

¹⁰¹ CHANG. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

¹⁰² STAR e MICO. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

¹⁰³ MARTINEZ. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

¹⁰⁴ JENKINS, 2007, p. 12.

Foi nessa época que o *graffiti* se desenvolveu da simples assinatura em direção à *piece* (letra maior, em duas dimensões), à criação de letras entrelaçadas, estilizadas (*wild style*), à introdução de personagens e à pintura dos vagões por inteiro. Jenkins descreve esse caminho:

E assim, a caligrafia tornou-se cada vez mais elaborada. E os trens eram tão cobertos com *graffiti*, que não havia espaço para mais. O que fazer, então? Aumentar. Aumentar mais. Aumentar mais ainda. Pintar sobre os outros, até apagar os registros da sua existência. Mais colorido. Mais psicodélico. Adicione nuvens, chamas, bolhas. Flechas, estrelas. Jogue para dentro disso personagens das histórias em quadrinhos ou mulheres com grandes seios – 1973 foi o ano em que todas essas ideias estavam verdadeiramente para florescer [Figs. 61-63]. A competição inspirou outros a participarem do jogo. Os escritores de *graffiti* criticavam os trabalhos uns dos outros. Instalavam-se valores estéticos. Se você produzisse de maneira descuidada, inferior, você seria tachado de *toy* [brinquedo, infantil, principiante]. Os escritores de *graffiti* tornavam-se críticos e historiadores¹⁰⁵.

Mico conta que teve sua primeira exposição em uma galeria em 1973 (!), em Soho, na Razor Gallery: “A primeira tela que vendi foi minha tela com a bandeira de Porto Rico, comprada por um colecionador por U\$ 400. Era um esforço de trazer essa forma de arte dos túneis [dos trens] para dentro das galerias”. Mas Lee contesta essa postura de entrada para o circuito oficial da arte, mostrando que era uma opção de poucos. Reafirma que “a maioria dos escritores estava preocupada em sair e estar em contato direto com ‘os elementos’, não em ser colocados em paredes de galerias. Os jovens estavam interessados em deixar sua marca, literalmente, no seu território. Era visto como heróico”¹⁰⁶.



Figura 61 – Muro 1. Nova York, 1973. Foto: NAAR¹⁰⁷.

¹⁰⁵ JENKINS, 2007, p. 13.

¹⁰⁶ MICO e LEE. Depoimentos em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

¹⁰⁷ NAAR, 2007, p. 102.

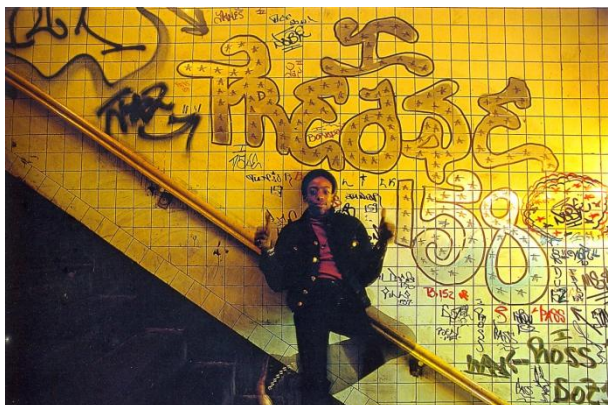


Figura 62 – Estação de metrô 1. Nova York, 1973. TREASE 158.
Foto: NAAR¹⁰⁸.



Figura 63 – Estação do metrô 2. Nova York, 1973. RACE 2.
Foto: NAAR¹⁰⁹.

Estava, assim, instaurada uma das maiores controvérsias do *graffiti*: estaria ele ligado de maneira irreversível à rua e ao espaço urbano, perdendo suas características ao ser mostrado ou vendido em galerias, museus, academias ou poderia transitar livremente entre estes espaços? Esta questão permeia as discussões entre os artistas de rua até a atualidade. Além disso, o fato de Mico, que veiculava nos seus *graffiti* conteúdos políticos, ter realizado uma primeira exposição em galeria, vendendo, inclusive, uma tela para um colecionador, mostra que, desde cedo, esta manifestação foi considerada uma arte da contemporaneidade pelos circuitos artísticos (tanto galeria quanto público comprador de arte). Note-se que, então, o *graffiti* era ainda apenas constituído por assinaturas, alguns um pouco mais elaborados ou com letras em duas dimensões, ocasionalmente combinados a outros desenhos ou expressões.

Em 1973, Richard Goldstein, organizou a *Graffiti 'Hit' Parade*, em Nova York. Afirma:

Eu gostava muito da ideia de que o *graffiti* *desfigurava* superfícies e as recriava em uma nova imagem. Era imensamente criativo na maneira como recriava espaços decrepitos, edifícios abandonados e vagões do metrô em mau estado, transformando-os em centros de energia. A mim pareceu imediatamente algo que latinos fariam, porque os esquemas das cores eram muito tropicais e as superfícies atingidas tinham características norteeuropeias e eram escuras e estáticas. [...] E comecei a olhar para o significado social de tudo isso¹¹⁰.

Baudrillard, ao referir-se às assinaturas, de modo geral, relaciona-as às histórias em quadrinhos (*tags* onomatopéicas como Bum, Ts, Iack, Zac), de cujos personagens a arte de rua logo se apropriou também, como o fez a *pop art*. Ele comenta:

O conteúdo não é nem político nem pornográfico: apenas nomes, sobrenomes tirados dos quadrinhos *underground*. [...] Eles saem explosivamente delas para serem projetados na realidade como um grito, como interjeição, como antidiscurso,

¹⁰⁸ NAAR, 2007, p. 33.

¹⁰⁹ NAAR, 2007. Contracapa.

¹¹⁰ GOLDSTEIN, Richard. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

como recusa de toda elaboração sintática, poética, política, como o menor elemento radical incapturável por qualquer discurso organizado¹¹¹.

O primeiro livro escrito sobre o *graffiti* em Nova York chegou às prateleiras em 1974 e teve grande impacto sobre o movimento¹¹². Para Json, um dos mais antigos escritores de *graffiti* de Nova York, “o fato de Norman Mailer entrevistar escritores como Japan 1 e Cay 161, ao invés de Andy Warhol¹¹³, significava que os escritores de *graffiti* obtiveram a fama que buscavam”. As fotos captaram o *graffiti* “em seu estado de transição entre o *tagging* [escrever rapidamente o codinome] e o *piecing* [assinaturas com letras mais elaboradas]. As letras adquiriam contornos de outra cor. Nesses dias, o estilo significava a escrita, a caligrafia”¹¹⁴.

Ivor L. Miller afirma que o movimento realmente cresceu e floresceu nos trens, pois interagiu com toda a população da cidade, não apenas com outros escritores. “Escrever é ‘arte em movimento’. A forma era desenvolvida com movimento, tendo em mente o espaço do vagão”¹¹⁵.

Blade, outro pioneiro, comenta que, quando Lindsay era prefeito, “cada trem que você pintava trafegava por anos. Era lindo! Era como se fossem milhares de painéis sobre rodas”. E “as tentativas da administração do metrô de lavar os carros apenas intensificou o processo de mudança estilística, pois estes vagões se tornavam alvos em potencial e telas limpas para serem pintadas”, completa Chang. E observa, “Beame pintou todos os novos trens do metrô em 1975 e foi aí que todos começaram a fazer tudo grande, com rolos. Em meados da década de 1970, você não conseguia mais olhar pelas janelas dos vagões”¹¹⁶.

Assim, mesmo com a guerra ao *graffiti*, em meados dos anos 70, muitos vagões do metrô eram completamente cobertos de cima a baixo com pinturas, chamadas *masterpieces*, isto é, obras primas, obras de mestre (Figs. 64-65). Foi quando os mais prolíficos *escritores* tornaram-se conhecidos como *reis*, percorrendo e pintando seus nomes por toda a cidade, independente dos bairros e das *crews*.

Com o passar do tempo, as assinaturas tornaram-se tão elaboradas que assumiram vários estilos. O mais complexo é o *wild style*. Tracy 168 conta como criou a expressão *wild style*: “*Wild* significa não domesticado e *style* quer dizer que tenho classe. Assim, eu era como um animal, mas com respeito. [...] Era apenas a maneira como nós vivíamos”.

¹¹¹ BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou insurreição pelos signos. Trad.: Fernando Mesquita. *Revista Cinema/Cine Olho*, n. 5, jul.-ago. 1979.

¹¹² MAILER; NAAR; KURLANSKY, 1974.

¹¹³ Andy Warhol: Artista consagrado mundialmente, maior representante da *pop art*, na qual a arte de rua norteamericana se inspirou em grande medida.

¹¹⁴ JENKINS, 2007, p. 13.

¹¹⁵ MILLER. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

¹¹⁶ BLADE e CHANG. Depoimentos em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.



Figura 64 – Vagão do metrô 2. Nova York, 1980. BIL. Fonte: WIESE¹¹⁷.



Figura 65 – Vagão do metrô 3. Nova York, 1987. KEY, SENT. Fonte: WIESE¹¹⁸.

Lee comenta com referência ao estilo de letra, que “quando o *wild style* surgiu em meados dos anos 70, era escultura em movimento. Eles quebraram o alfabeto e o transformaram em uma coisa tridimensional”. Para Charles Ahearn, diretor do filme *Wild Style*, é um “estilo de letras indecifrável, altamente abstrato e cubista, que tem uma espécie de movimento dentro dele”¹¹⁹ (Figs. 66-68).



Figura 66 – Muro 2. Nova York, 1993. SENTO. Fonte: WIESE¹²⁰.

¹¹⁷ WIESE, Markus. *New York Graffiti 1970-1995*. Moers: Aragon, 1996. p. 21.

¹¹⁸ WIESE, 1996, p. 26.

¹¹⁹ TRACE 168, LEE e AHEARN. Depoimentos em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

¹²⁰ WIESE, 1996, p. 66.



Figura 67 – Muro 3. Nova York, 1993. DAZE. Fonte: WIESE ¹²¹.



Figura 68 – Muro 4. Nova York, 1994. DAZE. Fonte: WIESE ¹²².

Deste modo, estavam estabelecidos desde a sua origem e no decorrer da década de 1970, alguns dos elementos que continuaram como características, ou como conflitos, da pichação e do *graffiti* até a atualidade: o surgimento das *tags* vinculado ao reconhecimento da individualidade (*fama, ibope*) daquele que assina e, de outro lado, à brincadeira, ao jogo, à diversão – a um novo *esporte urbano*; o sair e o flamar pela cidade, para olhar o seu trabalho e o dos outros; a *revolução* e a tomada de posição (*Atitude!*); a constituição de subgrupos (*crews, tribos*); o desafio ao perigo e à autoridade – *adrenalina!*; a competição entre si, pelo melhor, mais criativo, maior em tamanho e em quantidade; os vários estilos; o vocabulário próprio e específico; o *graffiti* como estilo de vida; o conflito entre a espontaneidade da rua e a comercialização na galeria; o combate pelo poder público e a admiração pelos críticos de arte, artistas em geral, parte dos transeuntes e estudiosos de várias áreas do saber.

Glenn O'Brien, escritor e crítico de arte, afirma que 1978 foi um momento importante para os *graffiti writers*, pois “foi quando muitos deles emergiram como *estrelas*, como Lee, Futura 2000, Samo [codinome de Jean-Michel Basquiat] e Keith [Haring], entre muitos outros. Você saía para a rua e via *coisas* realmente únicas”¹²³.

Na década de 1980, o *graffiti* passou a fazer parte, mais intensamente, das exposições em galerias. Em parte por causa da repressão cada vez maior à arte nas ruas; em parte porque novas gerações de *toys* começaram a destruir as obras dos grafiteiros nos vagões, assinando sobre elas; e em parte, ainda, como reação à fortuidade da arte nos espaços públicos, muitos começaram a, paralelamente, realizar suas obras em telas. O circuito oficial das artes abraçou a nova linguagem e os escritores de *graffiti* “passaram a ter assentos nas primeiras fileiras de uma atmosfera lucrativa, que lhes abriu muitas portas”¹²⁴.

¹²¹ WIESE, 1996, p. 66.

¹²² WIESE, 1996, p. 79.

¹²³ O'BRIEN. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

¹²⁴ LEE. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

Quanto ao embate entre as ideias de espaço público e galeria, Patti Astor, dono da Fun Gallery, afirma: “Algumas pessoas diziam que, por entrar nas galerias, o *graffiti* perderia sua pureza. Eu penso que isto o trouxe para um círculo mais amplo de apreciação”. A maioria dos pioneiros tem, hoje, obras em vários museus. Muitos continuam pintando e realizam profissionalmente trabalhos de ilustração, design etc. Crash afirma: “Os museus são a última parada da linha do metrô”¹²⁵.

Como mencionado, 1989 marcou o final dos trens municipais grafitados, devido à agressiva ação do poder público. De delito, grafitar passou a ser considerado crime. Porém, a repressão não acabou com o *graffiti*. Ele apenas deixou de ocorrer nos vagões e túneis da cidade (*underground*), para ser feito mais intensamente na superfície (*aboveground*). Hoje são trens de carga intermunicipais e interestaduais os mais pintados, levando os nomes não apenas a outros bairros, mas por todo o país. Nas cidades, “agora está em telhados e igrejas por toda a cidade, e tornou-se um problema para a propriedade privada. Há *tagging* com ácido, o que é pior”¹²⁶.

Em um ritmo relativamente rápido, no decorrer das décadas de 1970 e 1980, o *graffiti* passou a ter alcance mundial e se desenvolveu até assumir características de movimento. Isso, sem perder seu caráter inicial, de brincadeira, jogo, esporte, lazer, atividade coletiva. Expandiu-se e, com a Internet, tornou-se mundial. Para Chang “o que hoje existe é um movimento artístico maciço e global que alguns chamam *neograffiti* ou *pós-graffiti*. Há literalmente centenas de galerias espalhadas pelo mundo, que apoiam a assim chamada *street art* e, também, um crescente mercado de compradores”¹²⁷.

No decorrer da década de 1980, cidades como Berlim, Paris, Amsterdam, Londres e Madri viram suas paredes cobrirem-se rapidamente de assinaturas. Na América do Sul, na Ásia, na Europa Oriental e na Rússia, este fenômeno surgiu em princípios dos anos 90. Na Ásia, graças ao contínuo processo de ocidentalização de suas sociedades. Na Europa Oriental e na Rússia, na esteira do fim da União Soviética e do Bloco do Leste, que fez com que os países em questão se abrissem aos modelos ocidentais, inclusive ao *graffiti*¹²⁸. Esta é uma arte que suscita reações extremas e contraditórias (paixão ou repulsa). Isto se pode notar no fato de que, ao mesmo tempo que as municipalidades de todo o mundo lutavam *ferozmente*, desde o início, contra este novo fenômeno urbano, inúmeros escritores ganhavam os holofotes da mídia e suas telas eram vendidas pelos *marchands* a preços cada vez mais elevados.

¹²⁵ ASTOR e CRASH. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

¹²⁶ KAVES. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

¹²⁷ CHANG. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

¹²⁸ PEREIRA, Sandrine. *Graffiti*. Paris: Fitway, 2005. p. 29.

Eric Haze, influente designer gráfico e escritor de *graffiti* desde 1973, afirma: “Foi ali [em Nova York] que algumas latas de tinta combinadas ao desejo de autoexpressão criaram o que se tornaria a linguagem da geração *hip-hop* e, talvez, a única outra forma de arte norte-americana depois do *jazz*”¹²⁹. Assim, a escritura com *sprays* revolucionou os costumes, afirmando-se, ela também, como uma nova contracultura.

3.2.2.3 O *hip hop* e seus quatro elementos

Como o *graffiti*, também o *rap* (com seus *MCs*) e o *break* (com seus *DJs*) surgiram de maneira independente, para depois se unirem no que se chama hoje de *hip hop*.

Big Richard, um dos mais importantes *MCs* (*rappers*) brasileiros na atualidade, situa a origem do *rap* na década de 1960, na Jamaica: “Nessa época, a população carente começou a utilizar a música como meio de expressão através dos *sound systems*. As canções eram embaladas pelos chamados *toasters*, pessoas que exerciam papel semelhante ao do *MC* atual”. E continua: “O tema das letras se relacionava principalmente aos problemas sociais, políticos e econômicos vividos pelos jamaicanos. Essa população de origem afro trazia consigo a cultura das tradições orais africanas e sua musicalidade ancestral”. Seus antepassados foram sequestrados na África e levados a várias partes do mundo, inclusive para o Brasil (onde o canto falado em versos rimados é conhecido como Embolada, Repente, Coco, entre outros). Quanto aos jamaicanos, muitos migraram para os EUA. “E foi nos guetos novaiorquinhos que o *rap* no estilo jamaicano encontrou seu espaço, sendo acolhido pelos jovens que buscavam um meio de expressar sua cultura e realidade para o resto da sociedade”. Ainda de acordo com Richard, “o *rap* se integrou ao *break*, uma espécie de dança de protesto nascida em Porto Rico. Assim surgiu o *hip hop* – da fusão entre a música jamaicana, a dança portorriquenha e a vontade dos afroamericanos e latinos norte-americanos de denunciarem as mazelas da sociedade”¹³⁰.

Como citado, o termo *hip hop* significa, numa tradução literal, movimentar os quadris (*to hip*, em inglês) e saltar (*to hop*), foi criado pelo *DJ* Afrika Bambaataa¹³¹, em 1968, para nomear os encontros dos dançarinos de *break*, *DJs* (*disc-jóqueis*) e *rappers* nas festas de rua no bairro do Bronx, em Nova York¹³².

¹²⁹ HAZE. Depoimento em: JENKINS, 2007, p. 14.

¹³⁰ RICHARD, Big. *Hip hop: consciência e atitude*. São Paulo: LivroPronto, 2005. p. 23-24.

¹³¹ Afrika Bambaataa é o pseudônimo de Kevin Donovan (Bronx, Nova York, 19 de abril de 1957) *DJ* e líder da Zulu Nation, criou o *hip hop* e lhe imprimiu as características filosóficas de não violência e atitude.

¹³² ROCHA, Jananina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001. p. 17.

Bambaataa era um exdelinquente e membro de uma gangue extremamente violenta. Depois de assistir a uma luta que custou a vida de seu melhor amigo, converteu-se ao pacifismo e fundou a Zulu Nation. A alusão aos Zulus africanos não é casual: eram vistos como “guerreiros heróicos resistindo à opressão”¹³³ em meio a um contexto hostil. A identificação com estes guerreiros por parte dos jovens negros da periferia de Nova York foi imediata. Entre os ícones que inspiraram esta nova *nação* estão Nelson Mandela, Martin Luther King e Malcolm X.

Ser zulu é seguir uma série de pressupostos muito rigorosos e de difícil aplicação nos bairros da periferia. Todo o bom zulu deve renunciar à violência, ao álcool e, sobretudo, à droga. [...] O homem da ‘tribo’ canaliza sua energia desenvolvendo sua capacidade física e intelectual. Lança-se a desafios artísticos que lhe permitem descarregar sua agressividade ou frustração¹³⁴.

A partir daí, a cultura *hip hop* se difundiu a ponto de constituir um fenômeno social. Conquistou milhares de integrantes em todo o mundo e, em pouco tempo, negros, latinos, árabes, asiáticos, todos tinham um mesmo propósito: oferecer aos mais jovens um modelo positivo – uma alternativa para o mundo violento das gangues, do tráfico e da polícia.

Bambaataa considerava a dança como uma “forma eficiente e pacífica de expressar sentimentos de revolta e de exclusão, uma maneira de diminuir as brigas de gangues de gueto e, conseqüentemente, a violência”. Como movimento social espontâneo, era conduzido por parâmetros ideológicos de autovalorização dos jovens de ascendência negra ou hispânica, por meio da recusa consciente de estigmas como violência e marginalidade, associados a eles, geralmente “imersos em uma situação de exclusão econômica, educacional e racial. Sua principal arma era a disseminação da ‘palavra’: por meio de atividades culturais e artísticas, os jovens seriam levados a refletir sobre sua realidade e a tentar transformá-la”. Pode-se perceber, pois, que, desde a sua origem, o *hip hop* “tinha um caráter político e o objetivo de promover a conscientização coletiva”¹³⁵.

Sobre a conexão do *graffiti* com o *hip hop*, esta não se deu de imediato. Coco 144 conta: “Eu ouvia *jazz*, *jazz* latino e *rock*. Isso foi bem antes de o *hip hop* ser criado. Qualquer um que faz sua lição de casa [que pesquisa], sabe que o *graffiti* surgiu primeiro”¹³⁶. Apesar disso, aos poucos, representantes de cada um desses elementos acabaram aproximando suas linguagens. Não demorou para que o *graffiti* fosse considerado parte desse movimento. Foram

¹³³ MARTINS, Rosana. *Hip hop: o estilo que ninguém segura*. Santo André: ESETec, 2005. p. 30.

¹³⁴ PEREIRA, Sandrine. *Graffiti*. Paris: Fitway, 2005, p. 48-49.

¹³⁵ ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 18.

¹³⁶ COCO 144. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

muitos os fatores que contribuíram para isso, desde as questões geográficas (a periferia novaiorquina) até as temporais (contemporaneidade) e as afetivas e espaciais (eram amigos que frequentavam os mesmos lugares, desenvolvendo atividades de cada linguagem muitas vezes concomitantemente e nos mesmos espaços urbanos). Ações conjuntas começaram a surgir por volta de 1980, quando eles próprios e alguns empresários passaram a organizar eventos em que aconteciam ações simultâneas nas várias linguagens. Na mídia, em filmes e documentários, apareciam, muitas, vezes, vinculados uns aos outros, vistos como faces diferentes de um mesmo movimento cultural. Para Glenn O'Brien, “não eram as mesmas pessoas fazendo *hip hop* e *graffiti*, mas havia uma conexão cultural, mental e espiritual”¹³⁷. O *tag*, porém, “não era muito apreciado entre os militantes mais puristas da paz social, pois a polêmica do *tag* enquanto arte ou ato ilegal não interessava ao movimento”¹³⁸. Chang comenta:

Existe, ainda, um debate raivoso, especialmente entre os escritores de *graffiti* mais velhos, sobre se o *hip hop* e o *graffiti* estão relacionados ou não. Mas, desde que o *hip hop* foi apresentado com o *graffiti* em filmes como *Wild Style* e *Style Wars*, a história tomou outro rumo. E, certamente, a arte do *hip hop* agora [...] tem sido exaustivamente moldada pela linguagem do *graffiti*¹³⁹.

A competição, nesse contexto, de quem dançaria melhor, improvisaria melhores *raps*, seria o melhor *DJ* ou criaria os mais inovadores e artísticos *graffiti*, orientou as atividades e o pensamento dos jovens em direção a um engajamento pessoal, político e social. Levou-os, também, ao aperfeiçoamento artístico e a uma possível profissionalização mediante a sua arte.

O uso da expressão *hip hop* ganhou o mundo, novas dimensões, e hoje designa basicamente uma manifestação cultural inicialmente das periferias das grandes cidades¹⁴⁰ (atualmente também de áreas mais centrais), que envolve distintas representações de cunho lúdico, contestatório e/ou educativo. Apesar de extremamente diverso e por vezes incoerente, pelas diferentes realidades dos inúmeros grupos que abriga, o *hip hop* é mais que um modismo, que um jeito esquisito de vestir e de falar. Mais que um estilo de música (ou de pintura), com um alcance global e já massivo, “é uma nação que congrega excluídos [e, hoje, também não-excluídos] do mundo inteiro”¹⁴¹. Os próprios integrantes do movimento apresentam visões diferentes sobre ele e, portanto, diferentes *atitudes*. Faustino afirma:

Meninos e meninas, munidos da inconformidade própria da juventude, foram tomando consciência do mundo em que vivem e da própria força e capacidade de

¹³⁷ O'BRIEN. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

¹³⁸ PEREIRA, 2005, p. 48-49.

¹³⁹ CHANG. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

¹⁴⁰ ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 19-20.

¹⁴¹ ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 20.

modificá-lo. [...] Em meio a tantas armas de que esses jovens poderiam lançar mão, escolheram a mais eficaz: a cultura [...]. Afinal, a cultura não é propriedade da academia, do governo, da burguesia – pertence àquele que é capaz de produzi-la¹⁴².

O *hip hop* é considerado por seus integrantes e por estudiosos como uma cultura de rua, um movimento social. Na prática, muitos discursos se contradizem, principalmente quanto às drogas e à violência. Isso, pois deve ser “conflitante para um jovem de periferia abraçar o discurso ‘consciente’, pacifista e antidrogas do *hip hop* e viver em situações concretas de extrema violência policial, de convivência com traficantes e de puro e simples desespero existencial”¹⁴³, como ocorre. E a violência que denuncia se mostra muitas vezes como solução, em *raps* e em *graffiti* que veiculam a vingança, a força das armas e o machismo.

No entanto, o que se vê hoje também no Brasil é que, rejeitando o sistema, inclusive as facilidades da indústria cultural, muitos desses jovens se organizam e realizam estudos e eventos, produzem arte, interferem na linguagem e na metodologia educacional, reivindicam políticas públicas e propõem resistência, independência, autenticidade e atitude¹⁴⁴.

3.2.2.4 O *graffiti* no Brasil: origens

O *graffiti* não seria somente a inflamação que apresenta o sintoma de uma urbanidade corrompida e banalizada pelos diversos meios contemporâneos, mas também o próprio bálsamo curativo apresentando a própria arte das ruas, e para todos.

Celso Githy¹⁴⁵

No Brasil, ainda antes de 1964, assim como em quase todo o mundo, o conflito entre as tendências políticas de esquerda e de direita era intenso e se manifestava, entre outros ambientes, em escritos nas paredes e nos muros das grandes cidades: tratava-se de “uma forma de expressão de baixo custo e grande repercussão”¹⁴⁶.

Durante a Ditadura Militar, muitas eram as palavras e as frases de revolta deixadas nos muros. Foi por volta de 1977 que os movimentos pró-democracia tomaram novamente as ruas, em grandes demonstrações públicas. Apesar de o regime militar ter chegado ao fim apenas em 1985, os protestos tornavam-se mais abertos e a oposição reclamava o espaço

¹⁴² FAUSTINO, Oswaldo. Das ruas ao coração! In: ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 9.

¹⁴³ ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 19.

¹⁴⁴ ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001, p. 20.

¹⁴⁵ GITHY, Celso. O *graffiti* ocupando seus primeiros espaços. In: POATO, Sérgio (Org.). *O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos*. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo; Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória; Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006. (Coleção Imaginário). p. 48.

¹⁴⁶ CALÓ, 2004, p. 118.

público. Da mesma maneira, os artistas passaram a usar os espaços urbanos para expressão política e cultural, o que levou a uma explosão de intervenções urbanas nas cidades maiores. “As pichações tornavam-se cada vez maiores e mais irreverentes e o seu uso da palavra fez com que muitos a descrevessem como poesia urbana”¹⁴⁷.

Gitahy comenta que a ação dos que escreveram palavras de ordem nos anos 60, 70 e meados dos 80, tinha que ser rápida e, muitas vezes anônima, pois, no início, além de as inscrições serem de protesto em uma época de repressão, “eram feitas com piche”¹⁴⁸. Provavelmente a origem do termo brasileiro *pichação* esteja relacionado a este material, tão comum antes do *spray*. Continua a designar as assinaturas feitas rapidamente, monocromáticas e com uma simples linha. Além de pichos políticos, como “Abaixo a ditadura”, pintados por militantes, havia também pichos de cunho comercial, como “Casas Pernambucanas”, “Cão fila km 22”¹⁴⁹ e outros, pintados por pessoas especialmente contratadas para este fim.

A difusão do picho

em larga escala no meio urbano produziu novas influências, fazendo surgir letras pintadas nos muros de terrenos baldios, construções públicas, paredes de viadutos – por toda a cidade e também em pedras nas estradas. [...] Essas inscrições da propaganda política ou comercial visavam à difusão de uma mensagem através de um meio alternativo e seu significado podia ser entendido por todas as pessoas¹⁵⁰.

É lugar comum a afirmação de que a arte é o reflexo social de um povo. Gitahy completa:

No nosso caso, Brasil, reflexo de um povo oprimido. Que sofre desrespeito em seus direitos humanos, falta de trabalho e habitação, saúde, educação, segurança, lazer etc. E responde, consciente ou não, por meio de atos que se traduzem desde a cruenta violência (assaltos, roubos, assassinatos) até tentativas menos drásticas de interferir no sistema e modificá-lo. Não é por acaso que a pichação surge e se intensifica nos grandes centros urbanos. [...] A pichação aparece como uma das formas mais suaves de dar vazão ao descontentamento e à falta de expectativas. [...] É uma guerra feita com tinta [...]. Um grande abaixo assinado para a posteridade, no qual cada um que participa deixa sua marca¹⁵¹.

É conhecida a capacidade de o brasileiro reagir ao sofrimento rindo, fazendo chacotas e piadas acerca da própria dor ou indignação. Isso se podia perceber, também naquela época, em inscrições como “Celacanto provoca maremoto”, que se refere a um monstro pré-histórico do seriado japonês *National Kid* e remetia a outros significados, inclusive políticos.

¹⁴⁷ MANCO, Tristan; ART, Lost; NEELON, Caleb. *Graffiti Brasil*. Londres: Thames & Hudson, 2005. p. 13-14; FONSECA, [c. 1982 ?].

¹⁴⁸ GITAHY, 2006, p. 49.

¹⁴⁹ Referia-se a um criador de cães da raça Fila, que, assim, divulgava seu produto e endereço.

¹⁵⁰ *O GRAFITE EM SÃO PAULO*. Disponível em: <<http://www.miniweb.com.br/artes/artigos/grafite1.html>>. Acesso em: 17 jul. 2009a.

¹⁵¹ GITAHY, 1999, p. 23-24.

Havia, ainda, “frases de teor mais poético e também carregadas de ironia”, como “Nada do que eu veja vale o que eu não vejo”, “Ora H” e “É difícil”, que aparecia com o desenho da silhueta de prédios. Eram muitas as expressões bem-humoradas e/ou enigmáticas, um convite à curiosidade, à brincadeira e ao jogo: “Ahhh, Beije-me”, “Subir... subir... subir... voar era inevitável”, “Maria Clara quero a gema”, “Oi, Muro!”, “Bi Olhei Gamei Gostei”, “Xô, urubu”, “Se não posso dançar, não é minha revolução”, “Viola o violão”, “Piço Puxo Pixo”, “O índio oculta na oca o óculos do óbvio”, “Longe é um lugar que não existe” e tantas outras. Para Matuck, um dos primeiros artistas urbanos de São Paulo, “eram palavras gráficas que se relacionavam com a poesia concreta”. Fonseca, igualmente, tece paralelos entre muitos pichos e a poesia concreta, fundamentando seu estudo em Haroldo de Campos e outros¹⁵².

A pichação era considerada ilegal e subversiva. Mesmo assim, com o tempo, “foi se popularizando e perdendo seu exclusivo caráter político. As pichações já não pediam somente a cabeça desse ou daquele governante, mas declaravam amor, faziam piadas ou simplesmente exibiam o nome de seus autores”¹⁵³.

Não se pode afirmar que houve, na escrita dos nomes, naquela época, a influência dos primeiros grafiteiros norte-americanos, pois o hábito de escrever o próprio nome, seja de modo distraído rabiscando um papel, seja na carteira da escola ou sobre paredes, é comum. Mas, parece natural que a mídia estadunidense, ao comentar ou se utilizar de imagens grafitadas, tenha difundido este velho e ao mesmo tempo novo “*estranho hábito de escrever em paredes*”¹⁵⁴.

Em São Paulo, as primeiras inscrições com nomes de grupos ou de pessoas “foram feitas por jovens do bairro da Lapa e Alto de Pinheiros [...] que lançaram nos muros da cidade a inscrição ‘Gonha Mó Breu’”. Este procedimento passou a ser imitado por outros grupos e “se acelerou depois da divulgação do ‘Gonha Mó Breu’ pela mídia. Apareceram assim outras pichações como: ‘Juneca Pessoa Bilão’”. No início dos anos 1970, as inscrições e frases pichadas em muros e paredes eram frequentes na cidade. Novos grupos surgiam e as letras começaram a ter desenhos próprios, “com quebras lembrando o estilo gótico”¹⁵⁵. Dimas comenta: “inicialmente, o *tag* reto surgiu em São Paulo com as gangues do *heavy metal* e os

¹⁵² GITAHY, 2006, p. 50; GITAHY, 1999, p. 22-23; CALÓ, 2004, p. 118; LOPES, Maria da Glória. Os homens da caverna invadem o século XX. *O Estado de S. Paulo*, 26 fev. 1988. Caderno 2, p. 1 (Capa); MATUCK, Carlos. Depoimento em *Stencil Brasil. Entrevistas históricas*. Disponível em: <www.stencilbrasil.com.br/depoimento_01.htm>. Acesso em: 17 jul. 2009; *O GRAFITE EM SÃO PAULO*, 2009a; FONSECA, Cristina. A poesia do acaso (na transversal da cidade). São Paulo: T. A. Queiroz, [1982 ?].

¹⁵³ GITAHY, 1999, p. 21-22.

¹⁵⁴ BIANCO, Keith; CASTRO, Carolina de; ZANOTTO, Cinthia. *O estranho hábito de escrever em paredes*. Curitiba, 2008. No prelo.

¹⁵⁵ *O GRAFITE EM SÃO PAULO*, 2009a.

*punks*¹⁵⁶, que marcavam seu território e deixavam sua marca, muitas vezes com mensagens de cunho bem político. Depois, ele foi apropriado pelo *graffiti*¹⁵⁷.

Surgia, pois, o *tag reto* (Fig. 69), assinaturas feitas com linhas retas e letras repletas de ângulos, invenção paulistana mais usada no que se chama hoje de pichação, no Brasil. No *tag reto*, a rapidez do traço, as suas grandes dimensões sempre que possível e a inventividade das letras, além do inusitado do suporte (altura, dificuldade de acesso, perigo), constituem os critérios de admiração e *respeitabilidade* pelos seus praticantes. Nos anos 90, a pichação já tomava praticamente toda a cidade de São Paulo, espalhando-se pelo Brasil afora e interferindo, assim, na paisagem urbana de quase todo o país.



Figura 69 – *Dilema*. R. Mateus Leme, próx. ao nº 2.000. Centro Cívico. Curitiba, 7 out. 2008. DILEMA, PROSA, DASE (BRASIL PODRE). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Paralelamente ao universo da pichação e do *tag reto*, um segundo tipo de intervenção urbana começou a se desenvolver em São Paulo. Tratava-se de um novo movimento, iniciado em 1978 por Alex Vallauri – gravurista e artista plástico reconhecido – baseado em imagens às vezes em preto, outras vezes coloridas, realizadas na técnica do *stencil*, frequentemente completadas à mão livre.

Considerado pai do *graffiti* brasileiro e precursor do uso de PVC (tipo de plástico) no *stencil*, Vallauri espalhou por São Paulo a figura de uma bota feminina, de salto agulha que, “como um brinquedo de montar, vem seguida de uma perna, uma luva negra, até se transformar na *Rainha do frango assado!*”, personagem de uma história em quadrinhos. Esta história servia de base para os consecutivos *graffiti* deste artista¹⁵⁸.

Vallauri propunha uma “poesia com elementos figurativos que dialogavam com as pichações poéticas de então. Seus *graffiti* tinham muito de carimbo e de publicidade, coisas de

¹⁵⁶ Gangues do *heavy metal*: grupos que tinham no *rock* pesado o seu estilo não apenas de música, mas de vida. *Punks*: tribos de jovens cujo auge no Brasil ocorreu na década de 1990, também ligada a determinado estilo de *rock*, de vestuário, de corte e cor de cabelo etc.

¹⁵⁷ DIMAS. Entrevista a E. S. Prosser. Curitiba, 15 de novembro de 2009.

¹⁵⁸ CALÓ, 2004, p. 120.

iconografia de massas, que já estão no inconsciente coletivo”. Apresentava “imagens simplificadas para obter a identificação imediata das pessoas”. Além dos carimbos, se apropriava, ainda, “de imagens do universo da história em quadrinhos e da história da arte”¹⁵⁹.

As figuras transformavam-se em ícones, formando um repertório de imagens e uma narrativa que comentava elementos da cultura popular e da cultura de massas. A ideia era criar, a partir deste repertório iconográfico, uma leitura do cotidiano urbano, estabelecendo uma ponte entre o imaginário e a realidade cinza da cidade. A linguagem plástica podia ser decifrada em diferentes níveis pelas pessoas, dependendo de sua relação com este repertório. [...] Sua plasticidade e facilidade de compreensão facilitaram uma maior aceitação pela população, acelerando o processo de diferenciação entre o grafite e a pichação¹⁶⁰.

Vallauri “é sempre associado ao *graffiti*, mas suas intervenções, de 1978 a 1987, na cidade de São Paulo, decorreram de uma vivência de duas décadas dedicadas à gravura”. Além disso, participou de inúmeras exposições, inclusive da XIV Bienal Internacional de São Paulo, ainda em 1977, ano em que recebeu o prêmio Arte Comunicação, da Associação Paulista Críticos de Arte, pelo conjunto da sua obra, muito ligada ao espaço urbano¹⁶¹.

Em 1981, o *graffiti* consegue o reconhecimento oficial, no Brasil, “quando Alex apresenta [...] a documentação de três anos de trabalho audiovisual *Interferência urbana – graffiti de Alex Vallauri*, em sua exposição *Muros de São Paulo*, na Pinacoteca do Estado”. O seu falecimento, em 26 de março de 1987, tornou-se o Dia Nacional do Graffiti¹⁶².

Ainda nos anos 70, outros nomes começaram a surgir. Um deles, John Howard, artista plástico norteamericano, radicado no Brasil desde 1973, começou a grafitar em Santo Amaro ainda antes de Vallauri, perto de 1975. Também na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo “surgiram vários artistas grafiteiros que valorizavam o trabalho gráfico das histórias em quadrinhos, dando um tom humorístico e alegre ao movimento”. Destacavam-se Carlos Matuck e Waldemar Zaidler, artistas com produção própria, que se uniram a Vallauri e passaram a produzir na rua com ele. Com outros grafiteiros desta geração, ofereceram seus trabalhos em oficinas e casas de cultura pela capital e interior¹⁶³.

Logo apareceram também Júlio Barreto, Hudinilson Jr. (do 3nós3 e autor de “Ahhh, Beije-me”), Maurício Villaça, Vado do Cachimbo, Ozéas Duarte e muitos outros. Eram, na maioria, estudantes de Arte, Design ou Arquitetura, que optaram pela linguagem despojada das ruas, em um contato direto, aberto, interativo tanto com o transeunte quanto com o

¹⁵⁹ GITAHY, 2006, p. 50.

¹⁶⁰ O GRAFITE EM SÃO PAULO, 2009a.

¹⁶¹ GITAHY, 2006, p. 50-51.

¹⁶² GITAHY, 2006, p. 50-51.

¹⁶³ O GRAFITE EM SÃO PAULO, 2009a.

próprio suporte – a cidade. Sua obra pode ser caracterizada como figuração livre, indo do *stencil* à elaboração de painéis no espaço público e às telas.

Na mesma época, grupos de teatro de rua e artistas de vanguarda passaram a atuar no espaço urbano como em um grande ateliê, e utilizando ruas e viadutos. O Grupo Tupinãodá “formou-se a partir de experiências performáticas deste tipo, impulsionando ainda mais o *graffiti* na direção plástica e afastando-o da divulgação de *slogans* políticos”¹⁶⁴.

Esta primeira geração de escritores de *graffiti* era, portanto, “composta de artistas plásticos e gráficos ou arquitetos, pessoas da classe média e influenciadas pela vida estudantil e acadêmica ou pelas performances de pintores americanos e franceses na década de 1980. Muitos possuíam ateliês coletivos na Vila Madalena, onde eram discutidas e planejadas ‘as ações’”. Este bairro acabou por se tornar um território dos grafiteiros paulistanos e exibe grandes painéis grafitados e regrafitados até a atualidade. “O repertório de imagens era bastante variado e lúdico, com grande influência dos elementos da comunicação de massas (personagens de histórias em quadrinhos, videocliques e *videogames*) ou com referência às artes gráficas, usando cores contrastantes”¹⁶⁵. Na produção da segunda geração,

os *graffiti* com ênfase na plasticidade, influenciados pelas artes gráficas e por artistas franceses e americanos da livre figuração continuam a aparecer pelos muros da cidade. Entre seus principais representantes encontram-se Marcelo Bassarani, Daniel Rodrigues, Ivan Taba, Celso Gitahy e Moacir Vasquez. Também têm continuidade os *graffiti* elaborados com [...] técnicas da *stencil art*, com ênfase nos personagens das histórias em quadrinhos e valorização da repetição e da ilustração; entre eles encontram-se os trabalhos de Juneca, Job Leocádio, Jorge Tavares e Chico Américo. Mas a novidade está no aparecimento dos *graffiti* com influência do *hip hop* ou *street art*, [...] cujos principais representantes são Speto e Binho¹⁶⁶.

Foi em meados da década de 1980, que o *hip hop* e o estilo novaiorquino de *graffiti* chegaram ao Brasil, tornando-se influência contundente na arte urbana de São Paulo e, logo, de todo o país. Pode-se afirmar, pelos depoimentos de jovens que viveram aquela época, que foram os filmes *Wild Style* (1982), *Style Wars* (1983) e *Beat Street* (1984) que “capturaram a imaginação”¹⁶⁷ de muitos futuros *rappers*, *DJs*, *break dancers* e artistas do *graffiti* e difundiram o *hip hop* mundo afora.

Tinho, Binho, Speto, Herbert Baglione, Onesto, Osgêmeos, Cobal e Vitché são integrantes de uma terceira geração do *graffiti* paulistano. Trata-se “de uma geração inicialmente influenciada pelo movimento *hip hop* e que hoje faz parte do panorama mundial

¹⁶⁴ O GRAFITE EM SÃO PAULO, 2009a.

¹⁶⁵ O GRAFITE EM SÃO PAULO, 2009a.

¹⁶⁶ O GRAFITE EM SÃO PAULO, 2009a.

¹⁶⁷ MANCO; ART; NEELON, 2005, p.15-18.

do *graffiti*, desenvolvendo seus próprios estilos e linguagens. Este grupo, entre outros, exerce forte influência na atual geração de artistas do *graffiti* de todo o Brasil¹⁶⁸.

O percurso percorrido por Tinho retrata o de muitos artistas da época:

Comecei em 1986, *pixando* com uns moleques da rua. [...] Os *graffiti* que eu via, naquela época, eram todos de *stencil* [...] feitos por pessoas como Alex Vallauri e Maurício Villaça. Fiz algumas máscaras e comecei a pintar [...]. Então comecei a fazer uns desenhos de uma só cor, de personagens. Depois, vi algumas fotos de *graffiti* em uma revista americana, de *skate*, e fiquei admirado. Na mesma época passou o filme *Beat Street*, no centro de São Paulo. Fui assistir e pirei com o que vi. Era aquilo que eu queria!¹⁶⁹

Surgia, assim, o que se poderia chamar de um terceiro momento da arte de rua no país, em que as assinaturas com letras nos vários estilos (*tag*, *throw up*, *wild style* e *free style*) constituíam um universo em si. Tanto as assinaturas quanto os personagens do *graffiti* norteamericano exerceram uma função de amálgama entre o *hip hop*, os pichadores e a arte realizada por Vallauri e pelos estudantes da FAU e outras instituições. O mais importante foi a rápida e abrangente difusão dessa arte entre os adolescentes e jovens das periferias, que logo fizeram do *rap*, do *break* e do *graffiti* a sua linguagem. Decisiva foi a exibição de filmes sobre o *hip hop* e o *graffiti* norteamericanos no período, com os quais muitos se identificaram imediatamente, não só em São Paulo, mas em muitos aglomerados urbanos no país.

Fundamental, também, foi a vinda de grafiteiros novaiorquinos como Keith Haring, Barry McGee, Sonik, Doze, Jon 156 e Emuse entre outros, durante os anos 80 e 90, que visitaram São Paulo e outras cidades brasileiras, pintando pelas suas ruas e compartilhando sua arte com os artistas de rua brasileiros. O resultado foi uma forte marca destes americanos no seu estilo e na sua vida. Em 1998, a revista americana *12 Oz Prophet* introduzia a cena brasileira do *graffiti* aos EUA e à Europa, tornando São Paulo uma das cidades mais admiradas e procuradas pelos escritores de *graffiti* de todo o mundo¹⁷⁰.

Enquanto isso, Juneca, intensamente perseguido pelo Prefeito Jânio Quadros (1986-1989), que queria prendê-lo a qualquer custo, transformou-se em símbolo dos pichadores, que passaram a admirá-lo cada vez mais e a fortalecer-se a cada investida (fracassada) das autoridades, pois, apesar das constantes ameaças, Juneca nunca foi preso.

¹⁶⁸ POATO, Sérgio. Artistas da geração *hip hop*: diferentes estilos e linguagens. Nota do editor. In: POATO, Sérgio (Org.) *O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos*. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo; Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória; Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006. (Coleção Imaginário). p. 80.

¹⁶⁹ TINHO. Artistas da geração *hip hop*: diferentes estilos e linguagens. In: POATO, Sérgio (Org.) 2006, p. 80.

¹⁷⁰ MANCO; ART; NEELON, 2005, p. 15-18.

Ao assumir a Prefeitura de São Paulo em 1989, Luiza Erundina logo reconheceu “o bem que a arte do *graffiti* oferece à população”, principalmente aos adolescentes e jovens. Passou a apoiar Juneca – que deixava a pichação para tornar-se grafiteiro – e a arte de rua como um todo. Logo ele oferecia as primeiras oficinas de *graffiti*, organizadas pela Secretaria Municipal de Educação e coordenadas por Gitahy, que assim o descreve: “Juneca foi um dos principais ícones da transgressão e da transformação do pichador em grafiteiro, passando a fazer os seus *graffiti* baseado nos acontecimentos políticos da época”¹⁷¹.

Foi durante a gestão de Erundina que houve um encontro entre grafiteiros, no âmbito do projeto *Cidade, Cidadão, Cidadania*. Deste trabalho participou a então Secretária de Cultura, Marilena Chauí

e, em conjunto com os grafiteiros, decidiu-se liberar certas áreas para o *graffiti*. Além da Vila Madalena, surgiam o Buraco da Paulista e outras áreas, que passaram a ser territórios livres. O *graffiti* passou a ser entendido como uma "manifestação de jovens" e foi incorporado em cenários de comerciais, começando a aparecer como pano de fundo para propagandas na televisão e sendo consumido como uma mercadoria qualquer¹⁷².

Assim, governos mais democráticos e sensíveis à grafiteagem abriram-lhe

um espaço profissionalizante e o grafiteiro passou a atuar como agente cultural, difundindo suas técnicas para uma população cada vez maior. [...] A profissionalização dos grafiteiros da segunda geração [e da terceira], associada a desdobramentos do movimento, como o *hip hop*, fez com que o *graffiti* fosse absorvido, passando a atuar fora da marginalidade. Muitos jovens passaram a ter no *graffiti*, [...] plenamente incorporado à linguagem cotidiana, uma alternativa econômica e a possibilidade de participação social. Seja pela fama ou pela saída do anonimato, o movimento se alastrou pelos bairros populares e ganhou novos conteúdos¹⁷³.

As subseqüentes gerações de grafiteiros mantiveram as características das anteriores, introduzindo suas próprias inovações. Continuaram presentes os temas do cotidiano da cidade, com a valorização do humor e da caricatura; os personagens das histórias em quadrinhos; a ênfase à plasticidade, com influência das artes cênicas; assim como as particularidades do *hip hop* e da *street art* norteamericanos¹⁷⁴.

Hoje o *graffiti* paulistano é tido, internacionalmente, como o mais inovador e rico do planeta. São inúmeros os artistas de rua de todo o mundo que vêm a São Paulo para olhar, absorver e participar da cena urbana desta grande metrópole. A Vila Madalena e o Buraco da Paulista são apenas dois pontos de referência entre milhares, espalhados por toda a urbe. Ao

¹⁷¹ GITAHY, 2006, p. 57.

¹⁷² *O GRAFITE EM SÃO PAULO*. Disponível em: <www.miniweb.com.br/artes/artigos/grafite2.html>. Acesso em: 17 jul. 2009b.

¹⁷³ *O GRAFITE EM SÃO PAULO*. 2009a.

¹⁷⁴ *O GRAFITE EM SÃO PAULO*. 2009b.

mesmo tempo, artistas como Osgêmeos e outros participam de eventos internacionais de *graffiti* e têm obras nos principais museus e galerias do mundo. E foi a partir de São Paulo que o *graffiti*, com toda a sua liberdade e conseqüente variedade de estilos, propósitos e temas, se espalhou por todo o Brasil. Atualmente são também grandes centros desta arte as cidades de Porto Alegre, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Brasília, Curitiba e outras.

Com o crescente uso da Internet, a expansão da arte de rua ocorreu a passos largos, como nova forma de arte. As técnicas, as concepções, as ideias e as obras aparecem não apenas na cidade em que foram criadas, mas se irradiam como em uma teia. Exemplo disso é a frase “Apaguem a miséria, não o *graffiti*”, escrita em várias partes de São Paulo, por Mundano. Símbolo de sua indignação sobre as inúmeras questões políticas e sociais que se vivem no Brasil, na atualidade, tornou-se a síntese das reivindicações não apenas dos grafiteiros, mas de grande parte da população. A mesma frase foi encontrada em Curitiba, em vários momentos (2007 e 2009), apropriada por artistas locais, muitas vezes complementada, transformada. Além disso, o protesto de Mundano se tornou uma *tirinha* de Loro Verz, publicada em agosto de 2008 no jornal paulistano *Publimetro* (Fig. 70), aumentando ainda mais sua difusão.



Figura 70 – *Cidade cinza. Apaguem a miséria, não o graffiti!* Loro VERZ, *Publimetro*, São Paulo¹⁷⁵. MUNDANO/Loro VERZ, Fonte: *Publimetro*, São Paulo, 2008.

Em resposta a algumas críticas que recebeu, por parte de pessoas que ainda consideram a arte de rua uma manifestação vergonhosa, Mundano escreveu:

VERGONHOSA? VERGONHA PRA MIM é ver o Cidade Limpa apagando grafites enquanto ainda existem milhares de propagandas políticas remanescentes em muros de São Paulo (foto: www.flickr.com/photos/artetude/1189188058)

VERGONHA PRA MIM é ter governantes corruptos no poder tirando dinheiro da educação e da saúde da população (foto: www.flickr.com/photos/artetude/1189188058)

VERGONHA PRA MIM é ver os carroceiros trabalhando honestamente reciclando o lixo que agente produz e ainda ter que ouvir buzinação de engravatado ou então ser chamado de vagabundo (foto: www.flickr.com/photos/artetude/2311692339)

VERGONHA PRA MIM é ver a prefeitura gastando dinheiro com tinta cinza pra apagar minhas mensagens ao invés de investir no futuro da criança que fica vagando pela rua (foto: www.flickr.com/photos/artetude/2738656378/)

¹⁷⁵ BAUNILHA. Cidade Cinza / Apaguem a miséria e não o graffiti. Disponível em: *Arte/Design*. <www.sedentario.org/.../cidade-cinza-apaguem-a-miseria-e-nao-o-graffiti-7483>. Acesso em: 23 jul. 2009.

VERGONHA PRA MIM é saber que a arte no Brasil é elitizada e em sua maioria está presa a galerias e museus, quando na verdade o povo está na rua (foto: www.flickr.com/photos/artetude/2131430334/)

VERGONHA PRA MIM é saber que ainda existem pessoas que não enxergam a necessidade de expor os problemas que a novela esconde (foto: www.flickr.com/photos/artetude/1532210799/)¹⁷⁶.

Este quase manifesto traduz um sentimento compartilhado por grande parte dos brasileiros. Por isso a importância da escrita urbana, desde os pichos até os mais elaborados painéis: seu propósito é fazer o transeunte pensar, este que muitas vezes está alheio a estas realidades tão claramente expostas, tanto na frase em questão quanto na resposta do seu autor.

Hoje, em São Paulo, afirma Rui Amaral, “o grafite passou a ser encarado com menos resistência”¹⁷⁷. Aranda explica:

A maior aceitação do grafite pela sociedade e pela Prefeitura [...] trouxe patrocínio da rede privada para as intervenções. [...] Com isso, o poder público ficou mais confortável em usar a técnica para revitalizar espaços degradados da cidade. Em janeiro [de 2009], a Empresa Municipal de Urbanização de São Paulo (Emurb) lançou a proposta de usar o grafite como arma contra a deterioração e agora os projetos começam a sair do papel. “Recebemos uma série de propostas, para as mais variadas áreas de São Paulo”, explica a diretora de Meio Ambiente e Paisagem Urbana da Emurb, Regina Monteiro. [...] A menor resistência de São Paulo ao grafite aconteceu depois que outros países passaram a admirar a técnica usada por aqui – hoje, há até agências de turismo que fazem o *city tour* do grafite na capital. Além disso, grafiteiros têm recebido convites para expor seus trabalhos na Europa. A própria Regina Monteiro estava em Paris, encontrou dois garotos pintando paredes, tentou abordá-los em francês para saber o que faziam e descobriu que eram meninos do Capão Redondo que estavam ali como convidados para expor seus trabalhos¹⁷⁸.

Auma sintetiza a trajetória do *graffiti* de influência norteamericana no Brasil da seguinte maneira: “Tudo começou na década de 1980, quando passou aqui no Brasil o filme *Beat Street*¹⁷⁹. As pessoas olhavam, queriam pegar uma lata, queriam sair escrevendo pra ver o que era aquilo... As pessoas descobrem por esse filme”. Contudo, explica, hoje tanto a pichação quanto o *graffiti* de influência europeia (que enfatizava o picho-protesto, o picho-poesia, o *stencil* e alguns desenhos livres) convivem com o *graffiti* norteamericano. No Brasil essa convivência ainda é forte¹⁸⁰.

¹⁷⁶ MUNDANO. Cidade Cinza / Apaguem a miséria e não o grafitti. Disponível em: Arte/Design.<www.sedentario.org/.../cidade-cinza-apaguem-a-miseria-e-nao-o-graffiti-7483>. Acesso em: 23 jul. 2009.

¹⁷⁷ ARANDA, Fernanda. Grafite da Paulista é recuperado: Prefeitura libera arte urbana para tentar revitalizar áreas degradadas... *O Estado de S. Paulo*, 9 nov. 2009, Metrópole. Disponível em: http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20091109/not_imp463243,0.php. Acesso em: 15 nov. 2009.

¹⁷⁸ ARANDA, 2009.

¹⁷⁹ *Beet Street* foi lançado no circuito internacional de cinema em 1984. Trata do *hip hop*, nos seus quatro elementos e mostra a cena estadunidense da época. Divulgou o movimento por todo o mundo, conquistando adolescentes e jovens em todos os continentes.

¹⁸⁰ AUMA, Paulo. Entrevista a E. S. Prosser. Curitiba, 27 set. 2008.

4 O GRAFFITI EM CURITIBA: ASPECTOS HISTÓRICOS E UNIVERSOS TEMÁTICOS

Além de tratar das incertezas, da verdade não absoluta, os artistas pós-modernos buscam criticar os valores de uma sociedade cada vez mais individualista e apática.

Jair Guilherme Cordeiro e João Afonso M. Correia¹

4.1 Aspectos históricos e outras questões

Como exposto, na gênese do movimento em São Paulo houve várias manifestações quase paralelas: a pichação com o *tag* reto; os *stencils* de Vallauri e companheiros; o desenho em livre figuração; e os vários estilos do *graffiti* norteamericano. Estas acabaram como que *catalizadas* pela cultura *hip hop* e, atualmente, são englobadas sob a denominação de *graffiti*.

O mesmo ocorreu em Curitiba, onde se podem distinguir três contextos diferentes na origem do *graffiti* como é conhecido hoje:

- a arte pública (*arte na rua*²), interferências feitas por artistas ou estudantes de arte no espaço público, muitas com cunho político;
- a pichação, em parte ligada ao protesto político, em parte às torcidas de futebol³, a mensagens de cunho eroticossentimental, poético ou relacionadas ao uso de drogas⁴;
- e o *hip hop*, filosofia, estilo de vida ou movimento espontâneo de jovens, inicialmente de bairros da periferia, que faziam da cidade não apenas o suporte da sua manifestação, mas a sua própria obra de arte.

4.1.1 A arte na rua, nas décadas de 1960 a 1980

Foi em finais da década de 1960 e, com maior intensidade a partir dos anos 70, que a *arte na rua* se fez notar no espaço urbano em Curitiba, sob forte influência dos Encontros de Arte Moderna (EAM) (1969-1974). Organizados por Adalice Araujo e Ivens Fontoura, realizados pelo Diretório Acadêmico Guido Viaro, da Escola de Música e Belas Artes do Paraná

¹ CORDEIRO, Jair Guilherme; CORREIA, João Afonso Malinowski. *Sistema de identidade visual da Expo Stickers 2008*. Trabalho de Diplomação (Graduação em Tecnologia em Artes Gráficas) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2008.

² Note-se a diferença entre a *arte na rua* e a *arte de rua*. A primeira se refere ao artista oriundo da academia que opta pelo espaço urbano para a sua expressão; a segunda trata dos jovens que fazem o trajeto oposto: começam geralmente pichando, constroem obras cada vez mais elaboradas e, muitos, acabam por fazer da sua arte a sua profissão, indo estudar arte ou fazer cursos afins na universidade.

³ CIMPLS. Depoimento a E. S. Prosser. Curitiba, mar. 2009.

⁴ Ver: IMAGUIRE JR., Key. *Cinco ensaios sobre cultura popular*. Puxe, pixe, poxa. Curitiba, 1983. p. 26-45. Inédito.

(Embap), os Encontros traziam os mais renomados e ousados artistas, críticos de arte e teóricos da arte contemporânea, principalmente do Rio de Janeiro e de São Paulo, dando início a uma arte experimental de grandes proporções na cidade. As atividades ocupavam instituições, espaços alternativos e espaços públicos, com programações das mais diversificadas. Os artistas invadiram a rua com as suas instalações, *performances*, *happenings*, colagens e objetos, muitos carregados de crítica social e política, em um período em que vigia a Ditadura Militar. Tudo isso, “graças a uma nova mentalidade surgida entre alguns professores dos cursos de Pintura e Desenho na Embap, não engajados a um sistema político oficial nem a um mercado consumista”⁵.

Na Curitiba cujo circuito de arte era ainda predominantemente tradicional, a atuação de Frederico Moraes e Hélio Oiticica, responsáveis por projetos como *A arte na rua*, certamente chocava. Dos EAM surgiram dois grupos principais: o daqueles que passariam a trabalhar em uma linha experimental (como Ivens Fontoura, Fernando Bini, Olney Silveira Negrão) e o dos que se serviriam do desenho como crítica ao *stablishment* (como Margarida Weisheimer, Márcia Simões, Mazé Mendes)⁶.

Em 1975, o evento *Arte na cidade* discutiu a questão da arte urbana, tanto da perspectiva da arte realizada nos espaços citadinos, quanto da cidade como obra de arte. Com o apoio da Fundação Cultural de Curitiba, contou com exposições, *happenings*, debates sobre arte e lançamentos de livros, bem como com a inauguração do Museu Guido Viaro⁷, tornando-se um importante evento para aqueles que *pensavam* a cidade, naquele período.

Os artistas da geração da década de 1980, inspirados pelo poeta Leminski, praticavam, segundo Araujo, a arte como símbolo da liberdade. Tratava-se de “uma geração mais inquieta e questionadora; mais preocupada com a reflexão do que com a beleza estética; mais liberatória do inconsciente”. A performance e a formação de grupos são uma especificidade da década. Esses grupos, entre eles o *Convergência*, que deu origem ao *Bicicleta*, do qual, por sua vez, originou-se o *Moto Contínuo*⁸, o *PH4*, o *Caxa de Bixo* e o *Sensibilizar*, “têm a característica comum de reagirem contra a apatia, a insolvência e a alienação da cultura local”⁹.

O *Bicicleta* (1982) tinha por objetivo maior o exercício da liberdade de criação dos seus participantes, na busca do caminho de cada um.

⁵ ARAUJO, Adalice de. *Dicionário das Artes Plásticas no Paraná*. v. 1. Síntese da História da Arte no Paraná (da Pré-História até 1980). Verbetes: A década de 1970 no Paraná. Curitiba: Edição do Autor, 2006. p. 128; GOTO, Newton. Situação “PR” – 69/01 _NDO_ Registros 1, 2 e 3. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 16, 23 e 30 dez. 2001.

⁶ ARAUJO, 2006, p. 130-131.

⁷ ARAUJO, 2006, p. 308.

⁸ Estes três grupos foram formados consecutivamente por alguns dos integrantes do grupo anterior, em geral alunos e ex-alunos da Embap.

⁹ ARAUJO, 2006, p. 147-148.

O *Moto Contínuo* (1983) reagia contra o pré-estabelecido, contra a arte oficial que considerava manipulada e contra a arte das galerias, consumível. Quebrou os laços com o convencional e com a leitura vendável das galerias. “Servindo-se de vários materiais – *spray* [!], papel lustro, laminado, colagem, estrutura metálica, pedra etc. – vai às ruas. Com seus cartazes únicos, procura as paredes, os pontos de ônibus, as feiras; faz performances e intervenções no centro da cidade”¹⁰. Para Marin, as propostas do grupo “ensaíam a união entre a arte e a vida cotidiana e a ruptura com o mercado da arte”¹¹.

Em uma de suas propostas utilizaram como suporte páginas de jornais da época com pictogramas feitos individualmente à tinta. Os jornais pictográficos eram distribuídos na rua um a um. Em outra proposta, o grupo expôs cartazes pintados individualmente pelos membros do grupo e colados em vários locais da cidade como pontos de ônibus, praças e espaços destinados à propaganda. O grupo também produziu um tablóide com textos, poesias e desenhos que era distribuído entre os períodos de exposições. Com essas propostas, o grupo tirou o papel intermediador do museu, galeria e instituições e aproximou a arte das pessoas comuns¹².

Conforme Araujo, o *Grupo PH4* se caracteriza por uma “extrema irreverência pós-dadá e tem, por intermédio dos seus mais atuantes membros, íntima relação com a arte *underground* das noites curitibanas dos anos 1980. [...] Fazem gozação às instituições, aos críticos de arte locais e aos mais consagrados valores da sociedade urbana do século XX”¹³.

Essa relação com a arte *underground* ocorria principalmente com Alex Cabral e Neri Gonçalves da Rosa, ambos integrantes do *PH4*. Enquanto o nome do primeiro se projetava tanto como um dos pioneiros do *graffiti* em Curitiba quanto como fanzineiro, os fanzines de Neri Gonçalves da Rosa – também quadrinista e artista gráfico – eram marcados pelo anarquismo do seu desenho, afirma Araujo¹⁴.

As propostas que envolviam o exercício da arte no espaço urbano eram cada vez mais frequentes. Foi nesse contexto que o santista Alex Cabral, depois de morar em Belo Horizonte, aos vinte anos (1982) passou a residir em Curitiba. Como integrante do Corpo de Baile do Teatro Guaíra, viajou constantemente a São Paulo ainda no início da década de 80 e fez contato com Vallauri, que muito o influenciou. Passou então a usar o *stencil* em suas intervenções urbanas e como base para a sua obra em outros suportes, desenvolvendo “um estilo próprio que se

¹⁰ ARAUJO, 2006, p. 149.

¹¹ MARIN, Deise. *Bicicleta e Moto Continuo – a arte fazendo história em Curitiba*. (Especialização em História da Arte do Século XX). Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2000.

¹² ANTOCEVEIZ, Juliano de Paula. *Arte marginal: a arte fora dos eixos*. Monografia (Especialização em História da Arte do Século XX). Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005. p. 6-7.

¹³ ARAUJO, 2006, p. 149.

¹⁴ ARAUJO, 2006, p. 149.

caracteriza, em fase inicial, pelo uso da cor preta, a poética do urbano e a espontaneidade do grafismo”¹⁵. Desde 1988, participou de exposições coletivas apresentando fanzines e arte-postal.

Alex comenta: “Comecei como grafiteiro e, após algum estudo de desenho e pintura, me dirigi gradualmente às Artes Visuais”. Hoje, expõe em galerias nacionais e internacionais, com outros artistas e continua fazendo *stencils*, como o que expôs na Exposição *Silhueta*, realizada em 2009 por ACasa, espaço dedicado aos interventores urbanos. Até a atualidade, sua obra é influenciada pela sua atuação na arte de rua, pois seus desenhos e sua pintura trazem, “explicitamente ou não, mas sempre em algum estágio da execução, o uso de máscaras [*stencil*] para aplicação de tinta e/ou definição do tema central” e até, ocasionalmente, elementos da escrita urbana como pichos. Além disso, seu traço rápido e sintético, herança da arte de rua, continuam presentes no tratamento principalmente na figura humana, “desglamorizada e banalizada”¹⁶.

Luiz Carlos Rettamozzo, um dos integrantes do *Caxa de Bixo*, é para Araujo “o artista contemporâneo mais revolucionário e inovador do cenário paranaense nas três últimas décadas” do século XX. Hoje artista e publicitário de renome, usou para a sua *arte na rua*, entre os muitos suportes e técnicas, também o *spray*. “Mediante uma total liberdade de expressão crítica à sociedade de consumo, à realidade politicossocial e, conseqüentemente, à postura do ser humano, esse antiartista, no sentido convencional, desarruma para propor um novo sentido de Arte”¹⁷. Sua atuação sintetizava as preocupações sociais e artísticas do período.

Como se nota, estas intervenções eram realizadas por artistas, estudantes de arte ou atores ligados à vida acadêmica, que rechaçavam as linguagens e os procedimentos tradicionais da arte. Apesar de atuarem na rua e de alguns deles até mesmo se utilizarem do *spray*, tratava-se, ainda assim, de uma elite cultural (pois poucos tinham, então, acesso à universidade).

4.1.2 O picho, nos anos 1979 a 1982

Key Imaguire Jr. registrou a pichação, em Curitiba, entre 1979 e 1982, ainda na época da Ditadura Militar. Embora ocorressem ocasionalmente caracterizações de autoria por iniciais e pseudônimos, o autor ressalta o anonimato que, então, ainda envolvia esta prática. O seu interesse abrangia “a temática, isto é, o tipo de mensagem que leva alguém a aventurar-se pelas madrugadas, lata de *spray* à mão, desafiando as iras da lei e dos proprietários de muros”¹⁸.

¹⁵ ARAUJO, 2006, p. 151.

¹⁶ CABRAL, Alex. Depoimento em: MUVI - Museu Virtual de Artes Plásticas. Disponível em: <http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/alex_cabral/alex_cabral.htm>. Acesso em: 29 jul. 2009.

¹⁷ ARAUJO, 2006, p. 150.

¹⁸ IMAGUIRE JR., 1983, p. 26-45.

Para o seu estudo, descartou três tipos de pichação: as eleitoreiras, as de mensagens cristãs e as relacionadas à publicidade de *shows*, livros etc. As quinhentas restantes foram organizadas em dez grupos. Os quatro primeiros o autor considera de maior significado percentual e, portanto, expressivo. Já os seis últimos classifica como pequenos, pois, juntos compõem cerca de 20% da amostra.

Na amostragem de Imaguire, os grupos mais representativos abordavam:

- amor e *tesão* (156) (“Polaca vorte prêle”; “Cuidado *gay* depois da curva”; “Atrevida”; “*Fuk is good*”; “Clau te quero”; “Já ‘Q’ ti amo Junk”).
- poesia (111) (“Humor no muro”; “V. S^a. já adquiriu sua tumba?”; “Loucos são pessoas que vivem brincando e esquecem de voltar à realidade. Um louco”);
- participação política (75) (“Queremos que o Presidente caia do cavalo”; “Curitiba não é curral – fora Figueiredo!”; “A Amazônia é nossa fora Jari”; “Fazer 69 é melhor que pichar 64”; “Anistia ampla e irrestrita”; “Não pixe o muro, pixe o governo”; “PTB, PMDB, PDS... PQP!”);
- piração (drogas) (50) (“Puxe, pixe, poxa”; “Quem fuma na boa Deus perdoa”; “Se falta pão fume du bão”; “Loucura é ter eternamente éter na mente”).

Os pequenos grupos são aqueles cujos temas abrangem mensagens:

- pessoais (35) (“Bom dia tio ahi”; “*Schulerin go... home*”; “Pau no Leminski”).
- enigmáticas (34) (“Pixareiaevão”; “Villa loca”);
- demarcatórias (16) (“27/2/81 Mancha Murus”; “Risonho 82”);
- música (9) (“Beatles *4 ever*”; “Somente *rock M. It’s only rock’n roll!*”);
- avisos (7) (“Esta não cione”; “Cuidado, calçada deslizante”);
- antiurbanas e ecológicas (6) (“Ai! A solidão das capitais”; “Abaixo a caça à baleia”).

O autor ressalta a escassez de manifestações relativas ao meio ambiente, seja ele urbano ou ecológico – cerca de 1% do total –, enquanto amor e *tesão* perfaziam 31%. Mesmo os pichos de cunho político, em número de 75, constituíam somente 15% da amostra. Gitahy explica a relativamente pouca existência de escritos políticos, principalmente nos “anos de chumbo”, mediante a forte repressão existente na época¹⁹. Outra explicação pode ser a já sinalizada abertura política, na época em que estes pichos foram registrados, ou mesmo certo desinteresse, resultado da despolitização no ensino e na mídia, ocorrida durante o Regime Militar no Brasil. Destaca-se, também, a quase ausência de assinaturas, o que mostra que ainda não havia chegado a Curitiba a *tag* norteamericana.

¹⁹ GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 22.

As décadas seguintes viram aumentar, cada vez mais, os pichos na cidade, principalmente depois do contato dos adolescentes e dos jovens com a *tag*. Atualmente, veem-se assinaturas por toda a parte, em todos os tamanhos, em vários estilos, desde o *tag* reto mais simples até a assinatura criativa e elaborada (mesmo que rápida, em uma só linha). Estão em muros, em paredes e em toda a sorte de superfície de equipamentos urbanos, do chão aos mais altos prédios, geralmente realizadas em *spray*, mas também com *canetinhas* ou *canetões* improvisados a partir de materiais de uso corriqueiro. Uma novidade, surgida em 2008-2009, são as grandes *tags* feitas com o emprego de extintores de incêndio, nos quais é colocada tinta. Exemplos do seu uso podiam ser vistos no Teatro Guaíra e na Travessa da Lapa, ambos na região central da cidade, durante o primeiro semestre de 2009.

Quanto à temática abordada na pichação atual, ao lado das incontáveis *tags*, continuam aparecendo novos pichos relativos aos assuntos elencados por Imaguire, bem como a outros temas, com uma presença bem mais acentuada de manifestações quanto ao meio ambiente urbano e temas sobre a ecologia, além de escritos cristãos (nesta pesquisa levados em conta, por comporem o que internacionalmente é chamado de *graffiti gospel*), como se verá adiante²⁰.

Imaguire conclui seu ensaio afirmando que entende a pichação, antes de mais nada,

como um ato de exibicionismo, no que este possa ter de positivo, saudável e necessário à composição de uma personalidade normal. Não é desprezível o componente aventureiro, a emoção do gesto proibido nas madrugadas desertas, com risco calculado de flagrante e punição. E por fim a necessidade de expressão, tradicional deflagradora do processo criativo em qualquer ser humano²¹.

O ambiente urbano continua, pois, desde Roma e Pompeia ou desde bem antes, com a sua função de mídia alternativa, veiculando recados, manifestando protestos e revelando o cotidiano e o pensamento de segmentos da população das cidades. O espectro dos temas abordados demonstra a variedade de preocupações envolvidas.

4.1.3 O *graffiti* de influência norteamericana e aspectos inerentes a ele

Sempre que o artista começa a falar uma outra linguagem, distinta das que o precederam, as fronteiras, as funções, o lugar social e, sobretudo, o conceito de arte têm de ser negociados.

Lucia Santaella²²

²⁰ Ver Capítulo 5.

²¹ IMAGUIRE, 1983, p. 44.

²² SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003. p. 327.

Paralelamente à arte na rua (realizada por artistas e estudantes de arte) e à pichação (indomada, irrequieta, *onipresente*), o *graffiti* com acentuada influência norteamericana constitui um terceiro tipo de intervenção em Curitiba.

Paulo Auma²³, graduado em Artes pela Faculdade de Artes do Paraná e grafiteiro por opção, chama de primeira ocupação ou de primeira vertente do *graffiti*, aquela realizada por Alex Vallauri e seu grupo, em São Paulo, e por artistas de outras cidades, que usavam principalmente o *stencil*. Inclui nesta vertente, também, a pichação-poesia, isto é, aquela em que apareciam escritos de toda a sorte, como a apontada por Imaguire, na qual não havia preocupação com o desenho da letra, mas apenas com a mensagem e com a ação. Chama-a, também, de vertente europeia²⁴, relacionando-a às manifestações de Paris, do muro de Berlim e de outras metrópoles daquele continente, em que prevalecia o anonimato. Já o *graffiti* dos EUA, cujo cerne está nas *tags* e, mais tarde, nos personagens envolvendo desenho livre, constitui para ele a segunda ocupação, segunda vertente ou vertente norteamericana, “que é o *graffiti* brasileiro, hoje”²⁵, assinado, de autoria reclamada, objeto deste estudo.

A origem do *graffiti* desta segunda vertente em Curitiba é lembrada por Cimpls, cuja atuação abrange desde o picho até o *graffiti*-arte e a criação de zines, e vai dos anos 1980 à atualidade. Cimpls, pioneiro e protagonista de momentos decisivos da história do *graffiti* na cidade, é, hoje, uma espécie de historiador e filósofo desta arte, pois se preocupa com a sua trajetória e com as inúmeras questões que a envolvem. Registra, questiona, repensa a arte urbana, a cidade e a sociedade. A trilha que percorreu, bem como a de alguns artistas de rua hoje expoentes do *graffiti*-arte na cidade, mostra não apenas a história desta arte em Curitiba, mas como um adolescente caminha do picho às formas mais elaboradas e esteticamente concebidas do *graffiti*, bem como o percurso que vai da contravenção à profissionalização.

Cimpls comenta que o início do *graffiti* (segunda vertente) em Curitiba, ainda na sua forma de pichação, se deu nas décadas de 1980 e 1990. Ainda adolescente, em 1988-1989, pertencia a um grupo do seu bairro, o Xaxim, “e saía para fazer algazarras, fazendo alguns *tags* com o nome do grupo”. Mas, relata, essa experiência não teve significado maior para ele²⁶. Essa ainda era a

²³ Auma: *Arte Urbana Mudando Atitudes*. Originalmente era o nome da *crew* (grupo) à qual Paulo pertencia. A *crew* se dissolveu e Paulo adotou as suas iniciais como codinome.

²⁴ AUMA, Paulo. *Dez anos de graffiti em Curitiba: Palestra e Debate*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, Rua da Cidadania Novo Mundo, 27 set. 2008.

²⁵ AUMA, Paulo. *A arte de rua como manifestação política e fator identitário: Palestra e Debate*. Curitiba, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 7 jun. 2008.

²⁶ CIMPLS. Entrevista a Xerox. Em: *Xerox entrevista Cimpls. Cwbgraff*. Disponível em: <www.cwbgraff.hpg.ig.com.br>. Acesso em: 2002-2003. Xerox é um codinome do próprio Cimpls. Esta entrevista, dada a

época do *skate* e da torcida organizada, que eram movimentos fortes. Ou a galera participava do *skate* ou da torcida organizada. [...] Eu frequentava a torcida organizada. Aprendi com eles e sempre conversava com eles sobre pichação, via fotos de São Paulo, da pichação... a gente gostava. E aí a gente quis um grupo só de pichação. Os Caretas, aqui em Curitiba, foi formado só pra pichar. Até então Curitiba não tinha isso. [...] Em Curitiba, o *graffiti* se formou dentro das torcidas organizadas. Independente do time que você torcia – Coxas ou Fanáticos. [...] Tinha o Império, os Caretas da Zona Sul. O pessoal do Sítio Cercado era da Fúria. Do Boqueirão era mais do Império. A Zona Sul pegava parte do Sítio Cercado, do Boqueirão e do Pinheirinho. No Pinheirinho tinha o Comando do Pinheirinho²⁷.

Pouco a pouco, os grupos de pichadores passaram a agir de maneira independente das torcidas e do *skate*, extrapolando as fronteiras das torcidas. Uma nova instância de referência que passaria a ser adotada era a dos limites dos bairros:

Existiam as turmas dos times e existiam as turmas que eram da pichação, independentes dos times. Tem um momento em que tudo isso se desmembra: a pessoa começa só a desenvolver a pichação, ou começa a fazer *graffiti* mesmo... Nisso começou a ter *trêta*²⁸ de bairro. A molecada de um bairro ou outro... [...] Às vezes acontecia também alguma *trêta* de bairro, de território. Ficava entre essas relações: de torcida, de bairro e de gangue de pichação²⁹.

O *tag* reto foi trazido pelas torcidas organizadas de São Paulo, que vinham assistir aos jogos dos seus times e pichavam o entorno dos estádios de futebol:

Em Curitiba, aconteceu porque as torcidas organizadas de São Paulo pichavam aqui. Foi a partir disso que a molecada começou a conhecer o *tag* reto. Até então não existia essa troca. [...] Em 95 veio um cara de São Paulo e pichou vários lugares. Eu vi o trabalho dele – *tag* reto – e algo nele me seduziu. Outros meninos do meu bairro começaram a pichar também. As pessoas pichavam em volta dos estádios e isso atraía mais público: a pessoa vinha pra participar da torcida organizada e conhecia o *tag* reto. Aí voltava pro bairro. [...] Em 97, o Francês, o Coringa e o Coxa faziam *tag* reto. Tinha o Dan, mais outros meninos que são mais antigos, de 96. Na torcida organizada tinha o pessoal dos Careta, da torcida dos Coxa. Esse [outro] pessoal também era da torcida dos Coxa. Ou seja, eles conversavam³⁰.

Quanto àquilo que seduziu Cimpls em relação ao *tag* reto, ele observa:

Quando eu tinha 13 anos [refere-se à experiência de 1988-1989], tinha uns meninos no meu bairro que pichavam, mas era algo que não tinha tanta criatividade. No *tag* reto, eu vi que tinha mais criatividade, que eles criavam a própria letra, que tinha um desenho. Daí eu vi a pichação dos meninos do meu bairro e fiquei bem empolgado, querendo desenhar também, querendo fazer. Eu conheci o *graffiti* [o picho] dentro da torcida organizada. Mas já tinha visto na televisão, em filmes, aquelas dos Efeitos... Eles se preocupavam com o *graffiti*-arte, a gente se preocupava com o *graffiti*-bomb³¹.

ele mesmo é um depoimento da sua própria trajetória. No entanto, como no seu título ele a trata como entrevista, esta designação foi mantida.

²⁷ CIMPLS. *Dez anos de graffiti...* 2008; CIMPLS. Entrevista a E. S. Prosser. MERCADO MUNDO MIX, Centro de Criatividade de Curitiba, 14 set. 2008.

²⁸ *Trêta*: briga, conflito.

²⁹ CIMPLS. *Dez anos de graffiti...* 2008.

³⁰ CIMPLS. *Dez anos de graffiti...* 2008; CIMPLS. Entrevista a E. S. Prosser. MERCADO MUNDO MIX, Centro de Criatividade de Curitiba, 14 set. 2008.

³¹ CIMPLS. Entrevista a E. S. Prosser, 2008; depoimento em *Dez anos de graffiti...* 2008.

Fernando, um dos grafiteiros pioneiros em Curitiba, interrompe: “A gente queria mostrar o *graffiti-bomb*, que é pegar porta de ferro, caminhão, trem, carro, animal, tudo. A gente detonava tudo. Era isso que a gente fazia na Zona Sul”. E Cimpls continua: “A gente trocava ideia com São Paulo e eles falavam pra gente que *graffiti* era isso, que o negócio era esse mesmo. A gente ficava só se divertindo”³².

Sobre a sua caminhada do picho (*tag* em uma linha) para o *throw up* (*tag* com letras largas em uma cor e contornos em outra), Cimpls observa que, ainda enquanto se ocupava do picho na torcida organizada, assistiu a algumas reportagens e programas na TV sobre a pichação e o *graffiti* e leu matérias em revistas. Começou, então, a fazer seus primeiros esboços e a experimentar no muro da sua casa. Um exemplo disso ocorreu em 1994, quando leu em uma revista uma matéria sobre o *rap*, a cultura *hip hop* e o *graffiti*. Nesta revista havia uma entrevista com Speto (grafiteiro paulistano), com informações de como se iniciou nesta prática. Este foi o seu primeiro contato com o *hip hop*. Na mesma revista “falava de um cara que fazia o fanzine MZK”. Foi quando se interessou pela elaboração das zines, o que o levou, mais tarde, a publicar vários números da *Destrói*. Ele afirma: “Esta matéria foi muito importante pra mim – ali se iniciava minha trajetória de escritor e fanzineiro”³³.

Em 1996, assistiu a uma segunda matéria sobre *graffiti*, “desta vez com vários escritores: Osgêmeos, Vitché e Speto, que tinham acabado de voltar de uma viagem pro Chile” e pintado lá. Desta vez viu fotos destas pinturas. Até aquele momento, relata, “ainda não tinha pintado nas ruas”, a não ser naquela primeira experiência, aos 13 anos. Mas nessa época “eu não podia fazer essa atividade [a arte de rua] porque eu não tinha dinheiro, porque eu não trabalhava, não fazia nada. Quando tive meu primeiro trabalho, comecei minha atividade dentro do *graffiti*”³⁴.

Cimpls aponta 1997 como ano decisivo para ele. Foi quando fez os seus primeiros *throw ups* e *pieces* (desenhos livres) no muro de sua casa e nas proximidades do seu bairro. Nesse mesmo ano, no evento Mercado Mundo Mix, realizado em Curitiba,

ele adquire a primeira revista de *graffiti* do Brasil [editada por Osgêmeos] e fica impressionado com o *graffiti* dos escritores de São Paulo. Logo em seguida manda uma carta para a revista, em busca de informações. Recebe um panfleto de divulgação do II ENCONTRO FIZ GRAFFITI ATTACK. Faz suas malas e vai sozinho para São Paulo, para fazer contato direto com os escritores de lá e adquirir experiência. Trocou ideias com alguns escritores, tirou algumas fotos [...]. Voltou para casa com ideias novas e muito empolgado pra pintar. Junto com o conhecimento adquirido veio a necessidade de ter um nome. Depois de alguns, veio Cimples [ou Cimpls]³⁵.

³² FERNANDO e CIMPLS. *Dez anos de graffiti...* 2008.

³³ CIMPLS. Entrevista a Xerox, 2002-2003.

³⁴ CIMPLS. *A arte de rua como manifestação política...* 2008.

³⁵ CIMPLS. Entrevista a Xerox, 2002-2003

E continua: “A partir daí minha arte foi mudando. Deixei de fazer *tag* reto em 99. Mas continuei a fazer *tag*, canetão, *spray*... Mas a pichação pra mim foi bem importante, porque através dela eu pude conhecer as outras coisas”³⁶. Apaixonou-se, então, pelo *throw up* que acabou por tornar-se uma marca típica do *graffiti* curitibano, nos anos seguintes, pelo seu grande número. Assim como o *tag* reto apareceu em Curitiba no entorno dos estádios de futebol, o *throw up* e os personagens eram pintados, inicialmente, nas pistas de *skate*.

O *graffiti* acontecia nas pistas de *skate*, que é o lugar mais tranquilo de pintar. Osgêmeos pintaram no Gaúcho, o Onesto, o Toia e o Chico pintaram no Jardim Ambiental. As pessoas que frequentavam esses lugares acabavam entrando em contato com a coisa e começavam a conhecer, a ser seduzidas por aquilo, a se envolver e a propagar³⁷.

Sobre a origem do *throw up* em Curitiba, Soew confirma o discurso de Cimpls:

Eu sempre ouvi falar que o *graffiti*, o *throw up*, começou aqui na zona sul, no Xaxim (não o *tag* reto). Eu me lembro que logo depois eu ouvi falar de uns caras *que eram das antigas*, se não me engano eles assinavam Efeitos, que era zona norte. Eles diziam que eles eram qualidade, que os outros eram mais quantidade. Eu vi uma vez um *trampo* deles em uma revista, mas nunca ouvi falar muito deles³⁸.

E Fernando complementa: “São dos primeiros que passaram a pintar *wild style*”. Cimpls continua: “Aqui era mais bombardeio. A gente gostava mais de *bomb*, de *throw up*. A gente gostava disso – era 97-98. É tudo meio junto!”³⁹.

Em junho de 1998, ocorreu em Curitiba a exposição *American Graffiti*⁴⁰, na Casa Andrade Muricy. Tratava-se do evento inaugural deste complexo de salas de exposição, construído dentro das mais modernas concepções. A exposição ocorreu em uma época em que o *graffiti* ainda não havia realmente *chegado* à cidade, mas propagou e divulgou esta arte. Cimpls, porém, nega a sua influência sobre os jovens da periferia: “para os escritores de *graffiti* locais, a exposição estava além de sua compreensão, constituindo apenas um elemento estranho. Para os poucos que estavam começando, sequer serviu de motivação ou de referência. Apenas ficou a indagação: ‘Como é que pode o *graffiti* estar lá dentro?’”⁴¹. De fato, como afirma Cimpls, “a notícia não chegou muito até os bairros – pouca gente foi ver”⁴².

Cimpls lembra que nesta mesma época, em 1997-1998, a Travessa da Lapa já era um lugar privilegiado pelos pichadores e, logo, pelos grafiteiros. No centro de Curitiba, compõe-se

³⁶ CIMPLS. Entrevista a E. S. Prosser, 2008.

³⁷ CIMPLS. Entrevista a E. S. Prosser, 2008.

³⁸ *Trampo*: trabalho, pintura. SOEW. *Dez anos de grafitti...* 2008.

³⁹ FERNANDO e CIMPLS. *Dez anos de grafitti...* 2008.

⁴⁰ Ver Capítulo 1, Item 1.4.

⁴¹ CIMPLS. Comunicação pessoal. E-mail recebido por E. S. Prosser em 29 ago. 2009.

⁴² CIMPLS. Depoimento a E. S. Prosser. Curitiba, 20 ago. 2009.

de cinco quarteirões localizados entre a Avenida Sete de Setembro e a Rua Marechal Deodoro, com utilização viária restrita a carros oficiais e ônibus expressos. É um local de pouco comércio, com alguns órgãos da administração pública, uma das mais antigas pistas de *skate indoors* da cidade, alguns depósitos “e vários metros de muros de divisa entre as edificações e a rua”⁴³.

Cimpls cita como entre as primeiras figuras lá desenhadas “as da torcida organizada Império Alviverde, depois as de Dan e Francês, as de Gus do Xaxim, depois as de Trapos Arte Crime (TAC)”. Nos anos seguintes, passou a ser um lugar em que a arte urbana foi autorizada. Entre os grafiteiros, era chamada de o *hall da fama*, pois quem escrevia ou pintava lá passava a ser conhecido pelos demais⁴⁴. Muitos vinham de longe, só para ver as pinturas ou para deixar a sua marca.

Ainda em 1997, Cimpls formou seu primeiro grupo para fazer pichação, Os Doido, que logo se dissolveu. Em 98, relata, aparecem vários outros escritores na cena de Curitiba e então criou, com um amigo da sua rua, a Primos, com quem fez vários *tramos* no bairro. Já extinta a Primos, veio a criação da PRN (Piá Rápido Nômade), para a qual convidou Dose. “Assim, em 99, a Piá Rápido Nômade estava com três integrantes, que atuam até hoje [2002]”⁴⁵.

Os grupos de escritores urbanos em Curitiba possuem uma característica que contradiz o senso comum, ou a imagem norteamericana de gangue de bairro – gangues com grande número de integrantes, revoltados contra a sociedade e adeptos da violência. Ao contrário, são compostos por um número bastante reduzido de pessoas, geralmente entre dois e cinco, se autodenominam *crew* e se reúnem pelo simples prazer de pintar. Criticam, frequentemente, a sociedade e os padrões estabelecidos, mas os fatores diversão, entretenimento e sociabilidade, como se observou na pesquisa participativa, são mais importantes para eles do que o protesto.

Ainda em finais da década de 1990, à medida que pichadores e grafiteiros das várias partes da cidade se uniam nesses pequenos grupos, ignorando os limites geográficos como barreira, abandonou-se “a ideia de conflito entre os bairros. Fazia sentido mais a turma com a qual você se reunia pra pichar ou grafitar, que a da torcida ou a do bairro”⁴⁶. Interessante notar a importância do *hip hop* na diminuição dos conflitos, como idealizou seu criador, Bambaataa⁴⁷, que acreditava que a competição produtiva poderia substituir a violência. Isso porque as discórdias, no âmbito do movimento *hip hop*, ocorrem e são resolvidas nas batalhas

⁴³ CALÓ, Flávia. *Pintura mural e grafites: Travessa da Lapa, Curitiba, Brasil*. Monografia (Especialização em História da Arte do Século XX) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2004. p. 124.

⁴⁴ CIMPLS. Depoimento a E. S. Prosser. Curitiba, 11 ago. 2009.

⁴⁵ CIMPLS. Entrevista a Xerox, 2002-2003.

⁴⁶ CIMPLS. *Dez anos de grafitti...* 2008.

⁴⁷ Ver Capítulo 3, Sub-item 3.2.2.3.

do *break*, na competição de quem picha mais ou grafita mais, de quem compõe melhores rimas no *rap* etc. Trata-se, enfim, de uma disputa cultural, intelectual ou de ocupação de território, e não de violência física.

Referindo-se à violência que havia no contexto das torcidas organizadas e dos bairros em Curitiba, e na sua diminuição à medida que os jovens se envolviam mais com a arte de rua e com o ideário do *hip hop*, Cimpls comenta:

No início [a violência] era bem mais forte, mais selvagem, mais agressiva. Hoje se perdeu tudo isso. Não existe mais território. Existe a turma, a grife – e não é tão intenso como antigamente. Hoje eles só brigam, mas não tem tanta... A rivalidade existe, a “guerra fria”, mas acaba sendo mais no *hip hop*. O *hip hop* foi uma coisa que veio pra unir todos os grupos⁴⁸.

Fernando aponta o começo do movimento *hip hop* em Curitiba: “Você lembra quando teve no Aero[bus] um negócio de *hip hop*? Foi a primeira vez que juntou a *galera*. Os Careta, Os Loucos, os moleque da Açucena... E a *galera das antigas* começou uma *galera* a conhecer a outra. Porque até então a *galera* pichava bem isolado”⁴⁹. E Cimpls observa:

Isso foi mais ou menos em 1999, 2000. No Gralha Azul foi em 2001 a primeira edição – ou antes⁵⁰. Aí conheci o *hip hop* e comecei a acreditar que ele podia ser a salvação da humanidade, a salvação de tudo, de mim, das pessoas ao meu redor. Eu queria propor outras coisas além dessas que eu não queria fazer [tráfico, roubo...]. Achava que com o *hip hop* a gente poderia mudar essa situação da minha comunidade, da minha cidade. Depois eu vi que não muda nada, era só loucura minha⁵¹.

Cimpls publicou seu primeiro fanzine, denominado *Thr*, em 1998. A partir do segundo número, chamou-o *Destrói*. Ele comenta o importante papel de difusão que as zines tiveram, na divulgação do *graffiti* na cidade:

Teve um ponto importante pro movimento em Curitiba, que foram as revistas, as zines. O Bidu, do Sítio Cercado, fez o *Bomb*; o Over, do Xaxim, fez o *Tomb*; o Fernando fez a *Caution*; o Trotters fez a *Throw up Magazine*... A molecada se preocupava com aquela coisa coletiva de fazer as zines, de olhar o que os outros caras estavam fazendo, de trocar. Não precisava ir por toda a cidade. A gente já sabia o que o outro estava fazendo. [...] Essas revistas serviam pro cara dialogar. Agora tem muito a Internet. Mas os zines em Curitiba foram muito importantes, mesmo com a Internet. Mais no sentido de ter uma ideia de *bomb*. Tanto é que a gente ficou conhecido como a cidade do bombardeio⁵².

Para Auma, as zines também constituem um tipo de ocupação do espaço:

As zines são o seguinte: você faz uma produção na rua, vai lá, bate umas fotos, faz uns *xerox*, coloca dois grampinhos no meio e sai vendendo pros teus amigos por R\$ 1,00,

⁴⁸ CIMPLS. *Dez anos de grafitti...* 2008.

⁴⁹ FERNANDO. *Dez anos de grafitti...* 2008.

⁵⁰ CIMPLS. *Dez anos de grafitti...* 2008.

⁵¹ CIMPLS. *A arte de rua como manifestação política...* 2008.

⁵² CIMPLS. *Dez anos de grafitti...* 2008.

R\$ 0,50... e você acaba propagando essa informação. Porque a ocupação do espaço não diz respeito só ao fato de você estar pintando na rua. Ela diz respeito a outras coisas que vão sendo agregadas. No caso, nós estamos interferindo numa imprensa escrita com imagens e tudo o mais. É um outro tipo de ocupação do espaço⁵³.

Quanto aos motivos pessoais que levaram Cimpls à produção das zines, ele conta que, logo que começou a atuar na arte de rua, “quis divulgar isso. Eu fiz zine, pra divulgar isso pros meus amigos pra que eles fizessem *graffiti* também, pra eu ter com quem me identificar, com quem conversar”⁵⁴:

Eu não queria falar sobre carros, mulheres. Eu queria falar sobre outras questões. Porque no meu bairro todo o mundo casava, tinha filhos e tinha um monte de coisas. Todo o mundo roubava, todo o mundo traficava – as pessoas da minha geração. Eram caminhos que eu não queria. [...] Quando eu conheci o *graffiti* eu vi que onde eu estivesse era o que eu gostaria de fazer. Porque eu já gostava de artes visuais. Só que pra mim era muito distante: eu não queria estudar, não queria trabalhar, queria só passear no meu bairro, andar no rio... Eu gostava de uma vida mais solta⁵⁵.

Nesta fala de Cimpls, pode-se entrever o contexto em que a maioria dos jovens da periferia vive, quais as opções que se lhes apresentam e como a arte de rua pode configurar uma alternativa concreta, como se verá adiante. Já o depoimento e a trajetória de Soew são bastante reveladores, principalmente quanto à rede de relações humanas construída a partir do compartilhar o espaço urbano:

Eu morava em Curitiba e comecei a pintar aqui por uns dois ou três anos. Depois fui embora pra Fazenda Rio Grande. Fiquei lá quatro anos e depois voltei. Pra mim foi bem legal. Quando eu comecei a pintar eu fiz várias amizades. Aí eu fui embora e fiquei meio isolado. Com o tempo lá eu acabei fazendo outros amigos. Quando eu voltei, os meus amigos aqui continuavam pintando. Eu voltei, a amizade reforçou mais ainda e começamos a pintar juntos de novo. Alguns paravam, mas os relacionamentos devido ao *graffiti*, a nossa amizade continua a mesma⁵⁶.

Sobressai, também, o aprender mediante a observação do que aqueles que atuavam antes faziam, bem como a consciência de fazer parte de um todo, de uma história. Percebe-se um tom de respeito e admiração na sua fala:

O Cimpls – ele é de uma época bem antiga. Bem antiga não, de 1997 – eu nem pensava em pintar. Acho que eu, o Café, começamos a pintar vendo as coisas do Cimpls ou da *galera* que era daquela época. Ou seja, o *graffiti* já *tava*. Às vezes as pessoas dizem que a gente é das *antigas*⁵⁷. Não, a gente começou vendo coisas que já tinha, pegou o processo feito. Nós só continuamos. E aí depois de nós já teve alguns que começaram vendo nosso desenho e, assim, é tudo um ciclo!⁵⁸

⁵³ AUMA. *A arte de rua como manifestação...* 2008.

⁵⁴ CIMPLS. *A arte de rua como manifestação política...* 2008.

⁵⁵ CIMPLS. *A arte de rua como manifestação política...* 2008.

⁵⁶ SOEW. *Dez anos de graffiti...* 2008.

⁵⁷ *Das antigas: do início, da fase inicial, da origem.*

⁵⁸ SOEW. *Dez anos de graffiti...* 2008.

Soew já foi curador de projetos relacionados à sua arte promovidos pela Petrobras e por diversas organizações não-governamentais (Ongs). Atualmente é arte-educador e tatuador.

Heal, por sua vez, pintava em 2001, depois parou, voltando apenas em 2003. Assim como aconteceu inicialmente com Cimpls, também aponta os recursos financeiros e o acesso às zines como determinantes na sua prática.

Quando eu comecei, eu não tinha contato com ninguém, não conhecia ninguém. No início, em 2001, eu pintava lá, pintava aqui, mas não ia atrás, não ia ver... Eu sempre sabia os nomes, que era do pessoal mais aqui de cima, do terminal [do Sítio Cercado]... Tinha até umas *rixas*, os caras não *se misturavam*. Até convidavam, mas eu não ia, mas era mais por questão de dinheiro. Depois, em 2003, já comecei a trabalhar e aí comecei a usar lata de novo. Comecei a comprar as minhas tintas [...]. E a partir daí foi natural. Pinte, depois deu uma calmaria, depois simplesmente voltou. Nem lembro como voltou. E comecei a interagir com a *galera*, saber o que estava acontecendo. Como eu já tinha um pouco de *grana*, fui comprando mais coisas. As zines também, eu sempre comprava quando tinha, dentro do que eu podia. Eu tava no Bali Hai⁵⁹ sempre. [...] Depois que eu comprei a primeira revista, nunca mais parei. Acho que foi aquela larga, que tem a mulher mexendo no fogo, a nº 5. Depois disso, tudo foi acontecendo muito naturalmente. Acho que quando uma pessoa começa a fazer *graffiti*, aquilo se torna muito natural. Começou, já *tava* dentro de mim – eu só dei um tempinho, mas esse espírito existe em mim. E você se desapega: você tem certeza de que você pode estar no tempo [o *graffiti* está sujeito às intempéries], mas aquilo vai permanecer em você. Muitos dizem que o *graffiti* tá no sangue. Acho que isso é fato mesmo. Porque quem tem o espírito do *graffiti* não vai perder ele até chegar à velhice⁶⁰.

A história de Mickay, morador de Araucária há cerca de nove anos, mostra a mesma relativa *solidão* de Cimpls, no começo da sua atuação. Mostra também os perigos de realizar uma atividade que expõe tanto o seu autor, a ponto de ele temer ser agredido ao caminhar pelas ruas da sua cidade:

Comecei lá, com pichação. Eu vinha pra Curitiba ver o trabalho dos *caras*, os *caras* fazendo mais *tag* reto e *bomb*. Eu via bastante Note – era a época do Note. O cara *mandava* bem, *mandava* bastante. Tinha uma *galera* que *lançava bomb*. Foi a partir daí que eu fui aprendendo. E Araucária tem um negócio engraçado... ninguém *lançava* lá. Só eu ficava andando pela cidade e pichando, *subindo os pico* e tal... Fazia uma bagunça, tanto que na cidade teve uma época que eu era bem conhecido. [...] Eu *lançava* Index. Tinha uma porção de gente que gostava de mim, outros me admiravam e outros me odiavam. Eu andava na rua meio *cabreiro*. Era meio perigoso saberem quem era eu. Na época eu queria montar uma *crew*. Porque eu vinha pra Curitiba, via toda a *galera* e queria ter uma. Eu fiquei dois anos tentando fazer uma com alguém e não conseguia. Fazia uma *crew* e o cara não *lançava* – só eu *lançava*, ficava na mão. Aí comecei a estudar no [Colégio] Estadual e conheci uns amigos que já *lançavam tag*, a *crew* MF⁶¹. Eles me convidaram pra fazer *rolê* com eles. Aí me convidaram pra entrar na *crew*⁶².

⁵⁹ Bali Hai – loja de artigos para skatistas, grafiteiros, surfistas etc., onde Cimpls e outros deixam até hoje suas zines e outros produtos, em consignaço, para vender.

⁶⁰ HEAL. *Dez anos de graffiti...* 2008.

⁶¹ MF: *Mother Fucker*.

⁶² MICKAY. *Dez anos de graffiti...* 2008.

Nota-se no depoimento de Mickay, novamente, que o que atrai um jovem para a intervenção urbana é, quase que invariavelmente, o olhar, o ver. E a atividade se torna um passatempo, ou melhor, um investimento de tempo para ir ver o que os outros estão fazendo, para conversar com eles e trocar ideias, para participar da pintura de um painel e de eventos com outros. No tomar um ônibus para ver o que os outros estão fazendo pode-se reconhecer o *flâneur*, apontado por Benjamin. Este jovem *flâneur* percorre vários caminhos na cidade e a olha, admira as marcas de pessoas que ainda não conhece ou de velhos amigos, sua produção, seu trabalho.

Auma, além de lembrar da sua primeira atuação no espaço público, mostra como existem lugares que não são ambicionados por outros escritores de *graffiti*, pela administração da cidade, ou ainda pelas classes hegemônicas, mantendo-se ali uma pintura por muito tempo:

A primeira *produção* que eu pintei na minha vida foi com o Café. A gente pintou uma valeta de uma valeta... Tá lá até hoje. As pessoas pensam que o *graffiti* é efêmero. Acho que depende das circunstâncias. Se estiver numa valeta eles não apagam, nem pintam em cima. Tem uns que nunca apagaram, estão lá até hoje⁶³.

O ano de 2002 marca o início da implantação do projeto *Arte da Paz* pela Organização Não Governamental Instituto de Defesa dos Direitos Humanos (Iddeha)⁶⁴, com patrocínio da Petrobras. No âmbito deste projeto, foram contratados vários grafiteiros, *DJs*, *breakers* e *rappers* para atuar em escolas de ensino regular, localizadas nos vários bairros da cidade, muitas delas na periferia. O projeto oferece cursos optativos, no contraturno. No início, Cimpls atuava nele. Atualmente são educadores do Iddeha os grafiteiros Heal, Thiago Syen, Soew, Dose, Ciume, Jamaica, Neto, o *DJ* Dex, o *rapper* Magu e outros.

Dex, *DJ* do grupo de *rap* chamado Plena Atitude e arte-educador do Iddeha, fala sobre a sua trajetória, sobre como usou a discotecagem como opção de vida e, ao mesmo tempo, como instrumento de educação:

Eu tenho 32 anos. Comecei com 16. E comecei vendo os outros, com a *dance music*. Comecei a discotecar, até que resolvi querer saber de onde veio tudo isso e acabei descobrindo o *hip hop*. [...] E com tudo aquilo que eu sabia, montei uma escolinha de *DJ* na minha comunidade. Tocadores velhos e tal... Comecei a mostrar pra

⁶³ AUMA. Entrevista a E. S. Prosser. Curitiba, 27 set. 2008.

⁶⁴ Fundado em 1996, o Iddeha é uma instituição paranaense, sem fins lucrativos. Atua em vários estados, na área de educação para cidadania e direitos humanos. Sua proposta é trabalhar para a construção de uma sociedade participativa, comprometida com a cultura da paz, com a justiça e com a democracia. Atua em comunidades, desenvolvendo e provocando processos participativos de luta pelos direitos fundamentais de pessoas e grupos. Destacam-se ações de: formação de lideranças comunitárias; redução da violência em escolas; disseminação da cultura *hip hop*; formação para a cidadania em cursos profissionalizantes; incentivo ao protagonismo juvenil; formação de policiais e outros agentes públicos para os direitos humanos; capacitação de lideranças e representantes da comunidade para os direitos humanos; promoção do esporte e lazer em espaços; e formação política e social para jovens. Entre os seus projetos premiados nacional e internacionalmente figura o *Arte da Paz*, que recebeu o Prêmio Fundo Itaú de Excelência Social 2006, por suas práticas de responsabilidade social diferenciadas (IDDEHA. Disponível em: <<http://www.iddeha.org.br/iddeha.htm>>. Acesso em: 2 out. 2009).

galera o resgate dos jovens. Pelo menos da molecadinha que me rodeava, que me olhava. Tinha o *lance* do ‘espelho’: “Pô, eu quero ser igual àquele cara... não quero ser igual ao outro que está com uma arma ali na esquina”. [...] Isso foi no peito e na raça até 98-99. Fazia na minha comunidade, na Trindade. O narcotráfico era muito forte. Onde eu moro você tem uma opção: ou você vai pro tráfico, ou vira ladrão ou você é servente de pedreiro. Eu tinha um caminho a mais que era ser *DJ*. Naturalmente aí tem vários preconceitos. O cara que é músico não ganha dinheiro aqui em Curitiba. Imagine o *DJ*, então! Acabei mostrando o outro lado!

A atuação de Dex como educador voluntário e independente não passou despercebida:

E aquilo começou a chamar a atenção de várias pessoas, até que me convidaram pra participar de uma Ong, que era em Colombo. Fui pra lá. Isso até 2002, quando recebi o convite pra trabalhar com o Iddeha. Lá eles montaram esse projeto chamado *Arte da Paz*, que foi inovador em Curitiba. Foi um dos primeiros projetos em que tínhamos total estrutura... tocadiscos profissionais... podia mostrar o que é um *DJ*⁶⁵.

Dex comenta: “A gente usa a cultura *hip hop* como uma forma de trabalhar a cidadania e os direitos humanos. É através dos elementos do movimento *hip hop* que a gente trabalha a educação mediante a cultura”. O objetivo é “trazer esses jovens para serem protagonistas da sua própria vida”. E ele cita a já mencionada pesquisa de Souza⁶⁶, que mostra que “para cada dez jovens que moram na periferia, sete têm algum envolvimento com o *hip hop*, direta ou indiretamente. Ou ele apenas curte o *rap*, o *graffiti*, o *DJ* ou o *break*, ou ele é realmente um atuante dentro do *hip hop*. E aí a gente tem um acesso mais rápido a esses jovens”⁶⁷. Sobre o *hip hop*, Dex explica:

Cada elemento do *hip hop* tem uma forma de trabalhar. [...] O importante é saber que cada um já tinha uma história, uma caminhada, e em determinado momento eles se uniram. Uns com um propósito político, que, no meu caso, é o que eu sigo: uma ideologia, a proposta política de debater, discutir, trazer um alerta... A gente até usa o termo “ladrão” [...]. Mas não o ladrão que rouba, da forma como todos conhecem. Mas sim o cara que consegue estudar, consegue participar de uma faculdade ou consegue entrar em algum projeto, obter informação pra levar para a comunidade, levar pro gueto, levar pra periferia, pras pessoas que não têm esse acesso. E esse é o nosso papel, o meu papel como *DJ*⁶⁸.

De fato, os quatro elementos do *hip hop* tornaram-se excelentes ferramentas para a educação. São inúmeros os casos de adolescentes sem perspectivas⁶⁹ que começam a participar do *Arte da Paz* e de outros projetos que envolvem o *hip hop* e acabam encontrando

⁶⁵ DEX. *A arte de rua como manifestação política...* 2008.

⁶⁶ SOUZA, Marilene Garcia de. *Juventude negra e racismo: o movimento hip hop em Curitiba e a apreensão da imagem de “capital européia” em uma “harmonia social”*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.

⁶⁷ DEX. *A arte de rua como manifestação política...* 2008.

⁶⁸ DEX. *A arte de rua como manifestação política...* 2008.

⁶⁹ Sobre as possíveis perspectivas dos adolescentes e dos jovens da periferia, os depoimentos de Cimps e Dex são extremamente claros e eloquentes, quando apontam o roubo e o narcotráfico, com a opção de sub-empregos como o de pedreiro. Pode-se adicionar a estas ainda as drogas e, especialmente para as meninas, a prostituição e a ocupação de doméstica ou diarista.

o seu caminho profissional mediante uma formação diferenciada. Consequentemente, integram-se ao mundo do emprego e têm a possibilidade de uma vida digna graças a esse movimento⁷⁰. Dex conta que, hoje, vários desses jovens estão fazendo faculdade. De todos os casos que acompanhou, o mais emblemático é o de Gisele:

Tem uma menina chamada Gisele, que foi minha aluna. Era o tipo da menina que entrava na sala de chinelo de dedo, meia, bermudão bem lá embaixo... Tava mais largada que nós no *rap*. Terrorista! Até dentro do próprio grupo dela ela já era meio que discriminada pelas atitudes que ela tinha. Ela era rebelde. Trabalhei com ela uns três meses. E conversando com ela, fui mostrando, dizendo... “Você não precisa ser *DJ* de *rap*, pode ser *DJ* produtora, de outros tipos. Só que pra conseguir isso você tem que estudar. Pra ser *DJ*... ser um *DJ burro*, *fodeu!* *Lascou-se*. Porque um *DJ* que não tem a mínima noção de música, de um conhecimento, *tá ferrado*, não cresce”. E parecia que ela nem ligava. Ela fez três meses do curso, normal, pegou o certificado dela... O ano passado eu estava indo pro Iddeha e encontro uma moça daquelas que você olha e diz “Que gata!”. A hora que ela virou, era a Gisele!!!, toda *produzida*. “Ô mulher, *tá indo aonde?*” “Pô, Dex, lembra aqueles conselhos que você dava? Eu resolvi investir no meu futuro”. Ela terminou o Segundo Grau [Ensino Médio], fez cursinho, hoje ela *tá* na faculdade, fazendo Administração. E está fazendo um estágio na Audi!!! Assim, de todos os que estavam ali, o “caso perdido”, como a escola diz... Foi uma que eu consegui resgatar. Tem outras que eram amigas dela, que também estão fazendo faculdade e trabalhando. O *Arte da Paz* tem esse intuito⁷¹.

Quanto à Travessa da Lapa, em 2000, ela desempenhava plenamente a sua função de *hall da fama*: era um *must* para todos os grafiteiros da cidade, que a frequentavam para pintar ou ver o que outros pintavam. Em 2004, a Associação dos Condomínios Garantidos do Brasil (ACGB) fez da Travessa um símbolo da sua “ação de limpeza”. Criada em 2004 por pessoas contrárias às manifestações da arte de rua, a ACGB lançou naquele ano a campanha *Despiche Curitiba*, cuja primeira ação foi justamente a “limpeza” da Travessa. A ação foi comemorada, anualmente, até 2008, pelos “anos do trabalho de retirada das pichações dos muros da Travessa da Lapa”⁷². Esta sua primeira e mais importante investida teve grande repercussão na mídia e mostra, juntamente com políticas públicas da época, a repressão que proprietários e órgãos administrativos tentavam fazer em relação à arte de rua. Para participar do projeto, o proprietário do imóvel precisava apenas autorizar a atuação da ACGB, sem qualquer custo. A revolta de alguns proprietários pode ser percebida no depoimento agressivo do dono de um dos imóveis da região: “A gente deixa eles pintarem os bonitinhos e daí vêm os outros,

⁷⁰ Deve-se lembrar que o *hip hop* não trata apenas de arte, mas de consciência e cidadania. É uma filosofia de vida, uma cultura, um estilo de viver, uma atitude.

⁷¹ DEX. *A arte de rua como manifestação política...* 2008.

⁷² CARVALHO, Joyce. ACGB comemora dois anos de combate às pichações. *Paraná-Online*, 16 maio 2006. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/noticias/index.php?op=ver&id=206792&caderno=3>>. Acesso em: 16 maio 2006; ONG e estudantes comemoram aniversário de despiche da Travessa da Lapa. *Comunicação*, Curitiba, PUCPR, 12 maio 2006. Disponível em: <http://www.pucpr.br/comunicacao/sala_imprensa/noticias>. Acesso em: 16 ago. 2008.

falando de drogas. O Uli, meu amigo de infância, morreu de overdose. É um absurdo deixar isso nas paredes! Tem que acabar com isso! Tem que acabar com eles”⁷³.

Na reportagem sobre a comemoração dos dois anos da campanha na Travessa lê-se:

Antigamente havia pichações em toda a extensão da via, o que deixava o local com um aspecto de abandonado e perigoso. Com o auxílio de zeladores, a entidade está conseguindo manter a travessa *limpa*. Este projeto também abrange outros lugares do centro da cidade, com o apoio de empresas parceiras. Há dois anos, o trabalho de pintar os muros da Travessa da Lapa teve a participação especial de 50 alunos da Escola Estadual Isolda Schmid. Desde então, algumas pichações aparecem neste trecho, mas a ACGB realiza a manutenção das pinturas. “Apesar de aparecerem todos os dias, o número de pichações na rua caiu drasticamente. O jeito que a Travessa da Lapa ficou é o símbolo do nosso trabalho”, fala Estela Rohde, coordenadora da associação⁷⁴.

Assim como a Travessa da Lapa era, inicialmente, um símbolo para os interventores urbanos, a partir de 2004, a brancura (mesmo que não duradoura) das suas paredes tornou-se, também, símbolo para a ACGB. Contrasta com isto a ação de entidades como o Iddeha que, ao invés de apagar simplesmente estas manifestações, usa a arte de rua como instrumento de educação e de construção da cidadania. Auma chama a atenção para uma característica do brasileiro, do *graffiti* e da arte de rua feitos no país e sobre como o processo cultural antropofágico apontado por Oswald de Andrade no contexto da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo em 1922, continua presente.

Ela mostra a possibilidade de o brasileiro transformar tudo o que recebe. A gente participa de algumas mesas de debates sobre a arte-educação. E o pessoal faz um monte de perguntas sobre o *graffiti* e a educação. Mas isso é uma resposta brasileira, de pegar o que está na rua e trazer para a educação. Isso é uma coisa até natural pra gente. Se você for ver outros países, os caras não aceitam isso nem que... [...] O Brasil consegue transformar algumas coisas. E isso está ligado a esse *graffiti* norteamericano, que é o *spray can art*⁷⁵.

São muitos os casos, também, de adolescentes que começaram pichando e que hoje frequentam cursos superiores de arte, design, arquitetura, arte-educação, publicidade, isto é, áreas afins à sua atividade nas artes visuais, em que seu talento é, então, transformado em ferramenta de trabalho e realização profissional.

Do ponto de vista profissional, um dos casos mais significativos em Curitiba, quanto às possibilidades que a prática da arte de rua oferece é o de Michael Devis. Sua caminhada abrange da periferia ao contexto internacional, da assinatura à campanha publicitária de algumas das mais importantes multinacionais do mundo. Devis começou na periferia de Curitiba, em 1999, após

⁷³ Depoimento de proprietário de imóvel da Travessa da Lapa a E. S. Prosser. O proprietário não autorizou a veiculação do seu nome, por isso é mantido aqui o seu anonimato. Curitiba, jul. 2005.

⁷⁴ CARVALHO, 2006.

⁷⁵ AUMA. *A arte de rua como manifestação política...* 2008.

assistir a um filme sobre o artista norteamericano Basquiat. Desenvolveu a maioria de seus trabalhos nesta cidade, mas tem *graffiti* por todo o Brasil. Entre os mais importantes estão a campanha para a empresa de telefonia móvel TIM (Tim Arte Urbana) e participações nas campanhas de empresas como a Nike e a Anjuss. Durante o COP8 MOP3⁷⁶, encontro realizado pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 2006 em Curitiba, teve a direção de arte de painéis com o tema da biodiversidade⁷⁷. Isso, além de participações em grandes encontros nacionais e internacionais ocorridos em várias cidades do Brasil. Em 2004, produziu e dirigiu um vídeo sobre a arte de rua, chamado *Cápsula*. Organizou com Heal o I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, em 2005, que reuniu cerca de 80 escritores de *graffiti* do Brasil, do Chile e dos Estados Unidos. É editor da revista *Cápsula*, dirigida ao público do *graffiti*. Reside há quatro anos no Japão, onde participou de várias exposições e realiza, como designer, trabalhos para várias agências, entre elas, as campanhas para as empresas My-Phone, Brasil A2, Projeto R e de marcas como Panasonic, Nescau, Toyota e Smirnoff⁷⁸.

Foi de Devis, de volta ao Brasil para as férias de verão de dezembro de 2008 a fevereiro de 2009, a iniciativa que, novamente, faria história no contexto da arte de rua da cidade: um grande painel na emblemática Travessa da Lapa. Juntamente com Felipe Kess e Wagner, criou e executou o *Curitiba + Graffiti*. São oitenta metros de parede, entre as ruas José Loureiro e Pedro Ivo, nos quais os artistas mostram sua visão da cidade: “Vamos focar o lado bonito, calmo e ecológico de Curitiba. Porém, não vamos deixar de mostrar que na cidade também existe o caos, como problemas em postos de saúde e poluição”, disse Felipe⁷⁹.

A nova autorização para a grafiteagem da Travessa da Lapa ocorreu porque, apesar dos esforços da ACGB, o local era ainda muito visado por pichadores. Como existe o respeito, na arte de rua, pelo espaço do outro, certamente este mural ficará intacto por algum tempo. A pintura deste *graffiti* logo estimulou a de outros que, a partir de então, têm sido autorizados e

⁷⁶ COP8: 8ª Conferência das Partes da Convenção sobre Biodiversidade; MOP3: 3ª Reunião das Partes do Protocolo de Cartagena de Biossegurança: Curitiba, mar.- abr. 2006.

⁷⁷ Enquanto representantes de cerca de 150 países discutiam no ExpoTrade, em Pinhais, durante a 8ª Conferência das Partes da Convenção sobre Biodiversidade (COP8), formas de proteger as diferentes formas de vida no planeta, várias Ongs manifestavam-se no centro de Curitiba, para mostrar a situação preocupante dos biomas brasileiros. “A idéia é trazer as discussões do COP8 para as ruas. A população não sabe ao certo o que está acontecendo lá, tudo é muito teórico. Estamos propondo uma discussão do assunto de forma mais animada”, explica Teresa Urban, coordenadora do projeto da Ong SOS Mata Atlântica, *Biodiversidade nas ruas*, em que grafiteiros pintaram temas como fauna, flora e água pelos muros da cidade (WRONISKI, Elizangela. Protesto em defesa dos biomas brasileiros. *Paraná Online*, 26 mar. 2006. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/noticias/index.php?op=ver&id=197320&caderno=3>>. Acesso em: 26 mar. 2006.

⁷⁸ DEVIS. Disponível em: <http://www.myspace.com/devisart>. Acesso em: 10 ago. 2009; e VEGAS, Cintia. Grafiteiros terminam hoje arte na Travessa da Lapa. *Paraná Online*. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/348246/?noticia=GRAFITEIROS+TERMINAM+HOJE+ARTE+NA+TRAVESSA+DA+LAPA>>. Acesso em: 10 ago. 2009.

⁷⁹ VEGAS, 2009.

aprovados pela vizinhança. A Travessa retorna, assim, à sua qualidade de lugar privilegiado do *graffiti* de Curitiba, demonstrando, também, que simplesmente apagar intervenções não resulta em um ambiente urbano “limpo” ou “estéril”, como o querem alguns.

Ainda com relação à profissionalização, é bastante representativa a trajetória dos grafiteiros que mais se destacam na atualidade no cenário curitibano: Auma⁸⁰ graduou-se em Arte pela Faculdade de Artes do Paraná; Heal cursa Artes Plásticas na mesma instituição; Thiago Syen é aluno de Artes da Universidade Tuiuti do Paraná; Ments, Repo e Toa formaram-se em Design também pela Tuiuti. Café iniciou o curso de Pintura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde Siel cursa o primeiro ano. Mickay faz Mestrado em Tecnologia na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, onde também é professor. Outros, mesmo sem terem terminado o curso superior, tornaram-se profissionais do design, como Merda, ou da moda, da editoração, da arte-educação. Além das habilidades artísticas, concorrem para estas escolhas profissionais outros fatores, inclusive a dificuldade para conciliar a liberdade absoluta das ruas com a rigidez do dia a dia de uma empresa: “Depois de muito tempo que você faz o *graffiti*, você começa a repensar muitas questões. Hoje em dia, não consigo mais trabalhar numa empresa. Então, como eu desenho, mexo com lata de *spray*, tento transformar isso em trabalho”⁸¹.

Apesar das derivações profissionais, a maioria continua a ter uma relação especial com a arte de rua, grafitando por Curitiba e por inúmeras cidades no país e do exterior. Nesse sentido, são reveladoras as palavras de Heal:

Quando a pessoa tem o espírito do *graffiti* mesmo... O *graffiti* não se resume a palavras. É um espírito. Mesmo quando eu faço o *graffiti* legal, autorizado, o verdadeiro *graffiti* existe em mim. Ele está um pouco lá. Existe o verdadeiro *graffiti* que a *galera* prega, que eu também prego, que é o *graffiti* mesmo, que você vai pra rua e você se torna livre. Você não está preso a nenhuma regra. As tuas regras são o ambiente, a rua, o muro. Não tem nada nem ninguém te prendendo lá. Esse é o verdadeiro *graffiti*. E isso, quando você tem esse espírito... Ultimamente estou sentindo muito essa magia. Mesmo que eu fique duas ou três semanas [sem pintar], isso está presente em mim toda hora. Você respira aquilo, você vive, você dorme pensando naquilo... Você não separa um *throw up*, pichação, produção – você não separa isso”⁸².

Hoje, nas principais capitais do mundo, o *graffiti* conquistou seu espaço na galeria de arte, na academia e no museu. Muitos se perguntam se a autorização elimina a essência desta

⁸⁰ AUMA é talvez o único que fez o caminho inverso: cursou a FAP e depois se integrou à arte urbana, sendo, hoje, um dos seus principais expoentes em Curitiba. Trabalha também como arte-educador e organizador cultural, mas, se perguntado, afirma: “Sou artista urbano, faço arte de rua, *graffiti*. E isso é um estilo de vida, uma filosofia de vida” (Depoimento a E. S. Prosser. Curitiba, 2007).

⁸¹ HEAL. *Dez anos de graffiti...* 2008.

⁸² HEAL. *Dez anos de graffiti...* 2008.

arte. As palavras de Heal demonstram que não. Permanecem a liberdade, a aventura... podem mudar os temas, as abordagens, os suportes, mas “o verdadeiro *graffiti* continua lá”. Igualmente controversa é a questão da sua venda. Nesse sentido, a opinião de Heal e de muitos artistas urbanos é a de que “o verdadeiro *graffiti* nunca vai entrar para uma galeria” – é impossível vender um *graffiti* porque ele é muito mais do que aquilo que se vê:

O que pode entrar [na galeria] é a técnica, é a estética do *graffiti*. Quem faz *graffiti* de verdade tem sua consciência de que aquilo não é *graffiti*. Aquilo é o que o cara produz – só tá levando uma estética. [...] As pessoas chamam de *graffiti*, mas quem não faz não consegue entender. Você tenta explicar, mas você só explica. As pessoas nunca vão entender, a não ser que elas façam. Pode até estar numa tela, o cara usou *spray* numa tela, usou o *spray* dentro da galeria, numa parede, usou! Mas aquilo nunca vai ser *graffiti*. Algumas coisas, alguns elementos ele até pode levar pra lá. Um elemento é o *spray*, que caracteriza – visualmente só –, mas não se utiliza só o *spray*.⁸³

Fernando relembra o espírito que reinava no início e o contrapõe com a atualidade:

Pô, o lance que a gente vivia no começo, de grafitar, de pintar, de pegar uma lata, de ir pra rua, de anonimato, de fazer... Hoje em dia o *graffiti* tem essa superexposição, indo pra galeria, vendendo e tal... A *galera* que começa agora, começa já visando isso, que o *graffiti* tá na galeria. Osgêmeos *tão* não sei onde, *tão* expondo, então vou pintar pra expor, vou ter marca... E perde um pouco desse espírito que a gente tinha no começo, que era de pintar na rua mesmo, de pegar uma lata, de sair à noite...⁸⁴

Hoje, o *graffiti* já conquistou, também, o seu lugar no espaço urbano de muitas cidades. Em Porto Alegre, em 2008, houve uma exposição chamada *Transfer*, que analisou os movimentos juvenis das décadas de 1980, 1990 e 2000, “tenta fazer um raio X dessas gerações”. De acordo com Cimpls, pode-se sintetizar a exposição apontando “os *punks*, na década de 80, depois os *skatistas* [dos 90], depois os grafiteiros. E aí vem o *graffiti* como está se configurando hoje, se adaptando à cidade”⁸⁵. De fato, em muitos lugares, alguns *graffiti* estão tão integrados à paisagem urbana, que nem são mais percebidos como fruto de uma ação ilegal ou de jovens que desafiavam valores hegemônicos, estabelecidos. Cimpls completa:

Eu digo adaptando, porque o *graffiti* está passando um momento de aceitação, inclusive pelas prefeituras, como o Prefeito de São Paulo, que pediu desculpas pra Osgêmeos⁸⁶. [...] Em Porto Alegre, o *graffiti* vive junto com a cidade. Vive junto com o comércio, com a mercearia... O *graffiti* faz parte da paisagem. [...] Faz parte,

⁸³ HEAL. *Dez anos de graffiti...* 2008.

⁸⁴ FERNANDO. *Dez anos de graffiti...* 2008.

⁸⁵ CIMPLS. *Dez anos de graffiti...* 2008.

⁸⁶ Isto ocorreu em 2008, em São Paulo, quando a Prefeitura, no âmbito do projeto Cidade Limpa, apagou um *graffiti* elaborado pelos mais importantes artistas de rua da cidade, muitos de renome internacional e cuja arte é admirada no circuito oficial da arte nas mais importantes salas e museus do mundo. Ver: PROSSER, E. S. Prefeitura de São Paulo se retrata por apagar *graffiti*! Novos valores e atitudes em relação à arte de rua? VI FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE (Curitiba, 18 a 20 de setembro 2008). *Anais do...* Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2009. p. 152-170. Disponível em: <www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=54>.

está junto... No catálogo [da exposição mencionada] eles indicam os lugares em que existe *graffiti* pras pessoas visitarem. Ou seja, virou ponto turístico! Está junto com a paisagem urbana, vive junto, está lá, compõe a paisagem, como a publicidade⁸⁷.

Fernando, assim como muitos outros escritores de *graffiti*, vê a aceitação desta manifestação por parte da sociedade com certo pesar:

Hoje eu vejo todo o mundo preocupado com esse *lance* de arte, de ser reconhecido como arte, de estar na galeria, pensando como artista. Eu vejo pouca gente se preocupando com diversão: se divertir com seu trabalho, estar sendo legal. Tem gente fazendo aquilo pensando mais em conceito e menos em diversão. Essa é uma das principais mudanças da época em que eu pintava pra agora. Naquela época era *for fun*. Agora tem muita gente preocupada em ganhar dinheiro e seguir um estilo, uma tendência dentro do *graffiti*. E esquecem a diversão e do por quê. O *graffiti* começou assim: a *galera* se divertindo. Tem que seguir assim.

Ao comentar sobre as especificidades da arte de rua de cada cidade, bem como sobre a sua aceitação em algumas das principais capitais brasileiras, Cimpls afirma: “No Rio de Janeiro é diferente, eles priorizam o *graffiti*-arte, que é produção. E tem também o *tag*. O *tag* lá é diferente de São Paulo – não tem sido tão falado como o de São Paulo, que é falado no Brasil e até fora. Tem as questões regionais de cada cidade”.

A repressão à pichação e ao *graffiti* (em grande parte por não se saber a diferença) já foi bem mais acirrada. Em Curitiba, houve vários casos de prisão e até de morte de vários jovens. Na prisão, “a gente ficava na mesma cela que assaltante, assassino, estuprador... Depois que saí de lá fiquei três dias urinando sangue, de tanto ponta-pé que levei”⁸⁸. Outros, como Gui (2004) e Bruno Coelho (2007)⁸⁹, entre outros, foram flagrados por vigilantes de empresas e acabaram ou não resistindo a ferimentos causados no incidente (Gui), ou sumariamente executados (Bruno). Sobre essa questão Cimpls observa:

No Rio de Janeiro, tem as questões sociais e da violência, pois lá existe polícia, existe milícia, existe o governo e existe a pichação. Aqui em Curitiba já é diferente, você tem uma certa liberdade. Mas, de outro lado, a cidade é muito conservadora. Acho que morreu mais gente em Curitiba do que em Porto Alegre. Morreu muita gente no Rio de Janeiro, também, só que não é falado porque lá qualquer um pode matar e não acontece nada. Isso também é ponto de tensão – essa questão social que a gente vive. A molecada que tá morrendo dentro do *graffiti*... existem vários casos. Aqui tem uns quatro ou cinco. Se você for pensar em um movimento como aqui, é bastante. Hoje morre menino no *graffiti* e não é discutido como questão social, do

⁸⁷ CIMPLS. *Dez anos de graffiti...* 2008.

⁸⁸ GRAFITEIRO ANÔNIMO. Depoimento no Debate do ENCONTRO IDENTIDADE URBANA. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, SESC da Esquina, mar. 2007.

⁸⁹ “O estudante Bruno Strobel Coelho Santos, 19 anos, foi morto com dois tiros na cabeça após ter sido supostamente flagrado por vigias da Centronic pichando o muro de uma clínica”, em Curitiba. “O corpo foi encontrado, em Almirante Tamandaré, região metropolitana de Curitiba. Bruno era filho do jornalista esportivo Vinicius Coelho” (LAIBIDA, Heloisa Janz *Registro de funcionamento da Centronic é cassado*. Gazeta do Povo, 7 maio 2008. Disponível em: <<http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/vidaecidadania/conteudo.phtml?tl=1&id=763695&tit=Registro-de-funcionamento-da-Centric-e-cassado>>. Acesso em: 12 ago. 2009.

momento que a gente vive. E ninguém se preocupa com essa forma de viver, [...] de conviver com a violência da cidade⁹⁰.

Atualmente, apesar das leis, dos serviços municipais de delação de pichadores etc., nota-se que a repressão em Curitiba não é mais tão ostensiva. Até mesmo integrantes da Guarda Municipal enxergam a arte de rua como um ato bem menos prejudicial à sociedade que outros, igualmente considerados contravenção ou crime.

A gradual e progressiva aceitação do *graffiti* como arte, bem como a rejeição absoluta da pichação, geralmente considerada sujeira pela sociedade, trazem à tona uma nova pergunta: a pichação cumpre agora a função que antes era do *graffiti* como um todo? Enquanto o *graffiti* não era aceito, ele configurava um protesto. A partir da sua aceitação, deixou de ser protesto. A pichação assumiu, então, esse papel?

Isto, em contraposição à atuação dos artistas de rua que hoje expõem em espaços fechados específicos como barzinhos (Thiago Syen, Cimpls, Rimon expuseram no Era só o que faltava; Olho, Thiago Syen e Heal, no DeKroeg); na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Heal, Auma e Thiago Syen); museus (Heal expôs no Museu de Arte Contemporânea); no SESC da Esquina (o coletivo InterluxArteLivre, Cimpls, Auma, Siel, Heal, Thiago Syen, Café e Paulo Freitas de Medeiros) entre muitos outros.

Neste contexto, é significativa a criação em Curitiba, em julho de 2008, de ACasa, a partir da reunião de alguns pesquisadores, admiradores e artistas do *graffiti*, tendo como idealizadora e figura central Tatiana Souza:

Esse coletivo representa uma junção de idéias e ações de artistas e colaboradores ligados pelas artes visuais com sua produção focada na contemporaneidade. Significa estabelecer algo em prol da cultura e seus segmentos e acreditar que juntos podem potencializar suas produções, sempre refletindo as relações entre *graffiti*, arte e cultura. No primeiro momento, predominava o interesse do espaço físico funcionar como *atelier*, depois veio o convite para participar do Mercado Mundo Mix – 2008. Mas o vento mudou, pois ACasa se estabeleceu como espaço expositivo já na inauguração do *atelier*, ao realizar a primeira exposição, intitulada *Abrigo*, quando foram convidados os artistas: Valério Cicqueira, Silvio Rodolfo e Jorge Galvão. E, assim continuaram com oficinas, cursos livres, eventos, festivais, bazares, debates e palestras; veio o lançamento da revista *Ferrovias* e o fechamento do ano com uma Feira de Arte. Em 2009, foi apresentado um recorte do *stencil* com *Silhueta*, exposição de trabalhos de sete artistas de Curitiba e dois de outros estados. A seguir, ACasa convidou *Atadura*, do artista/arquiteto gaúcho Mateus Grimm, primeira exposição individual do espaço⁹¹.

Outro aspecto a ser examinado é a participação feminina na cena do *graffiti* curitibano. Entre os inúmeros interventores que se pôde conhecer durante a realização desta pesquisa,

⁹⁰ CIMPLS. *Dez anos de graffiti...* 2008.

⁹¹ EXPOSIÇÃO. GuiaSJP.com. Disponível em: <http://www.guiasjp.com.br/opcoes.php?option=591&id_noticia=39334&id_canal=45>. Acesso em: 12 ago. 2009.

chama a atenção o extremamente pequeno número de mulheres envolvidas na ação de pintar. Dentre os mais de trezentos artistas a que se teve acesso, menos de dez eram do sexo feminino. Destacam-se Mel, Momis, Camila e Simone. As três últimas, além de ativas no espaço público, realizaram uma exposição no Espaço Cultural Arte/Cidade, no Jardim Social, em 2008. Auma, ao discorrer sobre a pouca participação das meninas, mas sua seriedade, afirma:

Eu sempre comento sobre as meninas, porque nós fomos com um grupo pro FÓRUM MUNDIAL SOCIAL em Porto Alegre [2005] e lá tinha menina pintando. E tinha uma tenda bem grande, onde iam acontecer os debates sobre a arte de rua e o *graffiti* no Brasil inteiro. As meninas sabiam tudo que elas queriam falar, tinham agenda, tinham pessoal organizado. Era a Ana só Calcinha, de São Paulo. Elas sabiam tudo o que iam conversar. E os homens se reuniam lá fora, ninguém sabia o que ia falar... As pessoas levantavam, falavam coisas que não tinham nada a ver... É engraçado! Em Porto Alegre tinha umas meninas bem legais pintando. E a gente sempre tenta incentivar que as meninas pintem, aqui em Curitiba, como é o caso da Rui Barbosa⁹². É necessário, é bom. A gente sempre conversa com as meninas, pergunta o que as leva a não pintar. Algumas falam que tem um monte de problemas na rua, elas têm um pouco de medo⁹³.

Camila conta sobre a sua experiência:

Comecei faz uns três anos. A gente começa a olhar o que já tá feito e vai olhando. São os ciclos. O meu ciclo de referências é bem mais recente. Primeiro fiz pichação, mesmo. Depois vi outros desenhos. Eu já gostava de desenhar – comecei a desenhar. No Orleans [bairro de Curitiba] não tem muita coisa. Aqui na região sul tem muita informação, muito mais. Lá não é como na região sul, que você pega o ônibus e tem muita coisa. Mas tem, claro, história também. Eu via bastante Os Dose, não sei que *crew* é essa, via bastante Zenói, que é uma *crew* lá do Orleans, que tinha muito *trampo*, que tinha umas meninas – eu soube bem depois... Essa coisa do referencial feminino é bem difícil. O que eu mais via mesmo acabou sendo de outras regiões⁹⁴.

Sobre a questão do preconceito que elas enfrentam por parte dos próprios interventores urbanos, por serem meninas, Camila observa:

A gente até *tava* conversando sobre isso – o feminino no *graffiti*. Tem duas visões: uma é a do preconceito, de alguns meninos acharem que porque você é mulher, você tem que fazer outras coisas. No começo teve bastante isso. De falarem: “Menina, não é isso que você deve fazer!, vai fazer outra coisa!, isso não é a tua área”. E tem o outro lado, que é uma visão meio romântica, de algumas pessoas acharem que é legal só porque você é mulher. Mas a gente chegou a um acordo, de que ser mulher não é ser especial no *graffiti*. A gente quer ser igual a todas as outras pessoas e a gente quer fazer um *graffiti* não por ser mulher, mas por ser um ser humano⁹⁵.

Como se percebe, apesar da presença pontual das *meninas*, a arte de rua continua a ser uma atividade predominantemente masculina.

⁹² Refere-se ao I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, do qual foi um dos principais organizadores, evento que se realizou na Praça Rui Barbosa, no centro de Curitiba, em março de 2007.

⁹³ AUMA. *Dez anos de graffiti...* 2008.

⁹⁴ CAMILA. *Dez anos de graffiti...* 2008.

⁹⁵ CAMILA. *Dez anos de graffiti...* 2008.

De outro lado, a dimensão da aceitação do *graffiti* no circuito artístico é cada vez maior. Para se ter uma ideia disso, basta observar que em 2009, o Sesc da Esquina promoveu duas exposições que envolveram alguns dos artistas citados. Cimpls ocupou as escadarias com uma exposição individual no primeiro semestre. Auma, Siel, Heal, Thiago Syen, Café e Paulo Freitas de Medeiros realizaram a exposição intitulada *De.Forma*, de 27 de agosto a 10 de janeiro de 2010. Tomando, igualmente, as amplas escadarias da instituição, abordaram a figura humana, pintando diretamente sobre as paredes de fundo branco e ocupando todo o espaço disponível. Ao término do evento, as paredes receberam nova camada de tinta branca e foram preparadas para a exposição seguinte. Estas obras, assim como no espaço da rua, tiveram um curto período de “vida”.

O texto referente a esta exposição, aplicado sobre a parede de um dos corredores do Sesc, discorre sobre a concepção de espaço aberto e fechado, da rua e da galeria, do dentro e do fora, e sobre como estes artistas o percebem. Como Heal apontou em um de seus depoimentos, a verdadeira essência do *graffiti*, que é a criação espontânea, livre e sem regras, continua viva, independente de o espaço ser aberto ou fechado. Pode-se reconhecer aí a amplidão da visão dos artistas, para os quais nenhum espaço parece fechado, limitado, limitante. Ele completa: “Qual é a casa do *graffiti*? A casa do *graffiti* é a cidade”.

A parede é a janela, a cidade é o mundo

A rua, a praça, o muro, a casa – espaços contíguos, sem fronteiras, sem barreiras. Espaços apropriados, vividos e transfigurados, ressignificados – espaços socializados, compartilhados – comunicativos, vivos, eloquentes. Assim é a cidade para o artista urbano: espaço tornado significativo a cada esquina, a cada passo. Dentro e fora se confundem, inexistem como dicotomia. O que existe é um intenso diálogo entre o eu e o objeto (o construído), o eu e o todo (a urbe, a sociedade), o eu e o outro (companheiro ou transeunte).

No contexto da arte de rua, o espaço público se transforma em espaço vivido, em extensão da casa de cada um. É o espaço do diálogo, da identidade, dos pertencimentos, em meio a uma arte que toca diretamente “as feridas” do nosso tempo e de cada um de nós. Constitui o lugar da sociabilidade, da comunicação, do riso, da revolta, da surpresa e da decepção. É onde o *dentro* e o *fora* se interpenetram, se entrelaçam, se fundem, onde o individual e o coletivo, o natural e o construído se misturam. Luz e sombra, dia e noite, natureza e concreto, vento e poluição, pássaros e buzinas – tudo isso convive e faz parte de uma mesma experiência: a criação de um *graffiti*.

Assim também a galeria, o museu e a academia, para o artista urbano, são o dentro transformado em fora, a sala em espaço da liberdade. São a sala tornada em rua – aberta, viva, dinâmica, maleável, convidativa –, e ao mesmo tempo em mundo – multifacetado, imenso, infinito, com seus diálogos e suas redes. São ponto de encontro, trazendo para si as dimensões da cor, do vento, do cheiro da tinta, do grito estampado no muro. Suas paredes não fecham, não limitam, não excluem – ao contrário: remetem para o coletivo. O *graffiti*, seja qual for o seu suporte, é um espaço significativo, portanto, tornado lugar, no qual sujeitos (não indivíduos) compartilham suas ideias e afetos, sua arte, suas concepções de mundo, suas representações. Lugar social e político, concreto e abstrato, artístico e intelectual,

racional e emocional, do qual emergem direções e caminhos. A parede é uma janela – dá para ver longe!⁹⁶

Percebe-se, assim, que o exercício da liberdade, apesar de aparentemente cerceado nos espaços internos, continua quase tão forte quanto o é na rua.

4.1.4 O lambe-lambe, o *stencil* e o *sticker*

Paralelamente à história do *graffiti*-arte, em seus vários estilos, o lambe-lambe, o *stencil* e o *sticker* tiveram em Curitiba, também, o seu percurso específico. Seus autores, de modo geral, são mais ligados à academia e ao design que os grafiteiros e os pichadores.

4.1.4.1 O *sticker*

A técnica do *sticker* em si não é recente: em 1978, o artista multimídia Tadeu Jungle chamou a atenção ao colar pelas paredes de São Paulo e distribuir mil adesivos com as inscrições “Fure fila”, “Faça figa” e “Fuja do faro da fera”, numa referência bem-humorada a palavras de ordem do movimento estudantil de então⁹⁷.

No entanto, foi apenas em meados da década de 1990, que o estudante de design gráfico Shepard Fairey, começou a espalhar nos EUA o *sticker* que ficou conhecido como *Obey*. Tratava-se do rosto truculento (estilizado) do lutador André Roussinof e, sob ele, a palavra *Obey the Giant (Obedeça o Gigante)*. O objetivo desse *sticker* era fazer com que as pessoas refletissem acerca da sociedade de consumo, ironizando a obediência aos padrões massificantes e aos poderes econômico e político. No contexto da arte de rua (segunda vertente), esse adesivo tornou-se o marco inicial da *Sticker Art*⁹⁸. Esta, denominada por muitos como *pós-graffiti*, “vem ganhando adeptos nos últimos anos, sobretudo, após a popularização da Internet, que permite trocar imagens com artistas do mundo inteiro”⁹⁹.

Em Curitiba, o *sticker* é encontrado especialmente na década de 2000 e em maior número no centro da cidade e próximo às instituições de ensino e difusão da arte, como a

⁹⁶ PROSSER, Elisabeth Seraphim. *Texto de Introdução à Exposição De.Forma. Parede*. Curitiba: Sesc da Esquina, 2009.

⁹⁷ PORTAL SESCSP. *Revista E Arte*, n. 94. Disponível em: <www.sescsp.net/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=211&Artigo_ID=3248&IDCategoria=3518&reftype=2>. Acesso em: 10 ago. 2009.

⁹⁸ CORDEIRO; CORREIA, 2008, p. 33.

⁹⁹ PORTAL SESCSP, 2009.

Escola de Música e Belas Artes do Paraná, o Solar do Barão, com suas oficinas de xilogravura e a Universidade Federal do Paraná.

A *Expo Stickers 2008*, uma exposição realizada no Sesc da Esquina, com a exibição e a distribuição de *stickers* de artistas de todo o mundo, foi um marco para o desenvolvimento desta arte em Curitiba. Realizada entre 17 de abril e 5 de junho de 2008 e organizada por Jair Guilherme Cordeiro e João Afonso Malinowski Correia, como trabalho de conclusão do curso de Tecnologia em Artes Gráficas na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, reuniu *stickers* de 170 artistas, de 25 países, num total de cerca de 8 mil adesivos. Estavam representados renomados participantes da *Sticker Art* mundial, oriundos da América, Ásia, Europa e Oceania.

Para Alasortis, BHC e JowJow¹⁰⁰, a *Sticker Art* é uma “modalidade artística que tem a cara da globalização e da interatividade” e se baseia na “ocupação do mobiliário urbano”. De acordo com eles, a *Expo Stickers 2008*, mostrou que “os *stickers* são muito mais que simples pedaços de papéis autocolantes. A imensa variedade destas pequenas (grandes) obras e a síntese que, apesar de crítica, é geralmente bem-humorada, tornou a exposição um evento muito significativo para os praticantes, amantes ou estudiosos deste meio de expressão encontrada em todos os continentes. São pequenas imagens ou mensagens extremamente diretas e pungentes que satirizam a sociedade e a contemporaneidade e buscam mudar a aparência dos grandes centros com sutis intervenções adesivas.

4.1.4.2 O lambe-lambe e o stencil

O lambe-lambe ou cartaz, como é também chamado, bem como o *stencil*, são feitos em grande número e por vários interventores urbanos na cidade. Uma das suas principais características, como ocorre com o *sticker*, é que são espalhados de maneira anônima, sem a assinatura dos seus autores, ao contrário do picho e do *graffiti*, em que a assinatura é essencial.

São muitos os que trabalham com o cartaz em Curitiba. Um grupo que se destaca neste contexto é o coletivo InterluxArteLivre, cuja história se mescla à do *stencil* e do lambe-lambe na cidade. O Interlux prioriza o cartaz e o *stencil*, mas às vezes combina estas a outras técnicas, como o *graffiti* ou o picho, e a outras formas de arte, como a instalação e a performance. O coletivo, mais que a marca, enfatiza a ideia, o questionamento. O grupo não

¹⁰⁰ ALASORTIS; BHC; JOWJOW. Texto de Introdução da *Expo Sticker 2008*. Curitiba: Sesc da Esquina, 22 abr. 2008.

se identifica com o *hip hop*: de acordo com Dimas, “utiliza o espaço da visualidade pública para a sua manifestação e procedimentos do *graffiti*, mas explora outros conteúdos, outras linguagens, outras motivações. Nosso parentesco com o *graffiti*, está, então, apenas nos procedimentos e no espaço urbano como lugar da nossa manifestação”¹⁰¹. Entre as muitas ações do Interlux, é frequente a apropriação de poesias, textos, *cartoons* e outras obras, e a sua recombinação com elementos do espaço urbano ou com outras manifestações. Para Dimas, “a apropriação despreza a questão da autoria. Fica a pergunta: depois que o autor publicou algo, isso é público? A intenção é provocar, difundir uma ideia, uma informação, desafiar também a autoria”¹⁰².

Criado em 2002, seus integrantes são oriundos das várias universidades da cidade. O nome do grupo pode ser compreendido em duas partes. A primeira, *Interlux*, significa *luz interna* e refere-se à “luz como conhecimento que se espalha como a luz de um poste de iluminação, pelos seus fios”. Nesse mesmo sentido, os “seus trabalhos se espalham por diversos locais e transmitem mensagens ao público”¹⁰³. A segunda, *ArteLivre*, mostra trata-se de uma arte independente de qualquer cânone ou circuito estabelecido. O que os integrantes do grupo “têm em comum é o desejo de criar uma arte mais livre e acessível. Livre das instituições e acessível para qualquer transeunte”¹⁰⁴. Sua ação envolve a interferência na paisagem urbana, ocupando, essencialmente, ruas e áreas abandonadas, sempre com o intuito de incentivar a fruição da cidade; a reflexão sobre o espaço público e o privado; a conscientização de que o espaço público é o espaço da sociabilidade e da política; tudo isso com ênfase ao meio ambiente urbano e à qualidade de vida no planeta¹⁰⁵.

Entretanto, o fato de priorizarem a interferência no espaço citadino não os impede de exporem seus trabalhos e seu pensamento em espaços alternativos, como bares, ou de realizarem performances e experiências envolvendo, além das artes visuais, também a música e o teatro. Parada observa: “A gente não tem nenhum tipo de preconceito. A gente expõe num terreno baldio, a gente pode fazer uma exposição num bar, como pode fazer num museu. A gente aproveita todo o tipo de canal para disseminar as nossas ideias”¹⁰⁶.

¹⁰¹ DIMAS. Entrevista a E. S. Prosser. Curitiba, dez. 2009.

¹⁰² DIMAS. Entrevista a E. S. Prosser. Curitiba, dez. 2009.

¹⁰³ ANTOCEVEIZ, 2005, p. 31.

¹⁰⁴ ARTE EM GERAL. *InterluxArteLivre*. 5 jul. 2008. Disponível em: <<http://artgeral.blogspot.com/2008/07/interlux-arte-livre.html>>. Acesso em: 9 ago. 2009.

¹⁰⁵ Ver o *Manifesto* do coletivo, apresentado na Figura 324.

¹⁰⁶ MARQUES, Diogo (Direção e Produção). *Urbanographia digitalizada de baixa resolução*. Curitiba, 2005. Documentário.

De acordo com Brand, a proposta do grupo é “trabalhar as artes tendo como foco a cidade”¹⁰⁷, o que se percebe pelo conteúdo dos seus escritos nos lambe-lambes, *stencils*, manifestos e ações. Hoje, com cerca de dez membros, atua em diferentes áreas e é responsável por movimentos como a *Bicicletada*, que reúne centenas de pessoas na cidade, e a *Jardinagem Libertária*, que incentiva o plantio de árvores e plantas nativas especialmente em praças e em canteiros das calçadas públicas. A força destes dois movimentos faz com que ocorram não só em Curitiba, mas que atinjam outras cidades do país. Além disso, o grupo organiza, ainda, palestras e debates, cria manifestos, cola lambe-lambes e faz *stencils* com mensagens políticas críticas geralmente ácidas, mas também poéticas.

Para Brand, o grupo tem um objetivo que vai além da arte. “Não é possível enquadrar as ações em uma coisa só. O grupo tem um caráter artístico, mas também é uma forma de contestação e provocação”¹⁰⁸. Nesse sentido, as suas intervenções têm se mostrado capazes de suscitar a inquietação e estimular o questionamento do estabelecido, seja no âmbito do indivíduo, que olha o lambe-lambe, ou da comunidade, que se conscientiza e passa a pressionar o poder constituído.

Seus integrantes assim definem o grupo: “Interlux é uma organização aberta que propõe a interferência no ambiente, transformando o ecossistema urbano”. “O lance da Interlux é criar a situação: acender o estopim e deixar rolar”¹⁰⁹. Dimas afirma: “O nosso trabalho é reflexo da vida urbana”. Dimas, ao referir-se à maneira como o transeunte recebe sua ação, comenta: “Tem gente que percebe, tem gente que não percebe, tem gente que entende, tem gente que não entende...”¹¹⁰. Como se pode notar, a contestação está bem presente nas ações deste coletivo. Nesse contexto, o lambe-lambe e o *stencil* tornaram-se instrumentos de manifestação intelectual, crítica e política destes politizados jovens das classes média e alta.

Chama a atenção a grande ênfase que o InterluxArteLivre dá às questões não apenas sociais, mas principalmente ambientais. As milhares de bicicletas *espalhadas* pela cidade e os inúmeros apelos para que se “Ande mais!” e se “Saia da bolha!” (o carro), entre outros, são convites cuja aceitação se torna cada vez mais imperativa. Dos inúmeros eventos que organizou, alguns se mostram fundamentais para os rumos do grupo, para a cidade e a

¹⁰⁷ FELDMAN, Marina. Jardinagem Libertária dá nova cara às intervenções urbanas. *Jornal Comunicação*, UFPR, Um olhar sobre Curitiba, 1 jul., 2009. Disponível em: <<http://www.jornalcomunicacao.ufpr.br/redacao3/node/349>>. Acesso em: 9 ago. 2009.

¹⁰⁸ FELDMAN, 2009.

¹⁰⁹ DOGMA IAL::05 (Direção). *Domíngio na urbe*. Curitiba, Rua Tapajós, esquina com Rua Solimões, 3 jul. 2005. Curitiba: InterluxArteLivre, 2005. Documentário.

¹¹⁰ MARQUES, 2005.

sociedade. Desde 2005, quando realizou o evento *Domingo na urbe*, torna-se progressivamente mais clara a sua preocupação com o meio ambiente urbano e natural. Isso se acentuou em 2007, quando o grupo criou a versão curitibana da *Bicicletada* e, depois, a *Jardinagem Libertária*. O primeiro foi um evento pontual e os dois últimos constituem movimentos ativos até a atualidade e cujos crescimento e desdobramentos concretos têm sido contínuos.

Domingo na urbe

O *Domingo na urbe* aconteceu no dia 3 de julho de 2005, em um posto de gasolina abandonado, localizado na Rua Tapajós, esquina com a Rua Solimões, nas Mercês. O posto havia sido notificado pela Comissão de Segurança de Edificações e Imóveis, da Prefeitura Municipal de Curitiba (Cosedi), pois, desativado, mas ainda com as bombas e os tanques no local, havia risco iminente de uma séria explosão.

Foi alguns meses antes, em fevereiro de 2005, que o grupo notou o local e percebeu seu potencial como espaço para um evento que reunisse todos os que dele quisessem participar e que, ao mesmo tempo, chamasse a atenção para o perigo que havia ali. O lugar foi preparado por membros do Interlux durante os meses seguintes, geralmente aos finais de semana, quando limpavam o local e faziam uma ou outra intervenção. A vizinhança, inicialmente temerosa, depois curiosa e, mais tarde envolvida, aprovou a iniciativa. “Eles viram que não era uma atitude de depredação. Era de revitalização”¹¹¹:

No começo a gente achou que ia ser um bando de gente que picha. Depois a gente viu que não, que era uma coisa séria. A gente começou a ver que tinha umas mensagens que chamavam a atenção. Até então a gente pensou que era brincadeira. [...] É uma coisa interessante, diferente do que a gente está acostumado a ver. A gente sempre tá lendo, pra ver se tem alguma coisa diferente. Achei muito *legal* as mensagens, principalmente uma que tem um cemitério e aí tá [escrito]: “O trabalho não nos salvou”¹¹².

Sobre a maneira como o evento transcorreu, Parada comenta:

Cada um contribuiu com o que pôde. O pessoal que quis pintar trouxe a sua tinta, trouxe seu papel pra colar, todo o mundo respeitou o espaço do outro. Interagiu com o espaço – não só o espaço físico, mas também com o espaço pessoal. O pessoal que veio soube se divertir, soube ajudar.

Outros participantes apontam o ambiente de alegria, descontração e troca que se instalou. Para Manoel Coelho, arquiteto, um projeto dessa natureza tem muitos aspectos positivos. “Tem música, performances, *skate*... e qualidade. Eu vi uns painéis lá que achei

¹¹¹ PARADA e DIMAS. Depoimentos em: INTERLUXARTELIVRE; DOGMA IAL.:05. 2005.

¹¹² SCHNEIDER. Depoimento em: INTERLUXARTELIVRE; DOGMA IAL.:05. 2005.

muito bonitos”. Além disso, e era este o principal objetivo do grupo, o fato de alguém se apropriar de um espaço urbano “é um alerta para as autoridades e para os proprietários”¹¹³. Quatro semanas depois, o posto foi novamente fechado. Foram colocados novos tapumes que impediam não apenas a circulação das pessoas, mas que a intervenção fosse vista. Quanto aos tanques e bombas, estes foram retirados, devolvendo à vizinhança a sensação de maior segurança.

A Bicicletada e a ciclofaixa

Dimas conta como surgiu o movimento em Curitiba e porque o grupo se envolveu:

A iniciativa da primeira *Bicicletada* partiu aqui, do ateliê. O Goura chegou com a notícia de que tinha esse movimento de massa crítica, *critical mass*, que acontecia em vários lugares do mundo: EUA, Europa... E que era uma atitude de reclamar o espaço do trânsito para as bicicletas. Que a bicicleta seria uma das soluções mais viáveis. Ela ocupa muito menos espaço, não gera poluição, não gera essa divisa social que o carro gera. Você está ali, mantendo a tua saúde, você não está exaurindo os recursos naturais...¹¹⁴

Logo o InterluxArteLivre organizou, no Centro de Criatividade de Curitiba, uma série de aulas, debates, palestras e projeção de filmes de curta metragem chamada *A bicicleta, a arte, a mobilidade*. O evento foi realizado de 18 de agosto a 16 de setembro de 2007 e constou de quatro encontros semanais, envolvendo artistas, amantes do ciclismo, cicloturistas e autoridades municipais. Além de temas como *A bicicleta como meio de transporte na cidade*, *SOS Bikes*, *De bike na estrada* e *A necessidade de um novo paradigma urbano*, aconteceu o debate com membros do coletivo artístico da década de 1970 ‘Bicicleta’ (Denise Roman, Leila Pugnaroni e outros), intitulado *A rua como espaço de convivência*. O envolvimento entre o *Bicicleta* e a *Bicicletada* mostra como os artistas dos anos 70 e os da primeira década do milênio comungam das mesmas ideias quanto à liberdade e ao espaço urbano como lugar da convivência, da troca, do encontro, de uma vida estimulante e gratificante.

Com a expressiva frase “Ruas são salas de estar, não estacionamentos”, o *site* do movimento registra as principais ações que se seguiram, especialmente as que envolveram o poder público executivo e legislativo, visto que se trata de uma iniciativa que, mais que simples lambe-lambes colados por toda a cidade, pretende uma mudança concreta e eficaz no direcionamento da política viária de Curitiba.

O dia 22 de setembro marca o início da primavera no hemisfério sul e o Dia Mundial sem Carro. Em 2007, “já que o governo se omitiu completamente de realizar qualquer tipo de

¹¹³ COELHO, Manuel. Depoimento em: INTERLUXARTELIBRE; DOGMA IAL.:05. 2005.

¹¹⁴ INTERLUXARTELIBRE; BANZAI STUDIO. *Em 5 segundos*. Documentário sobre as ações da Interlux nas ruas de Curitiba: Tapume, Praça Pirata, Ciclofaixa, Jardinagem Libertária. Curitiba, 2008.

atividade no dia mundial sem carro (nem mesmo uns adesivos!!), foi realizada uma *Bicicletada* extra no mês de setembro, com direito a um encontro com o Prefeito, na feira do Passeio Público”¹¹⁵. Nesse dia, para chamar a atenção do poder público e dos habitantes da cidade quanto à possibilidade da implantação de faixas para os ciclistas, nas ruas, o grupo criou a primeira ciclofaixa de Curitiba, em frente ao seu ateliê à Rua Augusto Stresser, nº 207. Esta iniciativa foi amplamente elogiada por transeuntes e concidadãos, mas incompreendida pelas autoridades, que processaram alguns dos integrantes do grupo por “crime contra o meio ambiente”.

Dimas comenta: “A gente resolveu terminar a Bicicletada desse dia aqui na rua. A gente fechou a rua, fez uma barricada de bicicletas. Só passavam moradores”. E Parada continua: “A gente trancou a rua e transformou a quadra em um espaço de convivência. As pessoas, num mutirão, começaram a pintar a ciclofaixa. Duas horas depois, [...] chegou a guarda municipal e o argumento era que eles iam levar pessoas presas por crime ambiental!!! [risos]”¹¹⁶.

Já no dia 10 de outubro, para repensar a mobilidade das pessoas na cidade e promover o uso da bicicleta, o grupo Bicicletada Curitiba promoveu o Desafio Intermodal. Motoristas de carros, passageiros de ônibus, motociclistas, ciclistas e pedestres, saindo ao mesmo tempo da frente do ateliê no horário de pico, deveriam chegar à Prefeitura, passando pela Câmara Municipal, respeitando as leis de trânsito e as regras de segurança de cada modal. De todos, a bicicleta fez o trajeto em menos tempo, provando sua eficácia como meio de transporte na urbe:

A iniciativa foi um sucesso e deu visibilidade ao fato de que uma política de incentivos ao uso da bicicleta como meio de deslocamento nas grandes cidades é desejável, acima de tudo. Mais infraestrutura viária, estacionamentos e campanhas de sensibilização levarão cada vez mais pessoas a buscarem a praticidade da bicicleta. Essa situação gerará benefícios para todos os cidadãos, tanto os que ficam presos no engarrafamento dentro de seus carros, quanto, principalmente, a maioria dos habitantes da Região Metropolitana de Curitiba que se desloca a pé e de ônibus¹¹⁷.

O evento teve ampla repercussão, com a realização de reportagens e eventos semelhantes pelo país. Logo a seguir, em 15 de outubro, Manifestantes do Movimento Internacional Bicicletada estiveram na Câmara Municipal de Curitiba, apresentando suas reivindicações: a criação de ciclofaixas na cidade; a implantação de políticas públicas que fomentem o uso da bicicleta, como bicicletários para funcionários e clientes nos estabelecimentos comerciais; a implementação, para 2008, de cem quilômetros de ciclofaixas e de campanhas educativas; e a

¹¹⁵ *Bicicletada Curitiba*. Disponível em: <www.bicicletadacuritiba.org/atividade.php>. Acesso em: 9 ago. 2009.

¹¹⁶ DIMAS e PARADA. Depoimentos em: INTERLUXARTE LIVRE; BANZAI STUDIO, 2008.

¹¹⁷ *Bicicletada Curitiba*, 2009.

criação do Conselho Municipal de Ciclomobilidade. Isto, porque esta seria “uma saída inteligente, de baixo custo, segura, prática e ecologicamente correta e moderna”¹¹⁸.

No mesmo dia, membros do grupo foram convidados pelo Prefeito para expor suas sugestões sobre ciclomobilidade para a cidade, no seu gabinete:

O prefeito recebe nesta terça-feira (15) representantes do movimento Bicicletada de Curitiba, que propõe o incentivo ao uso da bicicleta como meio alternativo de transporte. Em setembro, determinou a criação de um grupo de trabalho que está estudando alternativas de mobilidade urbana e melhorias no trânsito da cidade. Entre as alternativas estão o aumento na rede de ciclovias na cidade, novos bicicletários e a criação de ciclofaixas, que permitem que carros e ciclistas compartilhem as ruas. [...] Também estão sendo construídos 30 quilômetros de novas ciclovias na cidade¹¹⁹.

Tanto a rápida reação da Prefeitura ainda em setembro, instituindo o grupo de trabalho para estudar o assunto, como o convite para a audiência com o Prefeito, demonstram o alcance do movimento. A partir daí foram muitas as reuniões na Prefeitura, no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (Ippuc) e com representantes de vários setores da sociedade, para discussões em torno do Plano de Mobilidade de Curitiba (PlanMob). Continuaram também os encontros, palestras, passeios e manifestações na arte de rua referentes à bicicleta, companheira e amiga no trabalho e no lazer. Vários segmentos sociais da cidade reagem também positivamente à implantação das ciclofaixas e das medidas propostas. O porteiro de um prédio próximo à ciclofaixa pintada pelo Interlux comenta:

Eu acho que tinha que ter mais, que tinha que se expandir em outras áreas, que não fosse só aqui. Porque o trânsito tá cada vez mais caótico. Eu, por exemplo, já tive três bicicletas. Não quero mais nem de graça. Porque? Porque eles passam por cima da gente. E eu não aceito isso. Já fui atropelado uma vez, de raspão. Aí pegamos o cara, batemos no cara... E não adianta. Isso gera violência, mais violência. [...] Alguém tem que começar alguma coisa, tem que começar sim¹²⁰.

No documentário *MANDALA – Intervenção urbana da Bicicletada de Curitiba*, pode-se ler uma espécie de ideário poético, filosófico e político, que remete tanto à sabedoria oriental quanto ao cotidiano atual, em que a pressa e o consumismo orientam ações e opções:

Se povos pré-colombianos ignoravam a roda para os deslocamentos só as utilizando para os brinquedos, se os tibetanos a concebiam exclusivamente para os seus instrumentos de oração, a bicicleta é uma síntese esplêndida das utilizações possíveis da roda: jogo, transporte e oração. As pessoas se convertem em prisioneiras do veículo que as leva, todos os dias, da casa ao trabalho. Intoxicadas pelo transporte, perdem a consciência dos poderes físicos, sociais e psíquicos de que dispõe o ser humano, graças a seus pés. Esquecem que é o homem que cria o

¹¹⁸ MAIA, *Bicicletada Curitiba*, 2009.

¹¹⁹ CENTRAL DE INFORMAÇÕES e notícias da Prefeitura de Curitiba. Agência de Notícias. *Richa encontra-se com ciclistas*. Disponível em: <<http://www.curitiba.pr.gov.br/Noticia.aspx?n=11217>>. Acesso em: 16 out. 2007.

¹²⁰ PORTEIRO. Depoimento em: INTERLUXARTELIVRE; BANZAI STUDIO, 2008.

território com seu corpo. Já não sabem marcar a extensão de seus domínios com as pegadas de seus passos. Já não encontram o outro sem bater o carro, nem chegam sem que um motor as arraste. Suas órbitas pontuais e diárias as alienam de qualquer território livre. Abaixo a cultura do automóvel!¹²¹.

E Dimas afirma: “E a *Bicicletada* tá crescendo, cara! Cada vez mais, tem gente indo, pessoas que tão passando na rua de bicicleta resolvem juntar ali, na massa e seguem junto...”¹²².

A Jardinagem Libertária

Esta é uma proposta de “reflorestamento urbano, de ocupação dos espaços ociosos, de plantio de ervas medicinais e árvores frutíferas no espaço da urbe, para, assim, instaurar uma nova poética urbana, uma nova forma de as pessoas se relacionarem com o espaço em que elas vivem”¹²³. Em um raio de cerca de cem metros em torno do ateliê, foram plantadas cerca trinta Pitangueiras, Bananeiras, Araucárias etc. Hoje, há grupos de *Jardinagem Libertária* em várias cidades do Brasil: Rio de Janeiro, Campo Grande, Blumenau, Salvador, Cabo Frio, Porto Alegre etc. “Várias pessoas estão sintonizadas com a ideia do reflorestamento urbano e fazendo a crítica de todo esse processo civilizatório que a gente tá vivendo”¹²⁴.

O movimento conhecido no mundo como *Jardinagem de Guerrilha* já existe desde 1973, mas se popularizou nos últimos anos, atuando em Curitiba como *Jardinagem Libertária*: “Um dos principais objetivos é conscientizar a população da importância de termos uma postura ativa em relação ao ambiente que nos cerca”¹²⁵. De acordo com Goura,

Pensamos em plantar árvores para ocupar os espaços largados da cidade, como forma de intervenção política. Mais do que “salvar o mundo”, o foco é sensibilizar as pessoas a tomarem para si a responsabilidade pelo espaço em que vivem. Daí o termo *jardinagem libertária*: é algo livre, não estamos esperando o Estado ou as instituições, estamos ocupando, cuidando do terreno que habitamos. [...] Olhe para a sua casa, para a sua rua, para ver se você não pode ter uma ocupação mais criativa, mais verde do seu espaço. Guarde as sementes das frutas que você consome. Saia pela rua plantando. [...] Isso não vai mudar o mundo, mas vai mudar nossa percepção dele¹²⁶.

Com esta iniciativa *política, social e ecologicamente correta*, este coletivo traz à tona mais um problema: o da inadequação da legislação frente ao mundo atual. Apesar de este projeto contribuir para a promoção da vida e para a conscientização da população, coloca-se

¹²¹ NATARAJ, Goura (Direção); MENDES, Andre (Câmera); VARELLA, Beto (Edição). *MANDALA – Intervenção urbana da Bicicletada de Curitiba*. Curitiba: InterluxArteLivre; Para um Mundo Verde, 23 jun. 2009. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=1bBnjP8rsnI>. Acesso em: 8 ago. 2009.

¹²² DIMAS. Depoimento: INTERLUXARTE LIVRE; BANZAI STUDIO. 2008.

¹²³ GOURA. Depoimento em: INTERLUXARTE LIVRE; BANZAI STUDIO, 2008.

¹²⁴ Membro do InterluxArteLivre. Depoimento em: INTERLUXARTE LIVRE; BANZAI STUDIO, 2008.

¹²⁵ FELDMAN, 2009.

¹²⁶ NATARAJ, Goura. Jardim, liberdade! *Revista Simples* 07/2008. Disponível em: <http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/atitude/conteudo_288553.shtml>. Acesso em: 8 ago. 2009.

na fronteira entre o desejável e a ilegalidade, pois plantar em canteiros públicos, assim como desenhar e pintar no espaço urbano, ainda é considerado crime. No entanto, o Interlux insiste:

Uma das facetas mais interessantes do anarquismo contemporâneo, já completamente integrado aos questionamentos ambientais da atualidade, é a retomada do espaço urbano através do plantio de árvores nas vias, criação de hortas comunitárias, inserção de estímulos à recuperação da cobertura vegetal das cidades e a crítica da cultura do asfalto, que não deixa a terra respirar e serve de sustentação da loucura automobilística em que vivemos. Podemos criar microclimas dentro do caos urbano, inserindo mudas de árvores onde exista uma carência de vida vegetal e animal. As árvores chamam os pássaros, limpam o ar que respiramos, produzem frutos e sombra, tornam a vida mais estimulante e rica e favorecem uma cultura de paz e contemplação. Apóie a Jardinagem Libertária! A Terra agradece!¹²⁷

A mão em negativo, com fogo por detrás, de Dimas, bem traduz as concepções do grupo: “é o homem, criativo, fazendo extensões da sua mão e transformando o ambiente”¹²⁸.

Paralelamente ao InterluxArteLivre, artistas como Cínico, Soew, Alex Cabral, entre outros, trabalham com *stencil*, executando-o às vezes de modo mais simples, apenas em uma cor, às vezes de maneira complexa, utilizando-se de várias cores e da criação de vários planos.

Assim, em todos os estilos de intervenção urbana, nota-se o caminho do jogo e da experimentação para uma arte sensível, elaborada, expressiva e complexa. Observar com atenção e fruir as obras destes que, muitas vezes, começaram e cresceram artisticamente criando e vendo criar, torna o passeio pela cidade uma visita a uma galeria a céu aberto. Revela, também, um mundo de representações que expõe e discute as realidades da sociedade, do indivíduo e do meio ambiente natural e urbano. Manifestação da contemporaneidade, a arte de rua trouxe novas possibilidades e um novo sentido à arte como expressão da sociedade atual. Seus autores se revelam incumbidos de responsabilidade social e questionadores de valores da sociedade, enquanto têm como uma das suas principais intenções “aumentar a percepção das pessoas acerca dos mecanismos de alienação que as cercam”¹²⁹.

4.2 Universos temáticos e significados na arte de rua em Curitiba

Para investigar a arte de rua em Curitiba, entre 2004 e 2009, sob a perspectiva dos seus autores e em suas relações com a cidade, o meio ambiente e a sociedade, foi necessário examinar, além dos discursos e das trajetórias destes sujeitos, também os núcleos temáticos e o universo de representações que esta arte veicula. Como mencionado na Introdução da presente

¹²⁷ NATARAJ, Goura. *Jardinagem Libertária. Semeando as ruínas da civilização*. 2007. Disponível em: <<http://jardinagemlibertaria.wordpress.com/tag/arte-livre/>>. Acesso em: 8 ago. 2009.

¹²⁸ DIMAS. Entrevista a E. S. Prosser. Curitiba, dez. 2009.

¹²⁹ CORDEIRO; CORREIA, 2008, p. 15.

pesquisa, partiu-se da concepção de grande parte da classe hegemônica, isto é, de muitos proprietários e da administração pública, em geral, frequentemente veiculada na mídia e por trás da legislação pertinente, de que toda a intervenção urbana é a manifestação de um protesto, de uma revolta, portanto, agressiva e até destrutiva (alega-se, principalmente, “o mau aspecto das edificações pichadas”¹³⁰). Porém, ao se observar as intervenções urbanas da cidade, eram inúmeras as que exprimiam alegria, humor, sociabilidade e afeto, contradizendo esta impressão.

Assim, para conhecer as proporções em que estes dois conjuntos contrastantes e contraditórios – protesto/revolta/agressividade X humor/alegria/sociabilidade/afeto – ocorrem, procedeu-se à análise temática de conteúdo das 5 mil fotos que constituem a amostra da pesquisa. Esta análise foi empregada como ferramenta para distinguir as representações encontradas nas diversas manifestações da arte em estudo e como uma técnica quantitativa para maior fidedignidade interpretativa. Permitiu identificar as representações sociais contidas nesses discursos imagéticos/textuais e estabelecer o peso de cada categoria neste contexto, pois, como citado, “o tema [categoria] é a unidade de significação que se liberta naturalmente de um texto ou de uma imagem”¹³¹. Foi possível, assim, melhor compreender as relações dos artistas urbanos entre si, com a cidade e com a sociedade.

A fruição e o exame das manifestações da arte de rua (Curitiba, 2004-2009) permitiram o estabelecimento de não dois, como se pensava inicialmente, mas de três grandes grupos temáticos, os quais abrangem, cada um, certo número de categorias ou temas, aos quais se chegou mediante unidades de registro, ou de sentido, as quais constituem subtemas ou subcategorias. Assim, foi possível quantificar as intervenções, de acordo com os seus núcleos de sentido. Com base no princípio de que sua presença ou frequência podem significar alguma coisa, pôde-se distinguir a ênfase dada pelos artistas urbanos a cada um desses grandes temas, categorias e unidades de sentido e inferir, a partir daí, a sua importância. A análise temática mostrou que este universo de representações é muito mais rico e amplo do que se supunha, não devendo ser reduzido a afirmações apressadas, simplistas ou, até, preconceituosas.

Os quatro procedimentos metodológicos da análise de conteúdo, a categorização (tematização), a inferência (dedução), a descrição (exposição dos resultados encontrados na análise) e a interpretação (à luz da fundamentação teórica)¹³² são expostos a seguir. Como ocorrem de maneira não linear, a não linearidade aparece também na sua exposição.

¹³⁰ IMAGUIRE JR., Key. Depoimento a E. S. Prosser. Curitiba, 2009.

¹³¹ BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. 3. ed. Lisboa: Ed. 60, 2007. p. 99.

¹³² GOMES. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.); DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2007; DESLANDES; GOMES, 2007, p. 87-88.

4.2.1 Grupos temáticos, categorias, unidades de sentido: descrição e inferências

Para Bardin, as categorias, ou temas, são “rubricas ou classes que reúnem um grupo de elementos (unidades de registro) sob um título genérico”¹. O sistema de categorias ou temas sob o qual os *graffiti* (em sentido amplo²) foram examinados, aqui emergiu de uma análise prévia dos registros fotográficos, sistema modificado e reconstruído à medida que esta fase da análise progredia. Para maior eficiência na categorização, buscou-se a homogeneidade das unidades de registro e a sua capacidade de serem exaustivas, exclusivas (cada aspecto foi classificado em apenas uma categoria) e adequadas ao conteúdo e aos objetivos da pesquisa³. Em muitos casos, uma mesma intervenção poderia ser classificada em várias unidades de registro (ou de sentido). Nestas situações, optou-se por considerar o significado predominante. Apesar da consciência de que se trabalha no campo da subjetividade, buscou-se coerência e objetividade na realização deste tipo de juízo, procurando apoio nas informações e nos discursos dos próprios jovens interventores urbanos, obtidos mediante a pesquisa participativa. Não se levou em conta o número de vezes em que uma mesma intervenção se repetia, como no caso de lambe-lambes, *stencils* e *stickers*, frequentemente reproduzidos e espalhados pela urbe. Nesses casos, foi considerado apenas um de cada.

Como mencionado, o caminho percorrido para a presente análise temática partiu da concepção do senso comum de que o *graffiti* é protesto e agressão, e da constatação de que a arte de rua em questão poderia ser dividida em grandes grupos temáticos. Para mensurar estes grupos, foi necessário ir do particular para o geral: primeiro, avaliar e distribuir cada intervenção sob a ótica das unidades de registro, as quais foram agrupadas em categorias, que, por sua vez, confirmaram a existência de três grandes grupos temáticos. A exposição a seguir faz o caminho inverso: parte da totalidade para as partes, para depois voltar ao todo.

Os três grandes grupos podem ser descritos da seguinte maneira:

- O Grupo Temático I apresenta o *graffiti* como expressão de angústia, protesto e crítica social, política, ambiental e urbana. De modo geral, mostra o grafiteiro em sua relação com a cidade e com a sociedade. As intervenções que fazem parte deste grupo revelam angústia, protesto, reivindicação, crítica, agressividade ou ironia. Demonstram muitas vezes indignação e inconformismo; outras vezes dor e

¹ BARDIN, 2007, p. 111.

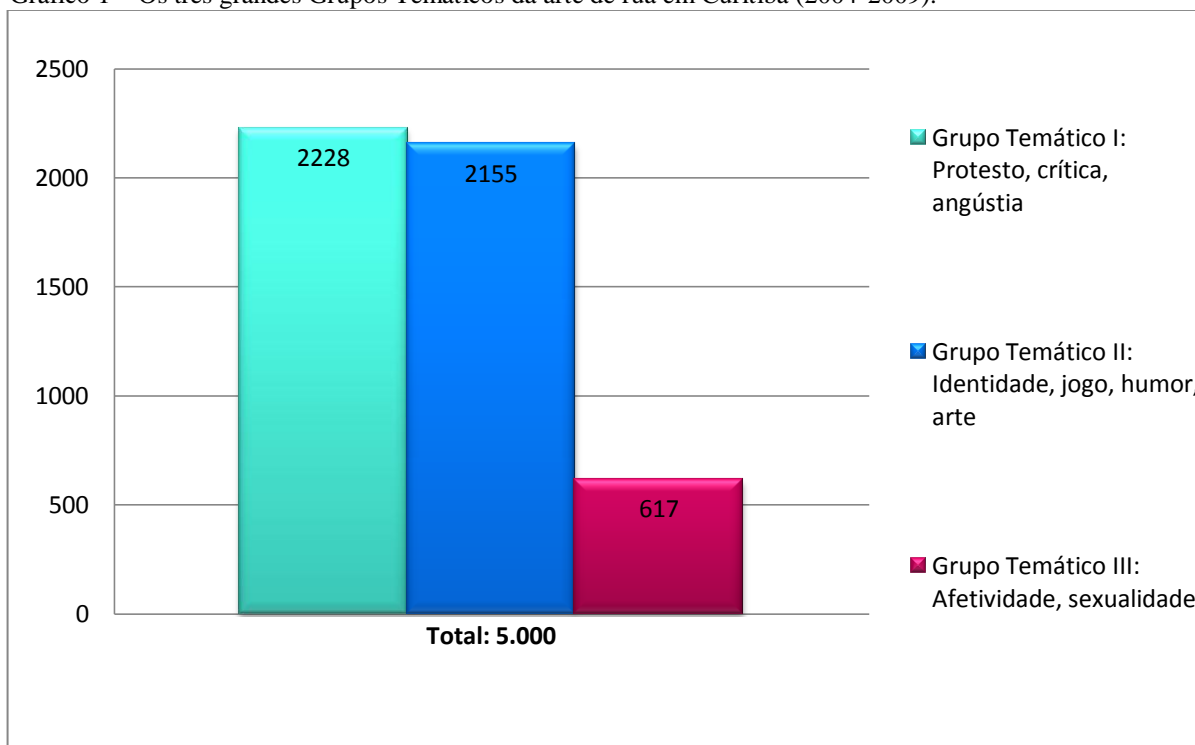
² Neste sub-item, a palavra *graffiti* é usada no seu sentido amplo, de intervenção urbana, pois não são levados em conta o estilo específico de cada obra, a técnica, os materiais e os suportes utilizados. Trata-se da arte de rua de maneira geral, analisada de acordo com as suas temáticas.

³ BARDIN, 2007, p. 113-114; GOMES. In: MINAYO; DESLANDES; GOMES, 2007, p. 89.

sofrimento; e outras, ainda, propostas e sugestões para a efetiva mudança, como é o caso das questões ambientais e urbanas ou das reivindicações por paz.

- O Grupo Temático II mostra o *graffiti* como manifestação identitária, lúdica e da sociabilidade urbana. Trata-se da maneira como o artista de rua se coloca no espaço urbano e como percebe a si próprio e à sua arte. Sobressaem elementos como humor, identidade, jogo e atitude, num clima de sociabilidade. Esta tem na cidade seu lugar do encontro e da comunicação, do riso e do compartilhar.
- O Grupo Temático III traz o *graffiti* como expressão da afetividade e da sexualidade, refere-se à imagem da mulher na intervenção urbana da cidade, revelando algumas das muitas faces da sociabilidade, discutindo componentes das estruturas sociais e retratando papéis representados pela mulher e pelo homem nas suas relações. É importante lembrar que o *graffiti* é uma atividade predominantemente masculina, mas há grafiteiras também⁴. As intervenções classificadas neste grupo poderiam constar dos outros dois, mas, como as questões de gênero são relevantes, pois também fazem parte do mundo de representações e da vida dos artistas de rua, optou-se por não ignorá-las (Gráfico 1).

Gráfico 1 – Os três grandes Grupos Temáticos da arte de rua em Curitiba (2004-2009).



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

⁴ Ver Capítulo 4, Sub-item 4.1.3.

Os números a que se chegou são surpreendentes, visto que, no início da investigação, o que se tinha eram as concepções da maior parte da sociedade hegemônica (proprietário e poder público – legislativo, executivo e judiciário), bem como de segmentos da mídia, de que o principal conteúdo veiculado pela arte de rua seria a agressão gratuita aos valores desta mesma sociedade.

O Gráfico 1 demonstra que o Grupo Temático I, cujas palavras-chave são *Protesto, crítica, angústia*, representa 45% da amostra (2.228 intervenções); já o Grupo Temático II discute *Identidade, jogo, humor, arte*, entre outros temas, e compõe 43% das intervenções (2.155); e o Grupo Temático III apresenta questões da *afetividade e da sexualidade*, 12% (617).

Se adicionados os dois grupos menores, o resultado será mais revelador ainda, demonstrando que o protesto, a crítica e a angústia aparecem em bem menor proporção que a identidade, o jogo, o humor, a arte, a afetividade e a sexualidade, que, juntos, somam 55% da amostra, isto é, em 2.772 imagens/textos. Isto, somado aos discursos dos sujeitos desta pesquisa, mostra que o universo de representação na arte urbana é muito diferente e bem maior do que se supunha.

Para se ter uma ideia da amplitude dos assuntos abordados, apresenta-se, a seguir, o quadro a que a análise temática de conteúdo permitiu chegar (Quadro 1).

Quadro 1 – Grupo Temático I: O *graffiti* como expressão de angústia, protesto e crítica (Curitiba, 2004-2009).

GRUPO TEMÁTICO I: O GRAFFITI COMO EXPRESSÃO DE ANGÚSTIA, PROTESTO E CRÍTICA SOCIAL, POLÍTICA, AMBIENTAL E URBANA (GRAFITEIRO EM SUA RELAÇÃO COM A CIDADE E A SOCIEDADE)	
ANGÚSTIA, PROTESTO, REIVINDICAÇÃO, IRONIA.....	2.228
Crítica e concepção ambiental e urbana.....	704
Meio ambiente, natureza	312
Cidade, Curitiba	208
Bicicleta, carros, ônibus	118
Tecnologia, homem x técnica, mídia	66
Angústia, medo, sofrimento, morte.....	498
Desânimo, tristeza, desespero, descrença	132
Vida x morte, tempo	115
Inconsciente, pesadelo, monstros, medo	111
Sufrimento, dor, angústia	71
Espanto, perplexidade	69
Crítica à sociedade e aos seus padrões.....	356
Crítica à sociedade estabelecida, aos padrões impostos, e ao consumismo	162
Reivindicação, apelo, concepções pacifistas Paz 53 / Filosofia oriental 24 / Outros 17	94
Fome, miséria, pobreza	33
Trabalho, lazer, estilo de vida, propriedade	21
Racismo, nazismo, preconceito, igualdade	17
Riqueza, dinheiro, ambição, preço	15
Crítica ao cristianismo, ao Papa, à Igreja	14
Raiva, protesto, violência.....	238
Revolta, protesto, inconformismo	166
Violência, agressividade, força	72
Repressão.....	157
Opressão, prisão, mordaza, segredo	59
Transgressão, lei, polícia, desafio à autoridade	52
Grito, voz	46
Crítica à política e aos políticos.....	142
Política brasileira, eleições, sistema	102
Antiamericanismo dos anos Bush e outros conflitos	40
Desafio, provocação, afronta, sarcasmo, irreverência, ironia.....	133

Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

Quadro 2 – Grupo Temático II: O *graffiti* como manifestação de identidade, ludicidade e sociabilidade urbana (Curitiba, 2004-2009).

GRUPO TEMÁTICO II: O GRAFFITI COMO MANIFESTAÇÃO IDENTITÁRIA, LÚDICA E DA SOCIABILIDADE URBANA (O GRAFITEIRO, SEU UNIVERSO E SUA ARTE, VISTOS POR ELE MESMO) HUMOR, IDENTIDADE, JOGO, ATITUDE, ARTE.....		2.155
Aspectos identitários e ideológicos da arte de rua.....		645
Cultura, arte, <i>crazy art</i> , arte-crime	192	
<i>Hip hop, break, rap, DJ</i> , música, <i>jazz</i>	115	
Grafito, pichador e latinha como personagens	90	
Atitude, respeito, filosofia, educação	77	
Questionamentos	58	
Coletivo	47	
Convocação, revolução, resistência	39	
Identidade, autenticidade	27	
Como vê a si mesmo e aos papéis que desempenha.....		601
Partícipe e <i>flâneur</i> do espaço público	229	
Alegre, “ingênuo”, lírico	119	
Anjo, “inocente”	66	
Pessoas com as quais se identifica	54	
<i>Et, loko, peste, bug</i>	51	
Máscara, totem	27	
Vigia, crítico, observador	20	
Super-herói, ser mitológico, mago	14	
Ele que espia, se esconde, foge	12	
Pai	9	
Liberdade, utopia, psicodelia.....		407
Droga, alucinógeno, “chapado” Chapado 55 / Antidroga 5 / Droga, alucinógeno 189	249	
Voo, liberdade, viagem, disco voador, espaço	74	
Vórtices, formas “penetráveis”	35	
Sonho, utopia, vida alternativa, psicodelia	33	
Álcool	16	
Outros aspectos ideológicos e conteúdos veiculados.....		286
<i>Graffiti Gospel</i>	122	
Abstrato, nova espacialidade, azulejo, sinalização Abstrato 52 / Luz e sombra 4 / Nova espacialidade, azulejo, sinalização 33	89	
Brasilidade Futebol 21 / Índio, negro, nordestino 23 / Brasil 16	59	
Vegetarianismo	16	
continua		

Entretenimento, humor, diversão.....	110
Humor, trocadilho, jogo de palavras, jogo de imagens	93
<i>Skate</i> , basquete, bilhar, tênis	10
Risco, adrenalina, <i>ibope</i>	7
Comunicação entre o grafiteiro e seus pares.....	106
Recados, dedicatórias a amigos, agradecimentos	30
Informação: endereço, <i>site</i> , telefone	27
Homenagens a artistas mortos	23
Divulgação de evento	14
Desafeto	12

Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

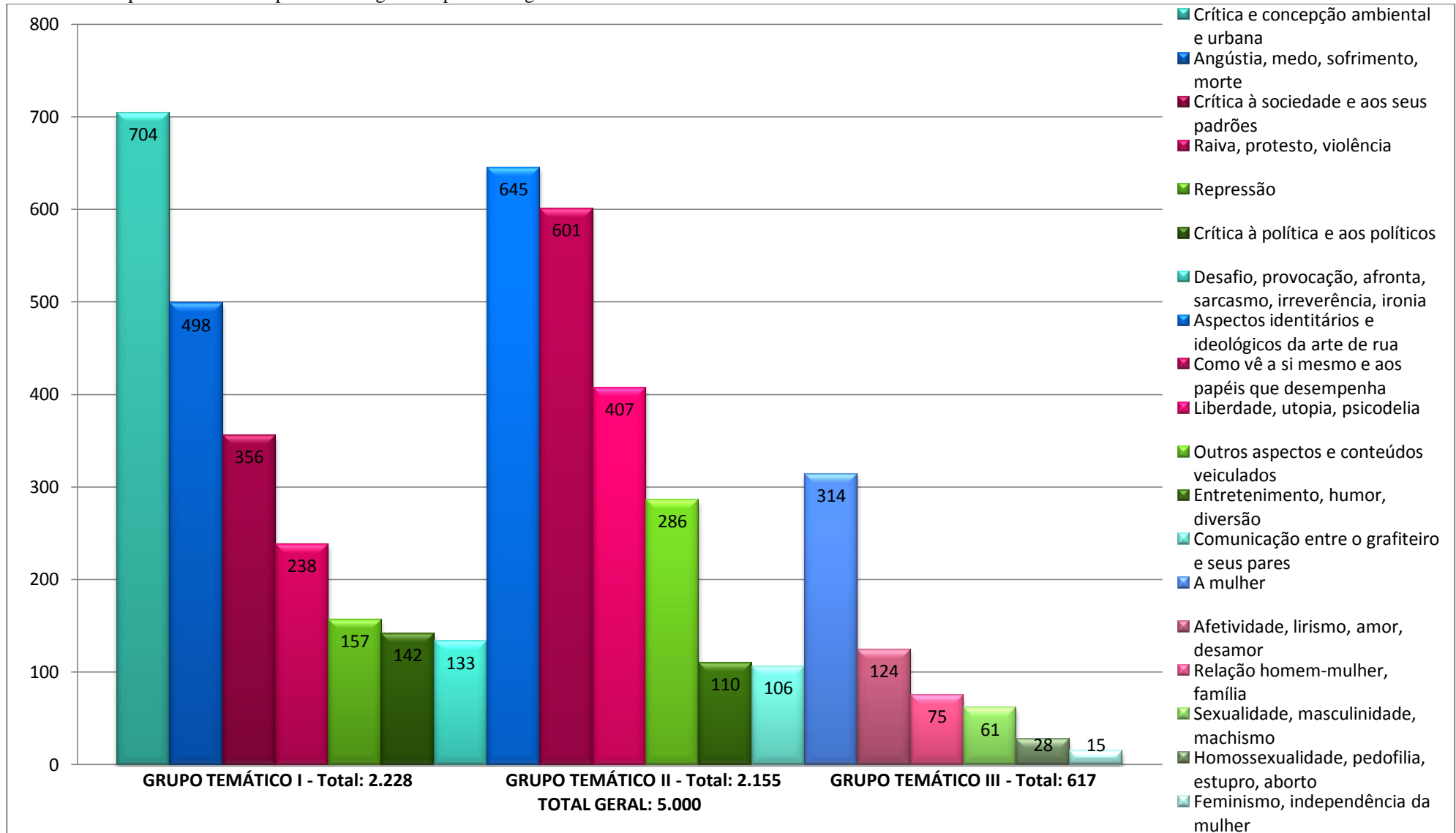
Quadro 3 – Grupo Temático III: O *graffiti* como expressão da afetividade e da sexualidade (Curitiba, 2004-2009).

GRUPO TEMÁTICO III: O GRAFFITI COMO EXPRESSÃO DA AFETIVIDADE E DA SEXUALIDADE	
(O GRAFITEIRO, A MULHER, A SEXUALIDADE)	
GÊNERO, AFETIVIDADE.....	617
A mulher	314
Amiga, amada, companheira	150
Oprimida, triste, sofrida, desolada, com medo	50
Mãe, guerreira, anjo, grega, enfermeira, super-mulher	28
Menina, boneca	24
Autoritária, com raiva	24
Estereótipos: superficialidade, consumismo, hipocrisia, espera	15
Droga, fada, bruxa	12
Ela no <i>hip hop</i> , latina	11
Afetividade, lirismo, amor, desamor.....	124
Afetividade, lirismo, declaração	101
Dor, desamor, saudade	14
Pergunta, dúvida	9
Relação homem-mulher, família.....	75
Sexualidade, masculinidade, machismo.....	61
Homossexualidade / Pedofilia / Estupro / Aborto.....	28
Feminismo, independência da mulher.....	15

Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

Os grupos temáticos e suas respectivas categorias são apresentados no Gráfico 2, para melhor visualização e compreensão das proporções encontradas.

Gráfico 2 – Grupos temáticos e respectivas categorias – panorama geral.

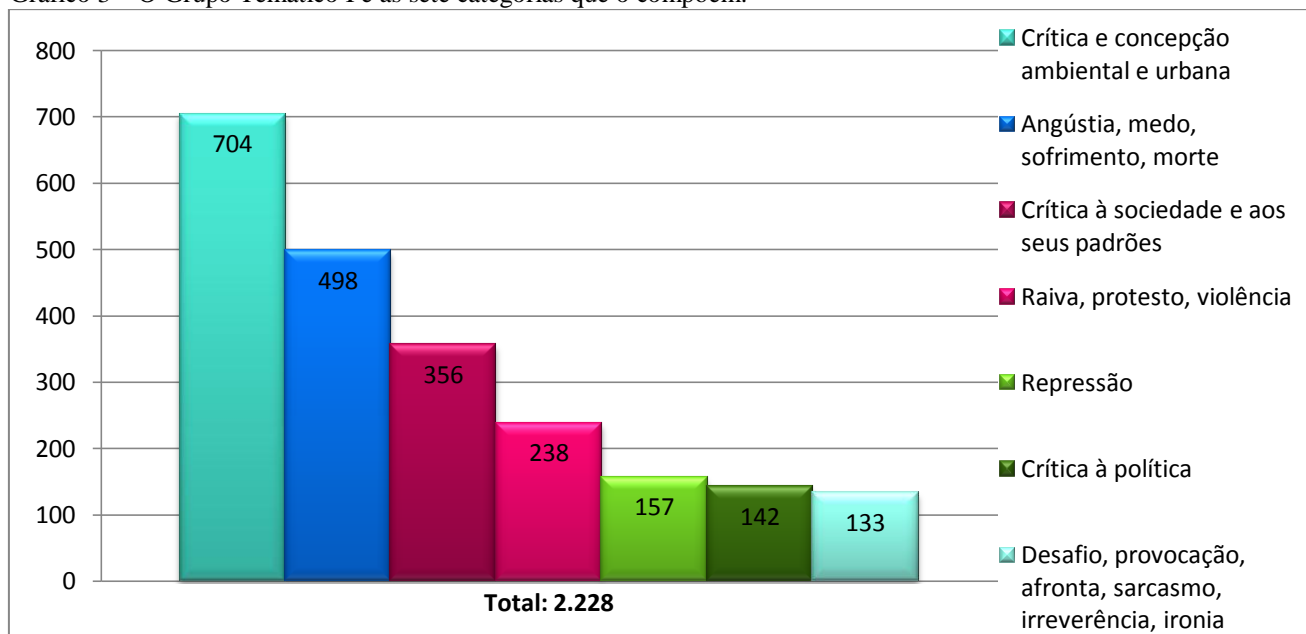


Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

4.2.1.1 O Grupo Temático I: O *graffiti* como expressão de angústia, protesto e crítica social, política, ambiental e urbana

O Grupo Temático I apresenta sete categorias. No Gráfico 3 elas são ordenadas de maneira decrescente, de acordo com a frequência com que ocorrem, o que permite a inferência da sua importância para o jovem na atualidade.

Gráfico 3 – O Grupo Temático I e as sete categorias que o compõem.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

As imagens e os textos que compõem este Grupo Temático mostram as inquietações, indignações, preocupações e discordâncias do interventor urbano quanto à realidade em que está inserido. Os principais alvos do seu protesto são o sistema capitalista, que ele enxerga como *a causa de todos os males*, e a sociedade estabelecida, que ele vê como consumista, egoísta e irresponsável. Esta irresponsabilidade se revela tanto nas questões sociais e na desigualdade até nas da sustentabilidade do meio ambiente natural e da qualidade de vida nas cidades. É neste grupo que se concentram as principais manifestações referentes ao risco e à vulnerabilidade a que o homem está sujeito na cidade contemporânea, na qual vigem as leis do lucro, do conforto e do sucesso a qualquer preço, conseguidos, de acordo com a ótica do interventor urbano, mediante a exploração de outrem. Fazem parte deste grupo, também, o sofrimento, a angústia, a desesperança e a falta de perspectivas, decorrentes das escolhas históricas feitas pela humanidade, traduzidas especialmente nos sistemas econômico e político.

Ao mesmo tempo que este grupo veicula manifestações de revolta e de protesto, às vezes com raiva, às vezes com humor, ironia ou sarcasmo, veicula também soluções para alguns dos problemas apontados. Alguns dos mais eloquentes exemplos disso são os inúmeros lambe-lambes, pichos, *graffiti* e *stencils* que retratam a bicicleta e incentivam a Jardinagem Libertária.

De modo geral, pode-se afirmar que este grupo trata da relação do interventor urbano com a cidade e com a sociedade, pois as manifestações observadas constituem uma exteriorização do seu inconformismo com uma realidade exterior, que o incomoda, contra a qual se insurge. Aponta o que considera errado e externa seu sofrimento e suas angústias em relação a isso, protestando, exigindo ou pedindo (às vezes desesperadamente) por mudanças. Ao mesmo tempo, mostra seu comprometimento com a realidade e com a cidade, que representa também como o espaço social, o espaço da vida.

O Gráfico 3 mostra que a categoria mais numerosa é a que se refere à *Crítica ambiental e urbana, bem como à concepção de meio ambiente e de natureza* do jovem, no contexto da cidade e da tecnologia. Revela, também as suas concepções de meio ambiente natural e urbano. Ela aparece em 704 intervenções (14% das 5 mil fotos selecionadas¹). Em seguida, estão a *Angústia, o medo, o sofrimento e a morte*, causados pela consciência da falta de perspectivas e de opções que o jovem vê, bem como pelo sistema contra o qual tanto luta, representados por 498 imagens/textos (10%). A *Crítica à sociedade e aos seus padrões* aparece em 356 intervenções (7%). As manifestações de *Raiva, protesto e violência* foram 238 (5%), um número relativamente baixo, se for levado em conta o fato de que estas são as mais percebidas pela sociedade em geral que, por isso, generaliza “enxergando” estes elementos como presentes em toda a arte de rua. Já a *Repressão* da qual o jovem se sente alvo totaliza 157 representações (c. 3%²). Finalmente, a *Crítica à política e aos políticos* aparece 142 vezes (c. 3%) e o *Desafio, a provocação, a afronta, o sarcasmo, a irreverência e a ironia*, 133 vezes (c. 3%). Esta última categoria é também geralmente percebida em alto grau pela maior parte dos integrantes dos grupos hegemônicos, sendo responsável, juntamente com a que veicula raiva, protesto e violência apontada, pela sua concepção de arte de rua. Isto porque, em meio aos milhares de estímulos visuais existentes no espaço urbano, o indivíduo é incapaz de assimilar todos, escolhendo aqueles que *quer ver, quer enxergar*, e construindo, a partir deles, as suas concepções relativas à realidade que o cerca. Esta seleção do olhar, da percepção, é, talvez, a principal responsável pelos preconceitos que ainda cercam a arte de rua.

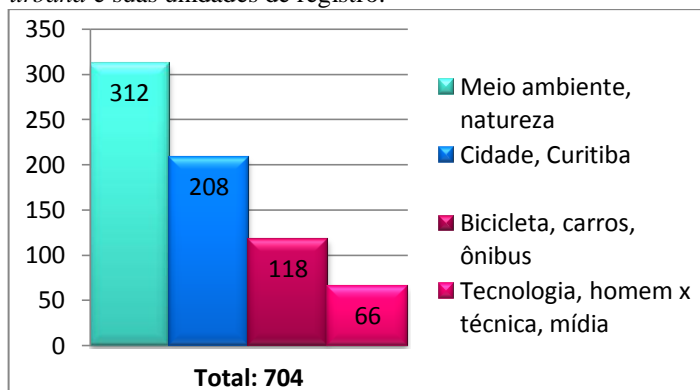
¹ As percentagens apresentadas a seguir referem-se ao total da amostra de intervenções examinadas, isto é, às 5 mil fotos selecionadas para a análise temática de conteúdo. São aproximadas, pois consideram apenas os valores inteiros.

² A abreviação *c.* significa *cerca de, aproximadamente*.

4.2.1.1.1 *Crítica e concepção ambiental e urbana*

A categoria *Crítica e concepção ambiental e urbana* (704 ocorrências) se subdivide em quatro unidades de registro: meio ambiente e natureza (312); cidade, Curitiba (208); bicicleta, carros, ônibus (118); e tecnologia, homem x técnica, mídia (66) (Gráfico 4).

Gráfico 4 – A categoria *Crítica e concepção ambiental e urbana* e suas unidades de registro.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

Esta é a categoria mais numerosa da amostra analisada, com um total de 14%. Percebe-se nela que, ao mesmo tempo que os artistas de rua, mediante suas intervenções, criticam ou denunciam problemas ambientais e oferecem soluções para eles, demonstram sua preocupação e, constantemente, sua paixão pelo ambiente tanto natural quanto urbano, com suas críticas às políticas públicas municipais e à cidade enquanto impessoal e sufocante. No contexto urbano, apresentam a bicicleta e o ônibus como meios de transporte desejáveis e viáveis, do ponto de vista da sustentabilidade, enquanto o carro é demonizado: poluente, dominador do espaço da urbe, pois não sabe “conviver” com o pedestre, o motociclista e o ciclista etc. Da mesma maneira, a tecnologia é representada como instância de artificialização e aprisionamento do indivíduo, cada vez mais afastado de uma vida simples e natural.

O meio ambiente e a natureza

A unidade de registro referente ao meio ambiente e à natureza (312 imagens/textos) apresenta desde grandes painéis e viadutos grafitados sobre o assunto, até manifestos pichados, passando por lambe-lambes de crítica ácida e *graffiti* que introduzem imagens de plantas e animais sobre as paredes sem vida. Discute, entre outros, aspectos como a poluição do ar, o corte de árvores, a falta de plantas sufocadas pelo asfalto e pela cidade, o lixo, o caos, a exploração de animais, o planeta que chora e sangra.

Entretanto, muito mais que apresentar os problemas, as intervenções desta unidade oferecem alternativas. Com elas, os artistas enchem a cidade de árvores e flores (pintadas, coladas ou realmente plantadas)³, pintam borboletas (Fig. 72), pássaros, gatos, peixes e outros animais e insetos, chamam a atenção sobre árvores cortadas (Figs. 71 e 76) ou espaços ociosos, criam painéis sobre o meio ambiente natural e sobre a água, escrevem sobre a necessidade de se preservar a vida, introduzem plantas e flores na paisagem construída (Figs. 78-79). É recorrente a figura do urso panda, chamando a atenção para a extinção de algumas espécies (Fig. 73); bem como a representação de árvores secas, sem folhas (Fig. 72), denunciando a iminência das tomadas de decisão que possam, ainda, salvar o planeta. A Figura 71 mostra uma árvore que, depois de cortada, teve seu corte pintado de vermelho, como se esta fosse uma ferida que sangrasse. A Figura 75, por sua vez, tem amarrada à sua volta uma fita preta com os dizeres “Senhor Prefeito, estou morrendo”. Ambas traduzem a agonia das árvores e o pouco caso dos habitantes das cidades e das autoridades.



Figura 71 – *Árvore que sangra*.
R. Mal. Hermes, nº 1.330, Ahu.
Curitiba, 20 ago. 2009.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 72 – *Árvore e borboletas*. Tapume do Museu
Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago.
2008. FOCO, DESG.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 73 – *Panda de óculos escuros*.
R. Emiliano Perneta, próx. ao nº 179,
Centro. Curitiba, 26 jul. 2008.
PANDA STICKERS.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 74 – *Minha arma é uma cenoura!*
Praça Pirata, R. Dr. Zamenhof, s.n., Alto
da Glória. Curitiba, 31 mar. 2008.
INTERLUX. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 75 – *Senhor Prefeito, estou morrendo!*
R. Itupava, nº 1.200, Hugo Lange. Curitiba, 5 fev. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 76 – *Denuncie o corte de
árvores!* Av. Manoel Ribas, nº 208,
Mercês. Curitiba, 16 jul. 2006.
INTERLUX. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

³ Ver Capítulo 4, Sub-item 4.1.4.



Figura 77 – *Vida sobre a Terra*. FACIEP, R. da Glória, Centro Cívico. Curitiba, 8 jul. 2007. HEAL, TRAMPO, AUMA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 78 – *Flor 1*. Viaduto do Xaxim. Curitiba, 23 jan. 2008. CIMPLS, HEAL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 79 – *Flor 2*. Av. Manuel Ribas, prox. ao nº 228, Mercês. Curitiba, 9 dez. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Na Figura 74, o sujeito empunha uma cenoura como uma arma. Mais uma vez se percebe que o interventor urbano não quer armas de fogo, como algumas que ele próprio pinta, mas tem uma atitude construtiva e positiva. Se a arma para manter o planeta são as plantas, então que sejam empunhados cenouras, nabos, tomates!...

Na Figura 77, vê-se uma visão lírica do planeta, pintado em tons de azul e de verde intensos. Da água e da terra cresce forte a árvore, que abriga, por sua vez, inúmeros pássaros. O homem, à esquerda, desenha Araucárias, enquanto a sua outra mão mostra suas raízes nesta mesma terra que nutre a árvore. A mulher, à direita, dança leve e feliz, como que semeando vida, a qual se afirma no seu movimento e na sua força.

A Figura 80, pintada sobre uma porta de garagem, apresenta um grande sol irradiante e vibrante, várias árvores como que abraçadas a ele e, no primeiro plano, uma libélula, que parece voar livremente. Trata-se, segundo o seu autor, de uma comemoração da vida⁴.



Figura 80 – *Libélula, sol e árvores*. R. Isaac Ferreira da Cruz, próx. ao nº 136, Pinheirinho. Curitiba, 21 mar. 2009. AMEM. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

⁴ AMEM. Depoimento a E. S. Prosser. Curitiba, out. 2009.

Quanto aos *graffiti* em viadutos, alguns projetos aprovados pela Fundação Cultural de Curitiba têm sido propostos e realizados por alguns dos mais destacados artistas de rua da cidade e a maioria deles retrata o meio ambiente natural (Figs. 81-82).



Figura 81 – *Ar, água e fogo*. Viaduto do Xaxim. Curitiba, 23 jan. 2008. AUMA, DOSE, THIAGO SYEN, CAFÉ, CIMPLS, HEAL.

Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 82 – *Viaduto do Tarumã I*. Alto da Rua XV. Curitiba, 23 jan. 2008. DIMAS.

Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Curitiba em particular e a cidade em geral

Sobre a urbe, como lugar da experiência vivida, e sobre Curitiba, como cidade específica, são várias as representações (208), que abrangem desde a indignação e a crítica até manifestações de carinho e cumplicidade. A crítica é representada por prédios de concreto (Figs. 86 e 89), asfalto, fios de luz (Fig. 83), especulação imobiliária, caos urbano, ou por ruas “esquecidas” (Figs. 87 e 88), falta de infraestrutura, falta de comida, saúde e educação para todos. Ratos, baratas (Figs. 34 e 84) e corvos representam a morte, a sujeira e a podridão decorrentes das ações humanas e tão frequentes no contexto das grandes cidades. Em contraste com isso, aparecem também a vida no campo, vacas e flores, remetendo à saudade por uma vida mais próxima à natureza e distante do asfalto (Fig. 85). Perguntas como “Até onde você conhece as ruas?” ou “Você conhece a sua cidade?”, ou, ainda a letra da canção infantil “Se essa rua fosse minha...” mostram a importância que o espaço urbano tem para o

artista de rua e a sua intensa relação com a urbe, como lugar da experiência, espaço vivido e pleno de significados.

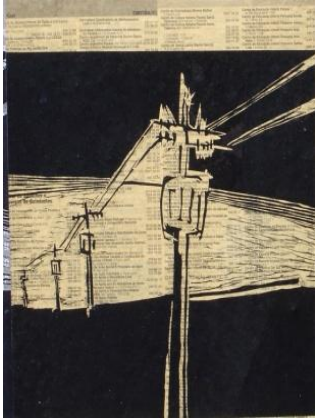


Figura 83 – *Fios de luz*. R. Inácio Lustosa, próx. à R. Duque de Caxias, São Francisco. Curitiba, 8 jul. 2007. JAIME (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 84 – *Baratas*. R. Duque de Caxias, próx. ao nº 366, São Francisco. Curitiba, 25 out. 2008. C.40S.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

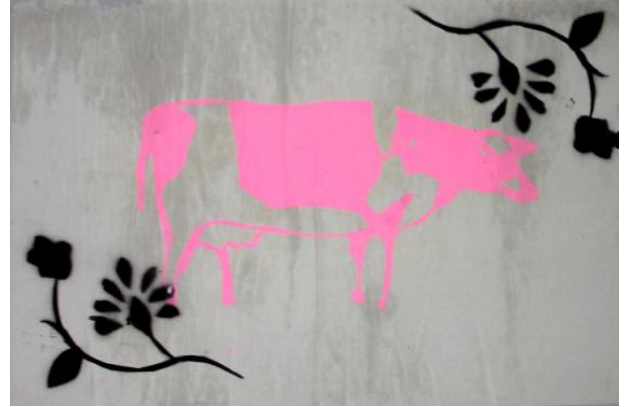


Figura 85 – *Vaca*. R. Dr. Muricy, próx. à R. Cândido Lopes, Centro. Curitiba, 14 mar. 2006. DA MAIA.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 86 – *Angústia 2*. R. Jacarezinho, Colégio Guido Straube, Mercês. Curitiba, 2 out. 2005. PIU PIU.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 87. *Rua esquecida* R. Henri Dumont, s.n., Vista Alegre. Curitiba, 17 set. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 88. *Faça alguma coisa*. R. Henri Dumont, s.n., Vista Alegre. Curitiba, 17 set. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 89 – *O mundo inteiro ficou louco*. R. Trajano Reis, nº 538, São Francisco. Curitiba, 14 mar. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Apesar do humor, da busca por uma vida mais natural e mais voltada à natureza, uma vida cujo centro não seja o acúmulo de bens materiais, o jovem está assustado perante o mundo globalizado, em que as construções humanas, em todos os sentidos, estão levando a humanidade para o caos e para a autodestruição. Assim, ecoa nesta arte, incessantemente, o grito “O mundo inteiro ficou louco!” (Fig. 89).

Curitiba é frequentemente representada pela Araucária, pelo pinhão, pelo frio, pela gralha azul, mas também pelo Museu Oscar Niemeyer e pela Fundação Cultural de Curitiba,

muitas vezes criticados como instâncias fomentadoras de cultura, visto que o universo cultural está também (e talvez principalmente) na rua e que cada cidadão é um agente cultural.

A Figura 90 mostra que o fazer cultura, que é o que estes jovens também fazem, implica uma luta pelo espaço tanto físico quanto simbólico e representativo. Trata-se do embate entre a cultura oficial, aceita e reverenciada como modelo (afinal, um dos *slogans* adotados pela administração da cidade é *Curitiba, a capital cultural do país*) e usada como *marketing*, em oposição à dos artistas de rua que, à margem do poder público, não apenas exercitam ações culturais, mas as forjam e vivenciam no seu cotidiano como atores sociais.



Figura 90 – *Assim se faz cultura*. R. Mateus Leme, próx. ao nº 110, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005. MANOEL DE SOUZA NETO (OS CHARLATÕES).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 91 – *Museu Oscar Niemeyer*. R. Mateus Leme, próx. ao nº 110, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005. OLHO (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 92 – *Acredite se quiser*. Arquivo InterluxArteLivre. Curitiba, 2005. Fonte: Arquivo InterluxArteLivre.



Figura 93 – *Guerrilha urbana*. R. Duque de Caxias, próx. à R. Pres. Carlos Cavalcanti, São Francisco. Curitiba, 30 set. 2006. DIEGO (?).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

O retrato do Museu Oscar Niemeyer no cesto do lixo (Fig. 91) é um claro protesto contra a galeria e o museu como únicos espaços e depositários da arte. A arte de rua é regida por outros padrões e valores que os desses espaços. No entanto, como mencionado, museus e galerias, assim como a academia e parte da sociedade estabelecida intelectualizada, já encaram a arte urbana como linguagem e manifestação artística de peso, criativa e expressiva.

Na Figura 92, as frases “Cidade ideal” e “Acredite se quiser”, ao lado de uma releitura de *O grito*, de Munch, mostram a crítica à imagem mercadológica que se criou sobre Curitiba na década de 1990, que a mostrava como ideal, “de Primeiro Mundo”, “com a melhor qualidade de vida do Brasil” etc. Curitiba é, de acordo com pesquisas e índices internacionais, uma das melhores cidades para se viver no país, o que não quer dizer que todos os que nela vivem, o façam de maneira satisfatória. O *marketing* e a política de atração de indústrias empreendidos nos últimos três decênios têm causado inúmeros e graves problemas sociais, que a administração municipal busca gerenciar.

“Guerrilha urbana” (Fig. 93) é como muitos artistas de rua veem sua manifestação: fazem ataques às paredes para chamar a atenção para as questões que os afligem. Frases como “Cidade sem sorriso” (Fig. 95) (que refuta o *slogan* pelo qual Curitiba era conhecida na década de 1960: “Cidade sorriso”), “Cidade cenográfica” (Fig. 94), e “Capital social?” questionam essa imagem de cidade veiculada na mídia desde os anos 90.

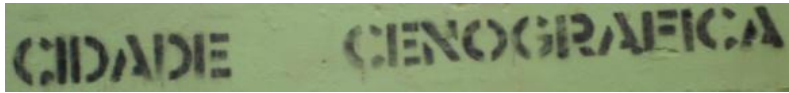


Figura 94 – *Cidade cenográfica*. Viaduto da R. Augusto Stelfeld, Centro. Curitiba, 14 mar. 2006. PARADA (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 95 – *Cidade sem sorriso*. Praça Dezenove de Dezembro, Centro. Curitiba, 21 dez. 2006. DA MAIA (?).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Já em outro conjunto de intervenções sobre a cidade, sobressai o carinho com que ela é representada. O interventor urbano não apenas a observa, a vivencia, mas reproduz a ela e aos seus símbolos. Ele é parte integrante desta paisagem urbana que frequenta e à qual está ligado por vivenciá-la no seu cotidiano (Figs. 96-100).



Figura 96 – *I love Curitiba*. I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio do Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005. EDS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 97 – *Eu não sou daqui*. R. Inácio Lustosa, nº 393, São Francisco. Curitiba, 30 set. 2006. (MF)
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figuras 98-99 – *Love Curitiba 1 e 2*. R. Pres. Carlos Cavalcanti, s.n., São Francisco. Curitiba, 30 set. 2006.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 100 – *Pinhão*. Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 5 jul. 2008. SOEW.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

“Abaixo a cultura do automóvel”: “vá de bike”

A bicicleta, o carro e o ônibus são representados em 118 intervenções, principalmente lambe-lambes e *stencils*, os quais são reproduzidos em grande quantidade e encontrados pela urbe em número bem maior que o aqui apresentado. Aparecem nessa unidade várias vezes as frases: “Abaixo a cultura do automóvel”, “Ande mais”, “Um carro a menos”, “*Más aire, menos humo*”, “Ande de *bike* – sustentável”. Além disso, a série “Vá de *bike*”, “Vai de *skate*”, “Vai de patins”, “Vai a cavalo” mostra de maneira jocosa as muitas alternativas de transporte possíveis, de acordo com a arte urbana.

A bicicleta, um dos mais importantes meios de transporte dos jovens, é um dos símbolos do cuidado que eles têm em relação ao meio ambiente urbano e natural. Ela é ágil, não poluente, de baixo custo, não exige a compra ou a queima de combustível e está sempre disponível. Além disso, é sabidamente saudável, pois o exercício que se faz pedalando-a é indiscutivelmente benéfico. A luta por mudanças efetivas nas políticas viárias é reflexo não apenas da luta contra a poluição do ar da cidade e do planeta, mas do grande perigo que andar de bicicleta representa, em meio ao trânsito cada vez mais violento e caótico⁵.

O carro é apresentado como uma bolha, da qual o ser humano se tornou prisioneiro e escravo – escravo da própria acomodação ao conforto, símbolo do individualismo e da falta de consciência ecológica, devido aos grandes índices de poluição a que se chegou nas cidades. As pessoas são hoje tão dependentes do combustível quanto da água (Fig. 101). Já o ônibus, assim como a bicicleta (Figs. 102-103), permite a locomoção, a autonomia, o observar a cidade, a independência desses jovens, cuja maioria necessita dele para estudar, trabalhar e, nos finais de semana, grafitar ou encontrar os amigos. No entanto, são frequentes os protestos quanto ao aumento do preço das passagens (Fig. 104).

A Figura 105, que mostra incontáveis carros e a inscrição “Dirigir para trabalhar, trabalhar para dirigir”, retrata, de um lado, a ocupação da cidade pelos automóveis; de outro, a luta diária pelo sustento e pelo conforto. É necessário entrar no mercado de trabalho; mas trabalha-se para que? O carro particular é um dos símbolos maiores da sociedade de consumo e do *status*. Vive-se para manter o *status* e o conforto, para cuidar de coisas e objetos que não a pessoa, a família, o ser humano. Nesse contexto, é preciso ter um carro para ganhar tempo para trabalhar mais e ganhar mais dinheiro, o qual será gasto, novamente, para ganhar mais tempo para trabalhar mais e ganhar mais. No entanto, o trânsito é cada vez mais lento pelo número sempre maior de automóveis. Contradição? Inversão de valores? É o jovem que está

⁵ Ver histórico da Bicicletada, no Capítulo 4, Sub-item 4.1.4.

entrando no mercado de trabalho que pergunta a si mesmo e ao outro. Assim, para ele, é preciso acabar com a cultura do automóvel, a cultura da eterna zona de conforto, que acomoda e aprisiona, que polui e mata. A cultura em que valores e padrões giram em torno do ter e não do ser. Por isso, eles clamam: “Ande mais”, “Vá de bicicleta ao trabalho!” (Figs. 106-107).



Figura 101 – *Movido à gasolina*. Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005. JEREMY FISH/DIMAS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 102 – *Um carro a menos*. R. Augusto Severo, próx. à R. Nicolau Maeder, Alto da Glória. Curitiba, 31 mar. 2008. TIÊ. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 103 – *Ônibus*. R. Trajano Reis, próx. ao nº 400, São Francisco. Curitiba, 28 maio 2009. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 104 – *Fure o tubo*. R. Mal. Deodoro, nº 695, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 105 – *Dirigir para trabalhar, trabalhar para dirigir*. R. Manoel Ribas, próx. à R. Rosa Saporiski, Mercês. Curitiba, 23 jul. 2006. ?/GOURA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 106 – *Ande mais*. R. Mal. Deodoro, próx. ao nº 808, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 107 – *Vá de bicicleta para o trabalho*. R. Alm. Tamararé, nº 1.200, Juvevê. Curitiba, 5 out. 2006. GOURA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Muitas são as bicicletas representadas. Grandes, pequenas, rabiscadas, pintadas, coladas... são o meio de transporte privilegiado pela maioria dos artistas de rua, entre outros habitantes das urbes, (por opção ou por necessidade) (Figs. 108-111).



Figura 108 – *Bicicleta 1*. R. Mal. Deodoro, nº 23, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007. CINTIA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 109 – *Bicicleta 2*. R. Alm. Tamarandé, nº 1.200, Juvevê. Curitiba, 5 out. 2006. ROSENBAUM (INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 110 – *Abaixo a cultura do automóvel*. R. Eufrásio Correa, próx. à Av. João Gualberto, Juvevê. Curitiba, 4 maio 2007. INTERLUX. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 111 – *Bicicleta 3*. R. Nilo Peçanha, nº 250, São Francisco. Curitiba, 9 dez. 2007. ROSENBAUM (INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A bicicleta, em muitas cidades do mundo, é um meio de transporte pelo qual o cidadão de todas as idades opta, pelos inúmeros benefícios que ela traz. Em Curitiba, entre os muitos grupos que fazem uso dela, estão também os jovens que, muitas vezes, dependem dela para locomoção diária. Com ela, circulam por toda a cidade (companheira, cúmplice, aquela que lhes dá mobilidade e, ao mesmo tempo, os fazem sentir o vento no rosto). Com ela, percorrem a paisagem urbana, cheia de prédios (impessoais e imóveis), ratos e morcegos (silenciosos e sorrateiros, mas presentes em todos os cantos e beuiros). Com ela, *voam* sobre a realidade com a qual discordam (Fig. 112).



Figura 112 – *Cidade: morcegos, ratos e bicicletas*. R. Paulo Graeser Sobrinho, nº 305, Bom Retiro. Curitiba, 4 out. 2005. INTERLUX. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Não surpreende, portanto, o fato de os membros do coletivo InterluxArteLivre terem deflagrado em Curitiba o movimento Bicicletada, que teve como resposta do poder público a construção de mais ciclovias na cidade. O Bicicletada, inspirado em manifestações semelhantes em várias cidades europeias, corroborou a tendência percebida na arte de rua já

antes. De fato, a bicicleta, ao lado do *skate*, do boné e da lata de tinta, faz parte do cotidiano e da identidade destes jovens (Figs. 113-114).



Figura 113 – *Bicicleta 4*. I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA. Estádio do Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 114 – *Bicicleta 5*. ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Praça Rui Barbosa, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A tecnologia – aliada e inimiga

Apesar de o artista de rua se utilizar de várias tecnologias no seu cotidiano, como a lata de *spray*, tintas sofisticadas, máquina fotográfica digital, filmadora digital, computador e Internet, na intervenção urbana a tecnologia aparece como algo negativo. Na amostra pesquisada, ela ocorre 66 vezes e seus itens mais recorrentes são três: a *coisificação* ou *robotização* do ser humano pelo trabalho; a clonagem com as possíveis aberrações que pode criar; e a televisão. Esta é vista como grande vilã, por levar as pessoas a um mundo cada vez mais reduzido (o da sua poltrona – Fig. 115); por inculcar nelas os valores de um tipo de sociedade (rica, glamurosa e fechada) que os artistas de rua condenam e por incentivar a preguiça e o não-fazer. Para o grafiteiro, a anulação da iniciativa mediante a recepção acrítica de informações retira do telespectador as qualidades de sujeito e de indivíduo, reduzindo-o a apenas mais um consumidor das indústrias televisiva, filmográfica e publicitária.



Figura 115 – *Doce poltrona!* R. Marte, nº 451, Sítio Cercado. Curitiba, 2 jan. 2008. CADÊ. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Os lambe-lambes apresentados nas Figuras 116 e 117 surgiram na cidade em 2005, quando as discussões sobre a clonagem e as pesquisas sobre células-tronco estavam

acaloradas. Nota-se o debate entre a vida e a morte, entre o poder (assustador) do homem de manipular não apenas a sua vida, mas a vida em si, interferindo sobre a natureza, comercializando-a. Trata-se do avanço tecnológico que envolve o risco da criação da aberração e ao mesmo tempo da comercialização de membros e partes do corpo para quem pode pagar por eles⁶ (Fig. 118).



Figura 116 – *Vida/Morte em potes*. R. Vicente Machado, nº 344, Centro. Curitiba, 2 out. 2005. DIMAS (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

**AVANÇO
TECNOLÓGICO:
JÁ SE
VENDE
SERES
HUMANOS
EM POTE!!**

Figura 117 – *Avanço tecnológico... Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco*. Curitiba, 23 out. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

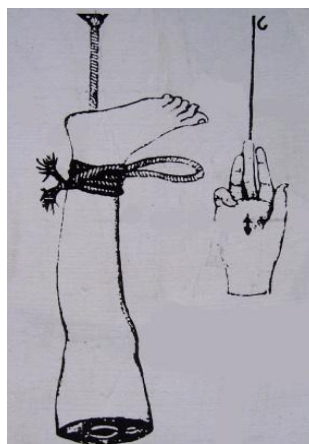


Figura 118 – *Pedaços à venda*. R. Dr. Faivre, nº 48, Juvevê. Curitiba, 5 out. 2006.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

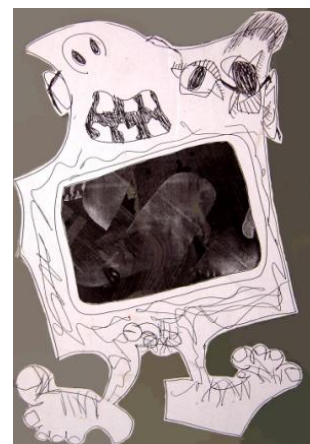


Figura 119 – *Minha TV é tudo*. R. Mal. Deodoro, nº 806, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 120 – *Contra o domínio das máquinas*. R. Pres. Faria, Passeio Público, São Francisco. Curitiba, 20 dez. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 121 – *A TV no Brasil*. R. Mal. Deodoro, próx. ao nº 808, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 122 – *Estão lavando seus miolos*. R. Emiliano Pernetá, próx. ao nº 500, Centro. Curitiba, 30 set. 2006.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

⁶ “Nos Estados Unidos, [...] de acordo com a Academia Americana de Cirurgiões Ortopédicos, mais de um milhão de partes de ossos são usadas em transplantes todos os anos. Em nenhum outro país é possível ganhar tanto dinheiro com partes de corpos. Se um corpo for separado em partes avulsas, depois processado e vendido, o procedimento total poderia chegar a US\$ 250 mil. Por apenas um corpo!”. KELLER, Martina; GRILL, Markus. Por dentro do negócio global de partes do corpo. *Der Spiegel*. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/midiaglobal/derspiegel/2009/08/31/ult2682u1293.jhtm>>. Acesso em: 3 set. 2009.



Figura 123 – *A mídia mente*. Praça Garibaldi, São Francisco. Curitiba, 31 dez. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 124 – *Manipulado*. R. Trajano Reis, próx. ao nº 444, São Francisco. Curitiba, 22 dez. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

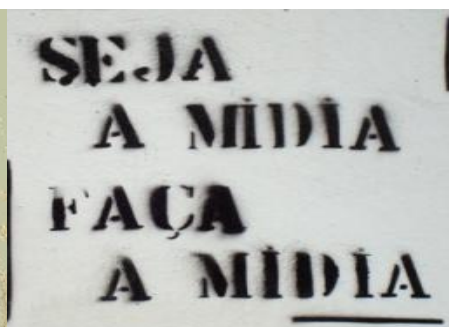


Figura 125 – *Seja a mídia*. R. Portugal, nº 62, São Francisco. Curitiba, 26 jun. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

É constante a crítica à televisão como alienante e à grande mídia como enganadora, engodo. Os próprios jovens propõem que cada um faça a mídia, seja a mídia, ao invés de *engolir* tudo o que os meios televisivos sugerem (Figs. 119-125). Aqui, a TV aparece como agente da indústria cultural e alavanca do consumo desenfreado de bens, na maioria, inúteis.

Na arte de rua também é retratada a alienação das crianças, que substituem o brincar em parques e o fazer esportes, por brinquedos eletrônicos. Na Figura 126, veem-se ao fundo a cidade e um ônibus vermelho, biarticulado, ícone de Curitiba. Hoje, afinal, como afirma um picho, “Quem tem *bit* tem tudo!!!”, isto é, neste início de milênio, basta estar conectado à Internet que todas as necessidades do ser humano *estarão resolvidas*.



Figura 126 – *Ameaça eletrônica*. R. Emiliano Pernet, próx. ao nº 690, Centro. Curitiba, 22 out. 2005. CASE, BOLACHA (ILUSTRES). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

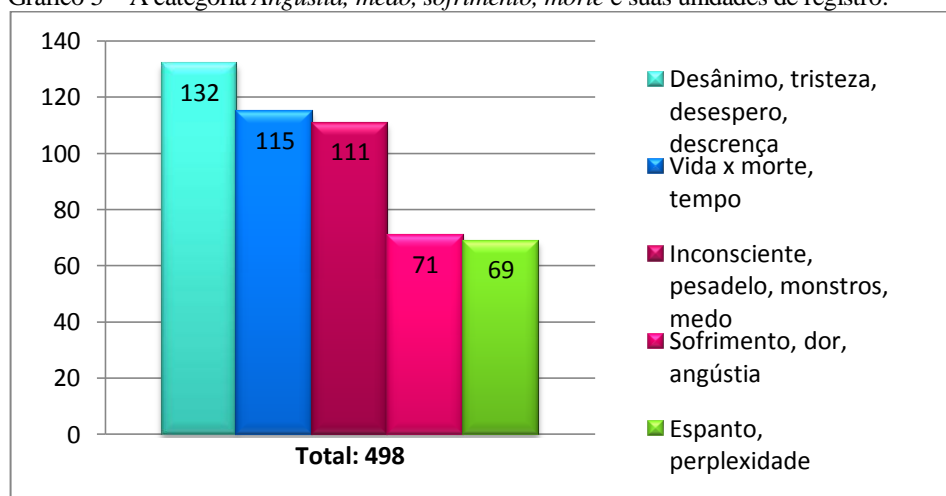
De modo geral, o grande número de representações desta categoria demonstra que o artista urbano está muito mais preocupado com questões ambientais urbanas e naturais do que se pensa e, talvez, do que a sociedade em geral. Ao estimular o ciclismo, o andar a pé e o não-uso do carro, ao plantar árvores nativas e frutíferas e outras plantas pela cidade, ao distribuir mudas para plantio nos jardins e ao alertar quanto à comodidade e aos perigos trazidos pela tecnologia, o artista de rua coloca em prática ações efetivas de mudança. Revela, também uma forte relação com a cidade, que parece conhecer, fruir e compreender como um organismo

vivo. Do mesmo modo, se mostra ligado à *inseparável* bicicleta, bem como ao ônibus, que lhe possibilita ir, vir e flunar pelo espaço urbano. O fato de esta categoria ser a mais expressiva entre todas as encontradas na arte de rua em Curitiba no período em questão, demonstra que os artistas urbanos exercitam esta crítica com grande ênfase e têm nela uma de suas maiores inquietudes.

4.2.1.1.2 *Angústia, medo, sofrimento, morte*

Da categoria *Angústia, medo, sofrimento, morte* (498 intervenções) fazem parte cinco unidades de registro. São elas: desânimo, tristeza, desespero e descrença (132 ocorrências); vida x morte, tempo (115); inconsciente, pesadelo, monstros, medo (111); sofrimento, dor, angústia (71); e espanto, perplexidade (69) (Gráfico 5).

Gráfico 5 – A categoria *Angústia, medo, sofrimento, morte* e suas unidades de registro.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

Esta categoria é a quarta mais numerosa da amostra, com quase 10% do total. Chama a atenção o fato de que, enquanto a arte de rua veicula críticas e atitudes de luta por mudanças, ela revela quanto a atual geração está desanimada, preocupada e até mesmo angustiada com a realidade que a cerca e que afeta a todos. Ela está estampada nos meios de comunicação e é constituída, entre outros elementos, do mundo envolto em inúmeras guerras; do meio ambiente natural progressivamente exaurido dos seus recursos, prestes a um colapso se os países não tomarem medidas *agora*; das cidades continuamente mais poluídas, intransitáveis e suas populações cada vez mais divididas entre os ricos e aqueles que não têm acesso ao mínimo necessário para que se estabeleça um patamar de dignidade humana; e da incapacidade e até do desinteresse dos políticos e dos governantes, muitos deles corruptos, em conduzir a cidade, o estado, o país e o mundo em direção a melhores condições de vida.

Desânimo, tristeza, desespero e descrença

As intervenções que veiculam desânimo, tristeza, desespero e descrença (132) apresentam muitos rostos deprimidos, alguns com lágrimas ou próximos a frases como “Faça chuva, faça sol, sem chance” e “Maldita vida” (Figs. 127 e 131). Traduzem a falta de perspectivas, de saber o que fazer, para onde ir, por quê lutar e que iniciativas tomar frente à realidade e à vida (Figs. 128-134). Percebe-se, tanto nas imagens e textos quanto nos discursos dos artistas de rua, uma profunda descrença no poder público e na sociedade capitalista e consumista, produtora de resíduos em profusão, e nos sistemas político e econômico, como agentes efetivos para a melhoria da qualidade de vida individual e coletiva.



Figura 127 – *Sem chance*. R. Isaac Ferreira da Cruz, próx. ao nº 768 F, Pinheirinho. Curitiba, 2 jan. 2008. DSTAK, NDR.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 128 – *Para minha família*. Av. República Argentina, próx. ao nº 2.430. Portão. Curitiba, 31 jul. 2005. SOBRE.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 129 – *Pranto*. R. Euzébio da Mota, nº 576, Juvevê. Curitiba, 22 dez. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 130 – *Menino triste*. R. Paula Gomes, nº 375, São Francisco. Curitiba, 19 jan. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 131 – *Maldita vida*. R. Brig. Franco, próx. à Av. Visc. de Guarapuava, Centro. Curitiba, 31 jul. 2005. DESTRO.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 132 – *Boneca*. Viaduto do Xaxim. Curitiba, 23 jan. 2008. AUMA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 133 – *Desanimado*. R. Itupava, nº 1.680, Alto da Rua XV. Curitiba, 20 ago. 2005. KAFONA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 134 – *Palhaço triste*. R. Isaías Beviláqua, esq. com R. Visc. do Rio Branco, Mercês. Curitiba, 7 jun. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A vida, a morte e o tempo

A morte aparece na arte urbana com grande frequência (115 intervenções). Às vezes ela se revela cruel, implacável (Fig. 136), outras, cínica, sarcástica, cheia de ironia. Em outras, ainda, se mostra amiga, como quem vem para aliviar. A vida e o tempo são retratados como algo que se tem que agarrar para não perder. São caveiras, esqueletos, corações arrancados do corpo, cemitérios, labirintos, caminhos interrompidos, ferimentos, caixões e janelas fechadas por cruces, barquinhos à deriva sobre grandes ondas do mar revolto e ameaçador (a vida – Fig. 135). Também o niilismo, a ausência e a não existência (Fig. 137) podem ser interpretados como morte. A Figura 138 retrata um homem enforcado que lembra, na solidão e no vazio que apresenta, a obra de Raul Cruz, importante pintor e gravurista curitibano, “herdeiro tropicalista de Munch⁷, isto é, do Expressionismo Alemão.

A Figura 139 mostra um personagem recorrente em Curitiba, ligado ao trágico que é a vida humana. O rosto longilíneo apresenta traços verticais, enquanto traços horizontais representam a rua; e a cidade, com seus prédios, acompanha a horizontalidade da rua em toda a extensão da página. Sobreposto a tudo isso lê-se no lado esquerdo: “E chão, na hora da morte, sorriu para a vida”. E do lado direito, um pouco abaixo: “E chão, na hora de sorrir para a vida, morte”. O segundo *vida* aparece enfatizado e depois riscado, dando lugar a um mais apagado e silenciado *morte*, imóvel, imutável. O lambe-lambe sugere que foi efêmero o sorriso para a vida: durou o curto espaço de tempo da queda do prédio para o chão. A intensidade deste texto é acentuada pela disposição das linhas, das letras, pelas ênfases diferenciadas, das suas dimensões e texturas. Também as linhas verticais inacabadas em relação ao alto e horizontais intensificam a sensação de queda, de vida e de morte, de busca

⁷ ARAUJO, Adalice. *Dicionário das Artes Plásticas no Paraná*. v. 1. Síntese da História da Arte no Paraná (da Pré-História até 1980). Curitiba: Edição do Autor, 2006.

por algo que está além do percebido, infinito. O codinome do seu autor, Jekill, faz alusão ao personagem principal do romance posteriormente transformado em filme *O médico e o monstro*, que tinha dentro de si os dois extremos: o médico, refinado e controlado, e o monstro, selvagem e violento, dominado pelos instintos e por emoções extremas.



Figura 135 – *Navegando em mar revolto*. R. Mal. Hermes, em frente ao Museu Oscar Niemeyer, Centro Cívico. Curitiba, 7 jun. 2008. CIMPLS, ATORM. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

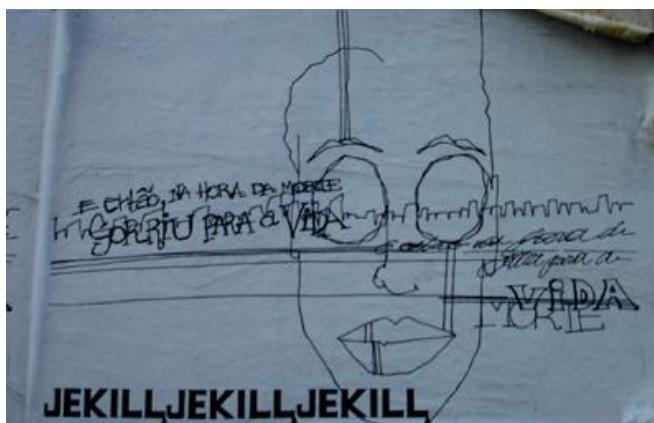


Figura 139 – *E chão na hora da morte...* Av. Manoel Ribas, nº 208, Mercês. Curitiba, 16 jul. 2006. JEKILL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 136 – *Inexorável*. R. Alm. Tamandaré, nº 1.200, Juvevê. Curitiba, 5 out. 2006. GOURA (INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

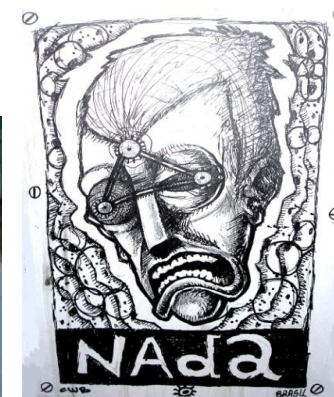


Figura 137 – *Nada*. R. Emiliano Pernetá, próx. ao nº 485, Centro. Curitiba, 14 mar. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 138 – *Forca*. R. Vicente Machado, nº 755, Batel. Curitiba, 2 ago. 2008.

Fonte: Acervo E.S.Prosser.

O poema apresentado na Figura 140, tem versos recortados e colados, permitindo diferentes sequências de leitura. Nele há a vertigem do salto no escuro, para a morte. O poema, intitulado “Varal de gatos e melodia em cordas de *naylon*”, fala de gatos, varais, pessoas, “roupas secando ao vento”. Mas “nem mesmo o varal colorido” (simbolizando vida, alegria) “é suficiente”. “Teve medo”. Assim mesmo “um ser pula” – “até mesmo os gatos correm de olhos tapados”. Enquanto “alguém tira a roupa / tudo secou”, “o ser acaba de tocar o chão”. E tudo continua igual: “o gato parado / vento soprando / varal movendo”.

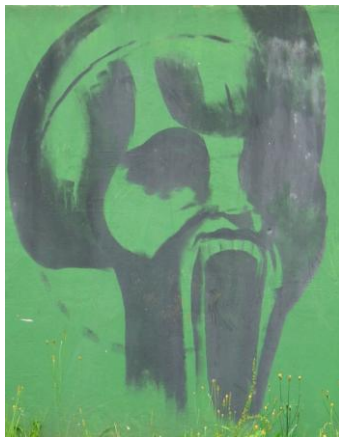


Figura 143 – *O grito 2*. R. Prof. Pedro Viriato Parigot de Souza, próx. ao nº 3.305. Mossunguê, 30 jun. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 144 – *Terror*. R. Fernando Moreira, s.n., Centro. Curitiba, 10 jun. 2005. DOSE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 145 – *Pesadelo 1*. R. Mateus Leme, próx. ao nº 110, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005. DOSE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 146 – *SOS*. R. Duque de Caxias, próx. à R. Pres. Carlos Cavalcanti, São Francisco. Curitiba, 30 set. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

O sofrimento, a dor e a angústia

Nesta unidade de sentido (71 intervenções), aparecem muitos corações sangrando, corpos despedaçados, lâminas que cortam o corpo, estas últimas acompanhadas de palavras como “dor”, “solidão”, “abandono”, “vingança”, “traição”, “falsidade”. Pela intensidade das manifestações pode-se depreender, da observação das intervenções desta unidade, que as três sensações que a nomeiam são fortes e pungentes para os seus autores. Podem-se perceber a ferida que arde, a dor que dilacera, o grito que não sai da garganta. Juntamente com a crítica, o artista manifesta seu próprio sofrimento. A dor que sente se revela tão intensa quanto a sua revolta e o seu protesto (Figs. 147-149).



Figura 147 – *Pedacos*. I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005. DOSE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 148 – *Angústia 3*. Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 19 jan. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 149 – *Angústia 4*. R. Fernando Moreira, próx. ao nº 367, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006. MENTS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Espanto e perplexidade

Espanto e perplexidade (69) são reações frente ao absurdo que perpassa a vida humana e o cotidiano. Susto e mudez se alternam nas figuras e dizeres desta unidade (Figs. 150-152).



Figura 150 – *Susto*. Av. Pres. Wenceslau Braz, próx. à R. Antero de Quental, Lindoia. Curitiba, 2 jan. 2008. BOLACHA.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 151 – *Espanto*. R. Pres. Carlos Cavalcanti, próx. à R. Mateus Leme, São Francisco. Curitiba, 26 jun. 2008. SIEL.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



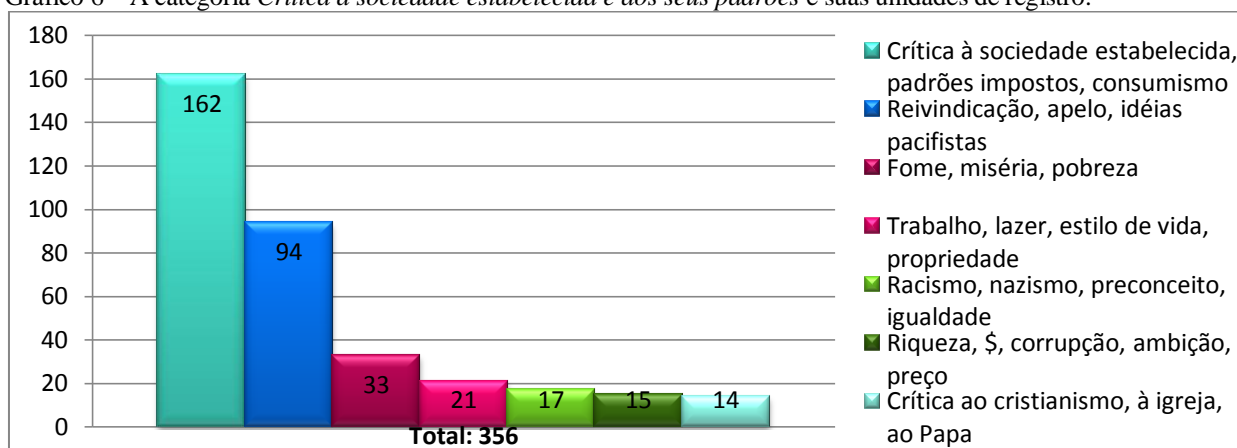
Figura 152 – *Perplexo*. R. da Glória, próx. à FACIEP, Centro Cívico. Curitiba, 8 jul. 2007. MERDA.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

De modo geral, esta categoria revela um conjunto preocupante de emoções. Isto, pois esta é uma geração consciente da destruição do planeta, ainda reversível; da falência do Estado como propulsor da distribuição de renda, saúde, educação e trabalho; bem como da insuficiência das leis de mercado como oportunizadoras de emprego. Estes jovens, mesmo protestando e propondo soluções, na maioria das vezes não obtêm respostas das instâncias responsáveis por estas mudanças. O resultado, então, são o desânimo, a tristeza, a descrença, o sofrimento e a morte (real ou simbólica).

4.2.1.1.3 *Crítica à sociedade estabelecida e aos seus padrões*

Esta categoria (356 intervenções) apresenta sete unidades de registro: crítica à sociedade estabelecida, padrões impostos, consumismo (162); reivindicação, apelo, ideias pacifistas (94); fome, miséria, pobreza (33); trabalho, lazer, estilo de vida, propriedade (21); racismo, nazismo, preconceito, igualdade (17); riqueza, dinheiro, corrupção, ambição, preço (15); crítica ao cristianismo, à Igreja, ao Papa (14) (Gráfico 6).

Esta categoria é a sexta, entre as de maior número (7% da amostra). Ela denuncia ações, atividades, conceitos, preconceitos e problemas encontrados no âmbito da sociedade. Além disso, algumas de suas intervenções clamam por paz, justiça, afeto e outras questões.

Gráfico 6 – A categoria *Crítica à sociedade estabelecida e aos seus padrões* e suas unidades de registro.

Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

A crítica à sociedade estabelecida, aos padrões impostos e ao consumismo

A unidade de registro que abarca as intervenções sobre a crítica à sociedade estabelecida, aos padrões impostos e ao consumismo (162 ocorrências) apresenta numerosos textos, muitos acompanhados de imagens. Entre eles estão: “Sociedade hipócrita”, “?Pessoas felizes?”, “Todos querem ser europeus”, “O lagarto morderá aquele que não sonha”, “Este aparelho [de telefone] está infectado pelo hálito apodrecido da civilização”, “A gente somos [sic] hipócritas”, “Sai desse sono, acorda pra vida”, “*Fight the narrow mind*”, “*Flex your head*”, “Abaixo a raiz quadrada”, “Todos são ridículos”, “*Ke se foda*”, “Compre menos, viva mais”, “*Don’t drink from the mainstream*”, “Caos”. Pelo seu conteúdo, pode-se ter uma idéia do universo a que se referem. O seu principal alvo é a mentalidade estreita, sem criatividade ou senso crítico, característica de uma vida dirigida pelo consumismo e pela conformidade aos padrões consagrados pelo uso. A luta do grafiteiro, como se pode ver, é contra a estreiteza da mente das pessoas e contra o “triunfo da aparência sobre a substância” – contra o triunfo do ter sobre o ser. O que ele quer é um mundo livre, em que conceitos e concepções sejam flexíveis o bastante para mudar de rumo, se necessário, e no qual o essencial domine sobre o supérfluo (Figs. 153-156).

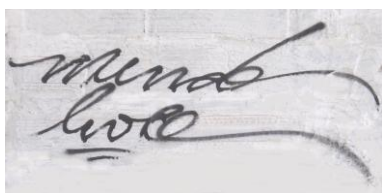


Figura 153 – *Mundo livre*. R. Visc. do Rio Branco, nº 575, Centro. Curitiba, 9 dez. 2007. MUNDOLIVRE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 154 – *Flex your head*. R. Eufrásio Corrêa, Juvevê. Curitiba, 4 maio 2007. INTERLUX. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 155 – *Narrow mind*. R. Eufrásio Corrêa, Juvevê. Curitiba, 4 maio 2007. INTERLUX. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

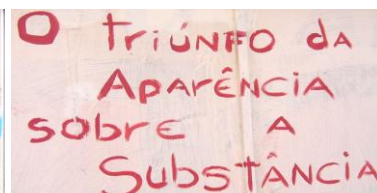


Figura 156 – *Aparência e substância*. R. Eufrásio Corrêa, Juvevê. Curitiba, 4 maio 2007. INTERLUX. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Chamam a atenção as representações de inércia, como as Figuras 157 a 160, com os textos: “Fique aí parado pensando que tá bom!”, “Desperta, tu que dormes” e “Apenas peixes mor(tos) seguem a correnteza”.



Figura 157 – *Fique aí.* R. dos Pioneiros, próx. ao nº 2.500, Sítio Cercado. Curitiba, 2 jan. 2008. MÃES, AMEM. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 158 – *Desperta, tu que dormes!* R. Mal. Octávio Saldanha Mazza, nº 1.498, Capão Raso. Curitiba, 2 jan. 2008. MÃES, DSTAK, CORTEZ. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 159 – *Apenas peixes mor(tos).* R. Pe. Germano Meyer, nº 2.128, Hugo Lange. Curitiba, 18 fev. 2007. OLHO (INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 160 – *Transeuntes.* R. Augusto Stellfeld, próx. à R. Dr. Muricy, São Francisco. Curitiba, 2 fev. 2008. DOSE, HEAL (PROJETO 6 DIREÇÕES). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

O mesmo humor que se pode ver em algumas destas críticas, ocorre de forma mais sarcástica, como na Figura 161, que, em vez de um fio dental, mostra um “fio mental”, dedicado “*pour vous et vos amis*”, isto é, “para você e para os seus amigos”, referindo-se aos estabelecidos. Sugere que limpem as suas mentes de toda a *sujeira* e todo o *lixo* – talvez

bolor?!⁸ – que há entre os seus pensamentos. E outra pessoa, intervindo sobre o conteúdo deste lambe-lambe que já é, por si só, uma colagem de elementos pré-existentes e um jogo de palavras, escreveu: “É espantoso!” O que será espantoso para ele?



Figura 161 – *Fio mental*. R. Trajano Reis, nº 300, Centro. Curitiba, 14 mar. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 162 – *Come e arrota*. R. Tijucas do Sul, nº 1.691, Sítio Cercado. Curitiba, 21 mar. 2009. DSTAK. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 163 – *Uagh!* R. Dep. Heitor Alencar Furtado, próx. à R. Geraldo Lipka, Ecoville. Curitiba, 30 set. 2006. GRIPE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A Figura 162, com as palavras “Come arrota”, é outra irônica representação de quem vive apenas para trabalhar e para comer. E a atitude de vomitar (Fig. 163), frequente no *graffiti*, mostra o desprezo por este modo de viver. Significativo é o lugar onde este último foi pintado: defronte a prédios de luxo, no bairro mais rico da cidade: o Ecoville.

Um texto que traduz a visão do artista de rua acerca dos estabelecidos é a *Ode ao burguês*, de Mário de Andrade (Fig. 164) (os créditos são apresentados no canto inferior direito da página). O artista torna sua esta crítica ácida, escrita em um tom de humor sarcástico.

Trechos do poema bem poderiam ter sido escritos hoje e refletem uma realidade ainda presente: “Eu insulto o burguês! O burguês níquel, o burguês-burguês!” – aquele que, por um centavo a mais, deixa o outro passar fome! “Eu insulto as aristocracias cautelosas... Que vivem dentro de muros sem pulos” – como hoje, em seus condomínios fechados, ilhas de fantasia e de falsa segurança, alheios ao cotidiano dos outros segmentos sociais da cidade, e sem pulos, sem aventuras, sem transgredir, sem experimentar o novo ou o diferente.

Este texto, de autoria de um dos mais importantes intelectuais do Modernismo Brasileiro e um dos principais protagonistas da Semana de Arte Moderna, a Semana de 1922, apareceu como lambe-lambe em Curitiba em 2006.

⁸ Ver Figura 301.

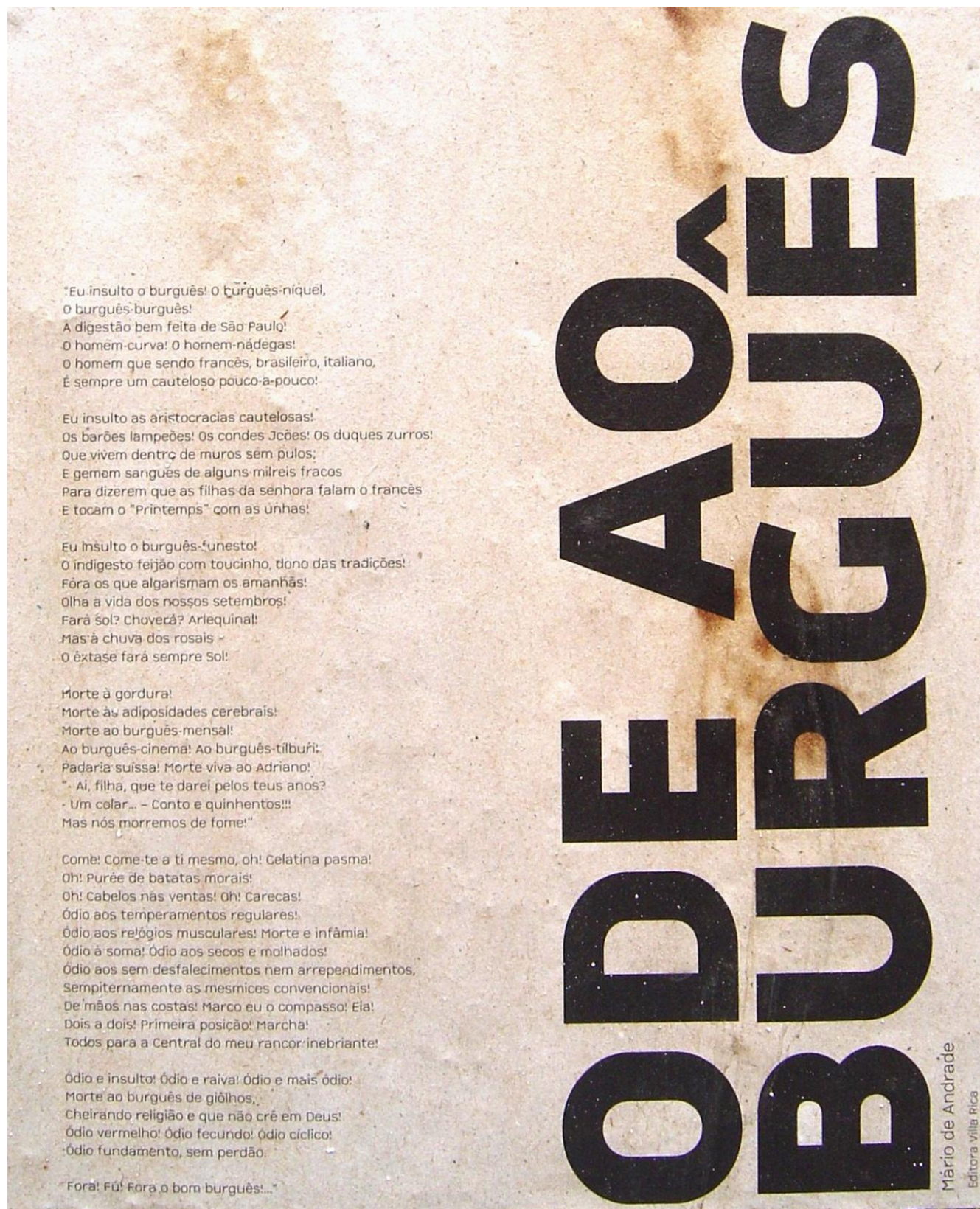


Figura 164 – *Ode ao burguês*, de Mário de Andrade. R. Alm. Tamandaré, nº 1.200, Juvevê. Curitiba, 5 out. 2006.
 MÁRIO DE ANDRADE/GOURA (INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

O autor reivindica: “Fora os que algarismam as amanhãs, olha a vida dos nossos setembros... Morte à gordura! Morte às adiposidades cerebrais... Come! Come-te a ti mesmo,

oh! Gelatina pasma!... Mas nós morreremos de fome!... Ódio aos temperamentos regulares!... Ódio à soma... Ódio aos sem desfalecimentos nem arrependimentos! Sempiternamente as mesmices convencionais...”.

Notam-se aqui, novamente, o ter sobre o ser, o acumular sobre o usufruir das coisas simples e boas da vida, como o mês de setembro, com seus dias mais longos, seu calor e sua primavera – o renascimento da vida.

Reivindicação, apelo, ideias pacifistas

Entre as muitas reivindicações e apelos, predominam as ideias pacifistas (94 intervenções). São 53 pedidos explícitos por paz, 24 símbolos de filosofias pacifistas hindus e chinesas e 17 reivindicações por sinceridade, respeito, não violência, afeto, cidadania, justiça entre outros. Vale lembrar que a maioria das fotos registradas no período em questão coincidiu com a invasão do Iraque pelos Estados Unidos e com a continuidade dos conflitos no Oriente Médio.

São inúmeras as pombas espalhadas por Curitiba, assim como flores e as palavras “paz” e “respeito”. Pede-se paz não apenas em relação às guerras que ocorrem em outros continentes, portanto, fora da vivência diária de cada um, mas também paz na cidade, nas relações humanas, no trânsito, no cotidiano, nas políticas públicas, em todos os âmbitos, como se pode ver pelas associações deste apelo com a cidade (Fig. 165-168), a bandeira (Fig. 169) e o próprio local onde o *graffiti* é realizado (Fig. 171).

Demonstrando que se trata de uma luta por um Brasil melhor, por uma realidade mais justa, menos agressiva, o artista deixou como manifesto um verso do Hino Nacional Brasileiro, acompanhando a bandeira estilizada, na qual, em vez de “Ordem e Progresso”, se lê “Paz” (Fig. 169). Mais que de ordem ou de progresso precisa-se, hoje, de condições para uma vida com tranquilidade, na qual o próprio ato de viver não seja uma batalha constante. E é em meio à luta por uma realidade melhor – da qual o artista não foge – que ecoa o seu pedido por paz no cotidiano e na cidade, seja ela uma colorida, ou uma paz que sangra ou chora (Figs. 166 e 170).



Figura 165 – *Pomba 1*. Praça Afonso Botelho, pista de skate, Rebouças. Curitiba, 2 jan. 2008. FRANCÊIS (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 166 – *Paz colorida*. Av. Wiston Churchill, próx. ao nº 2.491, Capão Raso. Curitiba, 23 out. 2005. AMEM (TRAC). Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 167 – *Pomba 2*. R. Mariano Torres, nº 99, Centro. Curitiba, 31 out. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 168 – *Paz na cidade*. R. dos Pioneiros, próx. ao nº 150, Sítio Cercado. Curitiba, 23 out. 2005. (OS MALVADOS).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 169 – *Verás que um filho teu não foge à luta...* R. dos Pioneiros, próx. à R. Dr. Humberto Zanatto, Pinheirinho. Curitiba, 23 out. 2005. NDR, PES (TRAC). Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 170 – *Paz que sangra*. R. Canadá, nº 595, Bacacheri. Curitiba, 10 jul. 2005. JC. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 171 – *Paz na Vila Torres*. R. Baltazar Carrasco dos Reis, ponte sobre o Rio Belém, Vila Torres. Curitiba, 23 fev. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Na ponte sobre o Rio Belém, em plena Vila das Torres (também conhecida como Vila Pinto), a mais antiga favela de Curitiba, está pintada nas suas quatro faces a palavra “paz” (Fig. 171). Contrasta com a pobreza que se pode ver à margem esquerda do rio e com os inúmeros problemas sociais decorrentes de condições de vida como as que se sabe presentes em aglomerados tão pobres. Contrasta, também, com o imaginário urbano que, generalizando, associa condições tão precárias de vida e privações com a violência, o roubo, a delinquência juvenil, o crime, o tráfico de drogas etc.

Quanto a outras reivindicações ou apelos, aparecem na cidade: “Quero justiça”, “Cidadania para todos”, “Sinceridade”, “Afeto”, “Respeito”, “Leonardo pede mais amor” e outros. *Slogans* adotados de campanhas nacionais, como a contra a violência no tráfego, cujo lema era “mais respeito, menos violência”, são adotados pelos grafiteiros e feitos seu próprio clamor (Fig. 174). Fraternidade, educação, direitos humanos, direitos da mulher, todos são pedidos que *exigem* soluções práticas e imediatas (Figs. 172-175).



Figura 172 – *Fraternidade*. R. Augusto Severo, próx. à R. Nicolau Maeder, Alto da Glória. Curitiba, 31 mar. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

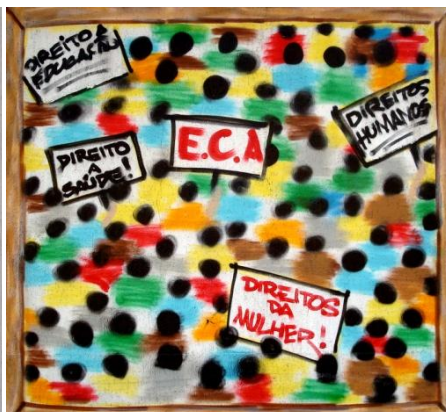


Figura 173 – *Direitos!* Av. São José, nº 699, Cristo Rei. Curitiba, 26 jul. 2008. ASEW. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

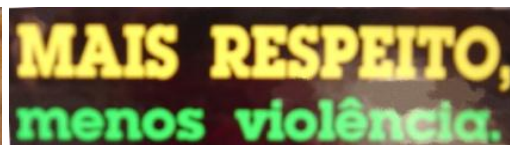


Figura 174 – *Mais respeito, menos violência*. R. Fernando Moreira, próx. ao nº 447, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006. CAMPANHA NACIONAL DE TRÂNSITO/? Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 175 – *Mais amor*. R. Augusto Severo, próx. à R. Nicolau Maeder, Alto da Glória. Curitiba, 20 mar. 2008. TOM 14. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A fome, a miséria e a pobreza

Também a fome, a miséria e a pobreza encontram-se retratadas na arte de rua (33 vezes). Na Figura 176, assinaturas se entrelaçam com a cidade. Pendurada na primeira do lado esquerdo há uma pequena placa dizendo: “Não há vagas”. Para aquele que busca um emprego, isto quer dizer: não há emprego, não há lugar, não há espaço. Existem apenas portas fechadas, segregação espacial e social. Há fome, miséria, sofrimento, angústia, abandono, dor e desamparo. Há falta de acesso à educação e à saúde e, com isso, a perpetuação da miséria e a completa falta de condições mínimas de dignidade humana.



Figura 176 – *Não há vagas!* I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio do Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005. JP, NATHAN e outros (PAX CREW, RS). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Surpreendentemente eloquente é o lambe-lambe que apresenta uma criança aparentemente desnutrida, com o texto: “Não paga se levar”. Ou o *stencil*, que mostra outra criança servindo-se da tigela, provavelmente, de um cachorro, com os dizeres: “Não alimente os animais” e o *graffiti* que mostra que “Não há comida” (Figs. 177-179).

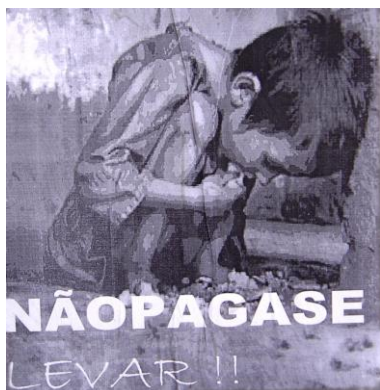


Figura 177 – *Não paga se levar!!* R. Dr. Muricy, esq. com R. Cruz Machado, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 178 – *Não alimente os animais.* Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 179 – *Não há comida.* R. Paulo Graeser Sobrinho, nº 305, Bom Retiro. Curitiba, 4 out. 2005. INTERLUX. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Nesse contexto, o grafiteiro se indigna ainda mais, pois, com tantos graves problemas sociais a atender, como a fome, o desemprego, o sofrimento, a falta de moradia e tantos outros (Figs. 176-185), a administração pública se preocupa e gasta dinheiro para reprimir esta que é uma ferramenta de denúncia e conscientização: “Se preocupa com meu *tubão* [o *spray*] e esquece a população que vive de raiva, remói suas mágoas e chora da sua desgraça”.

A Figura 183 apresenta um pássaro zangado (personagem de Henfil, a Graúna), que reclama: “Tô cum fome” – e, com outra letra, em lápis vermelho: “Tbm tô”. De grandes proporções (do tamanho, talvez, de um adolescente) é o lambe-lambe em que uma pessoa, retratando os inúmeros moradores de rua, dorme no chão (Fig. 184).



Figura 180 – *Mendigo*. R. Paula Gomes, próx. à R. Duque de Caxias, São Francisco. Curitiba, 8 jul. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 181 – *Rosto*. R. Jaime Reis, próx. às Ruínas dos Jesuítas, São Francisco. Curitiba, 10 jul. 2005. DOSE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 182 – *Dor*. R. Emiliano Perneta, próx. ao nº 485, Centro. Curitiba, 23 out. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 183 – *Tô cum fome!* R. do Rosário, TUC, Centro. Curitiba, 20 dez. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 184 – *Sem teto*. R. Vicente Machado, próx. à R. Brig. Franco, Batel. Curitiba, 26 jun. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 185 – *Igualdade / Fome*. R. Coronel Domingos T. de Freitas, próx. à R. Tijucas do Sul, Sítio Cercado. Curitiba, 27 set. 2008. IES, AUMA, CAFÉ, NEM. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A Figura 185 mostra um *graffiti* em que a bandeira do Brasil, ao invés de “ordem e progresso”, traz a “igualdade” como anseio. Além da grande distância entre os dois personagens, é manifestado o imenso contraste entre o rico, que produz uma enorme quantidade de lixo, e o faminto, ao qual não resta outra alternativa que buscar seu sustento nestes restos. É gritante a palavra “fome”, assim como a expressão do rosto daquele que não tem com que se sustentar.

Trabalho, lazer, estilo de vida e propriedade

Esta unidade de registro (com 21 intervenções), apresenta frases como “Mais arte, menos *office*” (Fig. 186), “Viva mais, trabalhe menos”, “Só não deixa eu reclamar da vida”, “Abolição do trabalho alienante”, “*Carpe diem*” (Fig. 187), “Que saudade do dia de hoje”, “O homem que trabalhava”, “Trabalha sempre, trabalha. Não leva recompensa. Explorado, enganado, escravo, alienado” entre outras. Ao lado destas, que se referem ao trabalho, três (apenas!) falam da propriedade: “Propriedade é roubo” e “Toda a propriedade é um roubo”. Mesmo assim, é importante citá-las, pois a apropriação do espaço público e privado é um exercício constante na prática da arte de rua (Figs. 189-190).

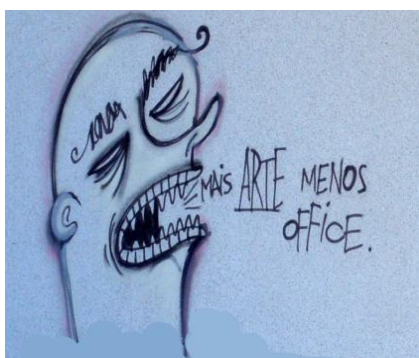


Figura 186 – *Mais arte, menos office*. R. Des. Hugo Simas, próx. ao nº 1.176, Bom Retiro. Curitiba, 20 jun. 2008. MAIS ARTE MENOS OFFICE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 187 – *Carpe Diem*. Colégio N. S. Medianeira, BR 116, Prado Velho. Curitiba, 18 fev. 2007. HEAL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 188 – *Trabalho alienante*. R. Duque de Caxias, próx. à R. Barão de Antonina, São Francisco. Curitiba, 20 dez. 2008. PARADA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

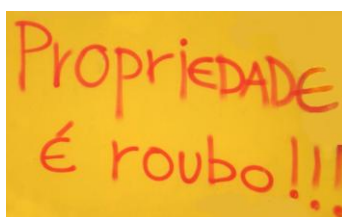


Figura 189 – *Propriedade é roubo!* R. Eufrásio Corrêa, próx. à Av. João Gualberto, Juvevê. Curitiba, 4 maio 2007. INTERLUX. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 190 – *E proibido proibir*. R. Dr. Faivre, nº 48, Juvevê. Curitiba, 5 out. 2006. CAETANO VELOSO/?. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Racismo, nazismo, preconceito e igualdade

Racismo, nazismo, preconceito e igualdade são discutidas em 17 imagens/textos, a maioria referindo-se ao nazismo e ao antinazismo, provavelmente em razão dos *skinheads*, grupos de jovens altamente preconceituosos contra negros, homossexuais e, eventualmente, nordestinos. Representativos são os lambe-lambes que surgiram em 2004, depois de uma manifestação dos *skinheads* contra os negros, em Curitiba, divulgada em âmbito nacional na

mídia. A mesma mídia, no entanto, não noticiou a reação dos próprios artistas de rua locais, que, já no dia seguinte, colaram pela cidade outros cartazes dizendo que “Somos apenas todos iguais” ou mostrando que a diferença não está na cor ou na opção sexual, mas no *tamanho do cérebro*, o que, quer dizer, da inteligência, da visão etc. (Figs. 191-198). No caso da Figura 193, trata-se da apropriação e reprodução de um *cartoon* clássico.



Figura 191 – *Fick Nazism*. I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio do Clube Pinheiros, Alto Boqueirão. Curitiba, 4 out. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 192 – *Somos todos iguais!* R. Trajano Reis, nº 177, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005. REGIONAL ATIVISTA DE CURITIBA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 193 – *Cérebro do racista*. R. Inácio Lustosa, próx. ao nº 200, São Francisco. Curitiba, 7 out. 2005. REGIONAL ATIVISTA DE CURITIBA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 194 – *Iguais, todos iguais*. R. Brig. Franco, nº 1.017, Centro. Curitiba, 17 set. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 195 – *Nazi não.* R. Trajano Reis, próx. ao nº 100, São Francisco. Curitiba, 14 ago. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 196 – *Lésbicas*. Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 197 – *No racism*. R. Nicarágua, próx. ao nº 51, Boa Vista. Curitiba, 31 mar. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 198 – *Stop Nasis!* R. Pres. Carlos Cavalcanti, nº 771, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Riqueza, dinheiro, ambição, preço

Sobre riqueza, dinheiro, ambição e preço são poucas as intervenções (15), sempre em tom de crítica. Em uma delas, aparece um grande cifrão e a frase “Teu dia me pertence”. Expressiva é a frase pichada em grandes letras do outro lado da rua da entrada do Shopping Mueller: “Sabem o preço de tudo, mas não conhecem o valor de nada”. Isso mostra bem a

imagem que o grafiteiro tem da sociedade estabelecida, consumista e superficial que, para ele, vive unicamente para ganhar e gastar dinheiro. Já a Figura 199 retrata a cidade, morta, pois ama apenas o dinheiro (representado no coração, à esquerda). Em outra a pessoa se cala, faz qualquer coisa, em troca de uma nota qualquer, mais ainda, se forem dólares (Fig. 200)!



Figura 199 – *Cidade e dinheiro*. R. Inácio Lustosa, próx. à R. Tapajós, Mercês. Curitiba, 16 jul. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 200 – *O dinheiro cala!* R. Pres. Carlos Cavalcanti, próx. à R. Barão do Serro Azul, São Francisco. Curitiba, 26 jun. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Crítica ao cristianismo, à Igreja, ao Papa

Finalmente, a crítica ao cristianismo, à Igreja e ao Papa aparece nesta categoria com 14 ocorrências. São significativas as frases: “Deus existe e tá pouco se *fudendo!*”, “O problema é que Deus mora no céu” (Fig. 203), ou, referindo-se ao Papa, “Foda-se o Papa”, que apareceu com o olho roxo em um lambe-lambe espalhado por toda a cidade, quando da sua visita ao Brasil em 2007 (Fig. 202).

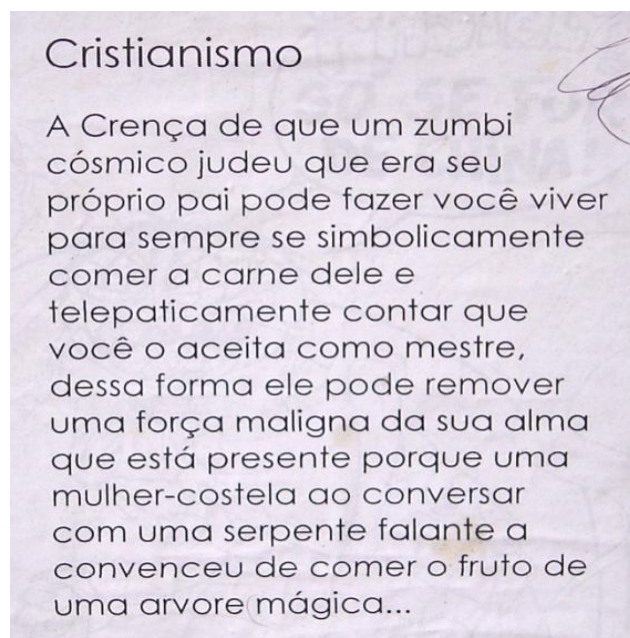


Figura 201 – *Zumbi cósmico judeu*. R. Visc. do Rio Branco, esq. com R. Com. Araujo, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 202 – *O Papa*. R. Paula Gomes, nº 375, São Francisco. Curitiba, 14 ago. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 203 – *O problema é que Deus mora no céu*. R. Mariano Torres, nº 99, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



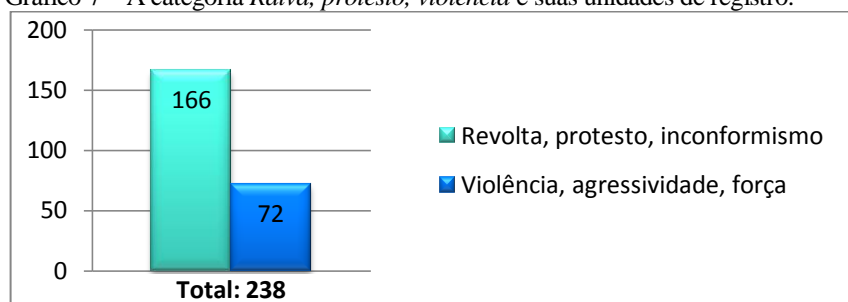
Figura 204 – *Será?* Av. dos Estados, nº 282, Água Verde. Curitiba, 18 mar. 2009. SERÁ?.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Quanto à Igreja e ao que ela prega, ou à sua capacidade de orientar as pessoas, há a afirmação irônica: “Cego guiando cego”, trecho de uma parábola bíblica. No mesmo *graffiti* está retratado um cálice de vinho (um dos símbolos maiores do rito da missa) derrubado e derramado (mostrando talvez sua inutilidade?) e aparece outra frase: “Você não sabe? Você é o templo, você é a...” e a pergunta insistente: “Será?, Será?” (Fig. 204). O texto apresentado na Figura 201 demonstra quanto parece inverossímil a história contada na Bíblia. Este pequeno conjunto de críticas contrasta com outro grupo bem maior, o dos *graffiti Gospel*, discutido adiante.

Como se pode perceber, o jovem não aceita a sociedade com suas fórmulas prontas, princípios, hábitos e padrões. Ele questiona tudo isso, recusando-se a fazer parte no conjunto de submissos, da *manada de carneiros*, como ele tão bem expressa esta situação. Ao mesmo tempo, manifesta sua crítica, sua vontade de mudança e sua não-acomodação a uma realidade com a qual não concorda. Reluta em conformar-se a um todo *pasteurizado* e *pré-programado*, como a sociedade consumista, o trabalho como fonte de acúmulo de riqueza, a luta pelo enriquecimento e a Igreja como autoridade inquestionável.

4.2.1.1.4 *Raiva, protesto, violência*

A categoria *Raiva, protesto, violência* (238 intervenções) engloba duas unidades de registro. São elas: revolta, protesto, inconformismo (166); e violência, agressividade, força (72) (Gráfico 7).

Gráfico 7 – A categoria *Raiva, protesto, violência* e suas unidades de registro.

Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

Perante os padrões e os comportamentos da sociedade contra os quais se insurge, o artista urbano se revolta, protesta, mostra inconformismo. Às vezes sua indignação se mostra mediante a raiva, às vezes por meio de agressividade e até de violência. Mas não se trata de uma violência real, em que se fere alguém com uma arma, fisicamente. Mesmo as manifestações de força não ocorrem no mundo objetivo, do corpo ou dos objetos. São emoções representadas por pinturas, desenhos e frases. Assim, optou-se por agrupar as intervenções desta unidade de sentido de acordo com a intensidade da emoção veiculada.

Revolta, protesto, inconformismo

A primeira envolve manifestações de revolta, protesto, inconformismo (166 imagens/textos). A maioria das intervenções desta unidade são rostos que veiculam zanga, raiva e indignação. São constantes, também caras de animais, estilizadas, que transmitem ferocidade (Figs. 205-210).



Figura 205 – *Cara roxa*. R. dos Pioneiros, próx. à R. Contenda, Alto Boqueirão. Curitiba, 23 out. 2005. HEAL, NOW.

Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 206 – *Sinto a vida pulsar*. R. dos Pioneiros, nº 2.211, Sítio Cercado.

Curitiba, 2 jan. 2008. HEAL, SOEW.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 207 – *Raiva 3*. R. Prof. Fernando Moreira, nº 236, Centro. Curitiba, 9 out. 2005. VEIONE, CONDE, MENTS.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 208 – *Raiva 4*. Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 22 dez. 2008. L.MUZCA (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 209 – *Raiva 5*. Av. Água Verde, próx. ao nº 831, Água Verde. Curitiba, 5 jul. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 210 – *Raiva 6*. R. XV de Novembro, próx. à R. Tibagi, Centro. Curitiba, 12 jul. 2008. ATORM.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Violência, agressividade, força

Sob a rubrica: *violência, agressividade, força*, foram separadas as intervenções (72) que mostram armas, como revólveres, metralhadoras, granadas, bombas, facas, espadas, giletes, tanques de guerra, além de lutas de fato, como Box (Figs. 211-216).

Nelas estão representadas as manifestações de agressividade, força e violência que se poderia chamar de mais intensas e que, certamente, chocam mais o transeunte que se sente tão mais ameaçado quanto maior o clima de insegurança na cidade⁹. Entretanto, se comparados os números com o todo da amostra, este se mostra relativamente pequeno.

⁹ “No caso do Minhocão, há ainda um pedido especial da associação de moradores das redondezas. ‘Temos feito muitas reuniões e gostaríamos que os desenhos que fossem feitos lá deixassem de ser tetricos como os atuais, com pessoas com o pescoço cortado, saindo sangue e revólveres’, diz a presidente da Ação Local Amaral Gurgel, Yara Góes. ‘Não somos contra o grafite, pelo contrário. Mas o ideal seria que funcionasse para revitalizar e não prejudicar a paisagem de lá’. ARANDA, Fernanda. Grafite da Paulista é recuperado: Prefeitura libera arte urbana para tentar revitalizar áreas degradadas. Minhocão e Praça Roosevelt são os próximos. *O Estado de S. Paulo*, 9 nov. 2009, Metrôpole. Disponível em: <www.estadao.com.br/estadaodehoje/20091109>. Acesso em: 15 nov. 2009.



Figura 211 – *C.40s*. R. Duque de Caxias, próx. ao nº 366, São Francisco. Curitiba, 25 out. 2008. C.40S.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

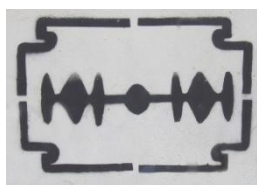


Figura 214 – *Gilete*. R. Mateus Leme, próx. ao nº 220, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 212 – *Foda-se*. R. Pres. Faria, nº 541, Centro. Curitiba, 20 ago. 2005. PULGA.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 213 – *Arma afiada*. R. Alm. Tamandaré, nº 800, Alto da Rua XV. Curitiba, 4 out. 2005. CLAS.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 215 – *Batatinha com metralhadora*. R. David Carneiro, próx. à R. Mateus Leme, São Francisco. Curitiba, 20 dez. 2008. BAYCROC.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 216 – *Pare ou atiro!* Parque João Paulo II, próx. à R. Dep. Mário de Barros, Centro Cívico. Curitiba, 5 jul. 2008. VEIONE, CONDE, NOODLE, SER (SOLVENTS).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Apesar de esta categoria não estar entre as mais numerosas da amostra (é a nona maior, com cerca de 5% do total), é uma das que mais chamam a atenção do transeunte, pelo teor das mensagens que veicula. Num momento em que o cidadão se sente cada vez mais fragilizado, com medo de assaltos à mão armada, sequestros, invasões de domicílio, abordagens para o roubo do seu carro e violência de toda sorte, e em que o poder público não

mais oferece um mínimo de segurança, qualquer manifestação de raiva, agressividade e violência atinge o indivíduo.

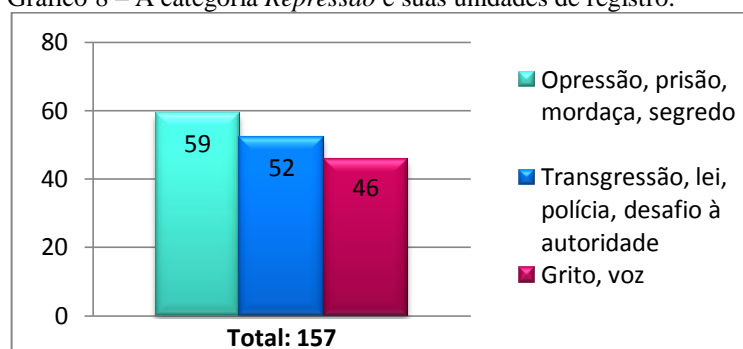
Mesmo no contexto da violência, a Figura 215, de acordo com o seu autor, mostra um personagem recorrente em toda a cidade: trata-se de “uma batata personificada que luta para não fazer parte do menu do McDonald’s”¹⁰. Como se pode inferir a partir deste personagem, muitos dos *graffiti* que retratam algum tipo de violência, ou de arma, dirigem-se a outras questões, que não a agressão a uma pessoa ou ao estabelecido. Neste caso, novamente, trata-se, da reação à americanização, ao domínio cultural exercido pelos EUA, ainda hegemônico.

Apesar disso, pode-se considerar este conjunto de intervenções um dos mais impactantes. Pode-se, ainda, compreender porque, mesmo que o seu número seja relativamente baixo em relação a outras categorias, a sociedade estabelecida veja na arte de rua, frequentemente, muito mais o componente *agressividade* que outros quaisquer.

4.2.1.1.5 Repressão

Da categoria *Repressão* constam três unidades de registro (157 ocorrências): opressão, prisão, mordada, segredo (59); transgressão, lei, polícia, desafio à autoridade (52); e grito, voz (46) (Gráfico 8).

Gráfico 8 – A categoria *Repressão* e suas unidades de registro.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

O cerceamento das liberdades não ocorre apenas por parte do poder judiciário, da legislação e das políticas públicas. As manifestações de opressão, prisão, mordada e segredo, envolvem constantemente a polícia e a cadeia, dos quais os interventores urbanos são muitas vezes ameaçados, devido às questões de legalidade e ilegalidade inerentes à sua prática¹¹. Mas também abrangem a opressão, a falta de liberdade de expressão (por isso a mordada, a boca

¹⁰ BAYCROC. Depoimento no folder da exposição *Na minha comunidade eu pinto e bordo à vontade*. PÉRIGO, Katiucya (Org.). São José dos Pinhais, dez. 2009.

¹¹ Ver Capítulo 5, Sub-item 5.4.2.

costurada) e o aprisionamento simbólico, em que o indivíduo se sente preso, amarrado, impedido do livre trânsito ou da livre manifestação dos seus pensamentos e convicções.

São 59 as intervenções que retratam opressão, prisão, mordança, segredo. Frases que aparecem nessa unidade de sentido são, por exemplo: “Seja jovem e cale a boca”, “Deixe-me falar, eu só queria dizer!”, “Liberdade!”, “*Mi jaula, tu jaula*” (passarinho referindo à sua casa). Nesse conjunto, são frequentes as algemas, as correntes, as mordanças, as bocas costuradas, as portas e janelas fechadas, o arame farpado, as roupas de presidiário e as vendas nos olhos (Figs. 217-221). Estas imagens/textos demonstram que os jovens se sentem, muitas vezes, aprisionados ou amordaçados, sem terem sua voz ouvida ou sem usufruir do gozo da liberdade (um dos direitos fundamentais do ser humano). Assim, cerceados, impõem-se. Fazem-se ouvir e exercem a tão almejada liberdade escrevendo, pintando ou colando seus manifestos pela cidade.



Figura 217 – *Acorrentado*. PROJETO 6 DIREÇÕES. R. Augusto Stellfeld, próx. à R. Dr. Muricy, São Francisco. Curitiba, 2 fev. 2008. AUMA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 218 – *Mi jaula, su jaula*. R. Augusto Severo, próx. à R. Nicolau Maeder, Alto da Glória. Curitiba, 20 mar. 2008. MARIA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 219 – *Cale-se!* R. Nicolau Maeder, próx. ao nº 323, Juvevê. Curitiba, 20 mar. 2008. SERÁ?. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 220 – *Amarrada*. Praça R. Jaime Balão eq. com R. Augusto Stresser, Cabral. Curitiba, 11 ago. 2005. DAN. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 221 – *Quietos!* R. Dep. Mário de Barros, próx. à Ciclovía, Centro Cívico. Curitiba, 5 nov. 2008. CHOK (?). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Transgressão, lei, polícia e desafio à autoridade

As intervenções que se referem a transgressão, lei, polícia e desafio à autoridade (52) tratam a lei com deboche e desprezo, o policial como agressor ou como palhaço, a transgressão como um prazer e o desafio à autoridade como uma diversão. Apresentam frases como “Nenhum ser humano é ilegal”, “Foda-se a lei”, “É proibido proibir”, “Se *pixá* é crime, considero meu rolinho uma arte”, “Foda-se a polícia maldita”. É recorrente a adulteração divertida de cartazes e pinturas realizadas pela municipalidade e por instituições, com avisos para a não pichação do muro: quando está escrito “não pixe o muro”, a negação é apagada ou borrada, restando o seu contrário; o grande *outdoor* veiculado pela Associação de Condôminos Garantidos do Brasil, com a convocação “Despiche Curitiba”, aparece, muitas vezes, com a primeira sílaba rasurada, transformado em um convite à pichação. Também é irônica a presença de pichos, lambe-lambes, *tags* e *stencils* justamente ao lado de avisos desta natureza, às vezes de maneira tão harmoniosa e integrada que ficam ali por vários meses, se não, anos. O mesmo acontecia constantemente com totens da polícia, usados como suporte para lambe-lambes e pichos, demolidos em toda a cidade em, aproximadamente, 2006, pela sua ineficácia como símbolo da ordem e da manutenção da lei, já que eram alvo da ação dos interventores urbanos que, assim, afrontavam o poder público ou simplesmente se divertiam¹². Também a *tag* “10akto” (“desacato”) mostra o tom de pouco caso e provocação em relação às autoridades instituídas. A nova lei a que a Figura 223 alude é a Lei nº 11.378, aprovada em 2005, que “amplia sanções aos pichadores”¹³ (Figs. 222-228). A *tag* VLOK, pintada por Osgêmeos, quer dizer “Vida Louca” (Fig. 228).



Figura 222 – *Repressão*. R. Brig. Franco, próx. à R. Dr. Pedrosa, Centro. Curitiba, 31 jul. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

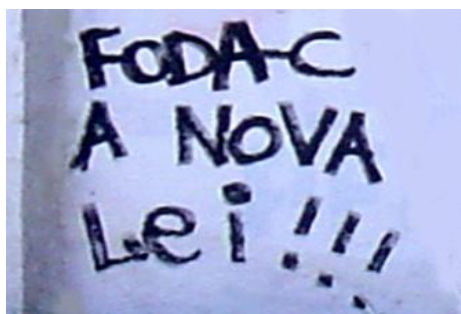


Figura 223 – *Foda-c a nova lei!!!*
R. Belém, nº 887, Boa Vista. Curitiba, 19 jul. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 224 – *Pixe os muros*. R. Nilo Peçanha, Hospital Psiquiátrico Bom Retiro, Bom Retiro. Curitiba, 2 fev. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

¹² Depoimento de transeunte anônimo, contrário à arte de rua, à autora. Curitiba, 2006. Esta é a leitura da sociedade estabelecida. Para o interventor urbano trata-se de mais um suporte possível para a sua manifestação, sempre com diversão e certa provocação.

¹³ Ver Capítulo 5, Sub-item 5.4.2.



Figura 225 – *Desacato*. Av. República Argentina, próx. ao nº 1.505, Portão. Curitiba, 17 nov. 2007. 10AKTO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 226 – *Bunito, hein!?* I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Praça Rui Barbosa, Centro. Curitiba, 10 mar. 2007. ONEW (BAC). Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 227 – *Tôtem da polícia*. Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005. DIMAS (INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 228 – *Nem aí!* R. Mariano Torres, nº 813, Centro. Curitiba, 25 out. 2008. VLOK (São Paulo). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

O grito e a voz

Assim como a mordança e a boca costurada impedem a manifestação do que não quer calar, assim também o grito e a voz (46 intervenções), apesar de sonoros e intensos, parecem não ser ouvidos. Grita-se, mas este grito não é levado em conta, por isso se continua gritando, e cada vez mais alto. Trata-se do sujeito que pode se expressar, porém cuja manifestação é ignorada em meio a tantas outras (Figs. 229-232).



Figura 229 – *O grito 3*. Exposição SILHUETA, A Casa, São Francisco. Curitiba, 18 mar. 2009. HITCHCOCK/AKIRA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 230 – *O grito 4*. R. Paula Gomes, nº 374, São Francisco. Curitiba, 12 mar. 2009. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 231 – *O grito 5*. Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



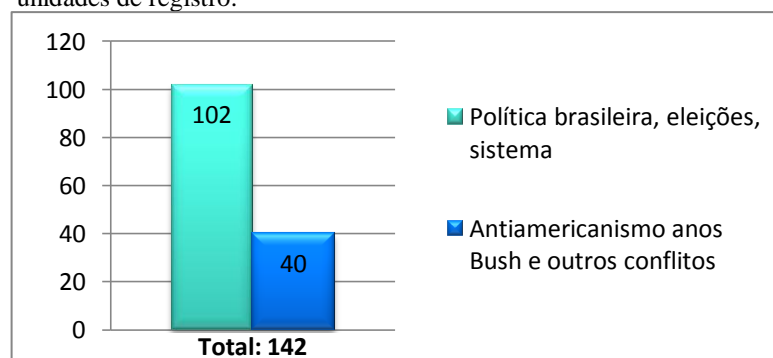
Figura 232 – *O grito 6*. R. Tijucas do Sul, nº 1.700, Sítio Cercado. Curitiba, 27 set. 2008. SAME. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

São extremamente expressivos os *graffiti* (no sentido amplo) que compõem esta categoria. A ânsia, por parte dos artistas urbanos, pela liberdade física, de ação, de circulação e de expressão e por terem seus *gritos* ouvidos, sua arte olhada e sua individualidade respeitada, remete às questões relativas ao espaço urbano vivido e apropriado e, de outro lado, ao dionisíaco discutido anteriormente: o grito que revela o visceral, o inegável, o que não se pode conter.

4.2.1.1.6 Crítica à política e aos políticos

A categoria *Crítica à política e aos políticos* (142 intervenções) é composta por duas unidades de registro: política brasileira, eleições, sistema (102 intervenções); e antiamericanismo anos Bush e outros conflitos (40) (Gráfico 9).

Gráfico 9 – A categoria *Crítica à política e aos políticos* e suas unidades de registro.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

Assim como a arte de rua apresenta uma crítica à sociedade estabelecida, ao meio ambiente e à cidade, apresenta também forte crítica à política brasileira e aos seus políticos,

incluindo, ainda, as políticas internacionais norte-americanas, especialmente as voltadas para a invasão do Iraque e outros conflitos no Oriente Médio.

A unidade de sentido que retrata a política brasileira, as eleições e o sistema (102 imagens/textos) contém várias imagens de ratos, de mentirosos narigudos (os políticos) e de palhaços (os cidadãos). Ao mesmo tempo que o artista de rua critica a sociedade estabelecida, reage contra o sistema capitalista (Figs. 233-234). Entretanto, mesmo reagindo contra ele, sente-se muitas vezes impotente na luta contra este *inimigo* invisível, impregnado em todas as esferas da vida (Fig. 235).

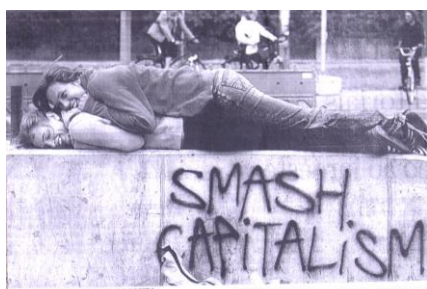


Figura 233 – *Amasso anticapitalista*.
R. Mal. Deodoro, nº 695, Centro.
Curitiba, 12 ago. 2007. GOURA
(INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 234 – *Terror contra el sistema*.
R. Pres. Carlos Cavalcanti, nº 684,
São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 235 – *Nem comece porque você vai perder!* Curitiba, 2005.
DIMAS (INTERLUX). Fonte: Arquivo
InterluxArte Livre, Charlatões.

Em épocas pré-eleitorais, são recorrentes os lambe-lambes e os pichos com as expressões “Não vote”, “Vote nulo”, “Pense! Não vote”. Significativos são também dizeres como “Aqui falamos muito e fazemos pouco” (escrito ao lado de fotos de políticos), “Alimente o poder e ele o consumirá”, “O Estado é uma empresa – pensa e age como uma”, “Ordem ou progresso?” e “E os políticos querem que você se foda”.

Isso, além das alusões à corrupção, como “Tbém quero mensalão” (Fig. 11), “Foda-se o sistema” (mostrando os famosos *dólares na cueca*¹⁴ – Fig. 236), “Cadê o mensalão?”, “Vote nulo, chega de ladrão”, “Abaixo a corrupção”, “Não existe dinheiro limpo, não existe”. São vários os *graffiti* que representam apenas alguns dos muitos casos de escandalosa corrupção por parte de políticos no período estudado. O inconformismo com a situação vigente é uma constante, assim como a denúncia e a crítica claras, ditas em poucas palavras ou traços e geralmente revestidas de humor, ironia e criatividade.

Na frase estampada na Figura 237, “Mais atitude, menos comédia!”, percebe-se a revolta do artista contra os padrões, os comportamentos e os valores de uma sociedade que se diz democrática, honesta e despreconceituosa, mas na qual as práticas contradizem os

¹⁴ Dólares na cueca: a Figura 246 alude ao episódio dos dólares encontrados na cueca do assessor de um político, numa tentativa de transporte por avião de quantia ilícita, em 2005.

discursos. Predominam não apenas os mecanismos neoliberais, com a exploração, a exclusão, o enriquecimento de alguns e o empobrecimento de milhares de outros, mas também a corrupção e a impunidade. Os discursos, nesse contexto, não passam de uma triste e revoltante comédia, contra a qual é preciso não se acomodar ou conformar, mas lutar.



Figura 236 – *Foda-se o sistema!* I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005. DL (AUMA).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 237 – *Mais atitude, menos comédia!* Praça do Redentor (do Gaúcho), pista de skate, São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005. HEAL, RODS (PRAGAS URBANAS).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 238 – *Pare! Pense!* R. Moisés Marcondes, s.n., Juvevê. Curitiba, 4 out. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 239 – *A gente somos hipócritas!* R. Tapajós, próx. à R. Paulo Graeser Sobrinho, São Francisco. Curitiba, 8 ago. 2006. JEKILL.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Por isso, a Figura 238 sugere: “Pare! Pense!”. Este é o objetivo principal da intervenção urbana. Fazer pensar, fazer refletir para então transformar. Já a afirmação “A gente somos [sic] hipócritas!” (Fig. 239) desvela uma triste conclusão: Somos todos hipócritas!!! Almejamos uma coisa e vivemos outra! Apresentamos falas cheias de ideais e agimos de modo contrário. O erro de concordância não condiz com o traço hábil do seu autor, dando a impressão de que foi proposital¹⁵.

A pergunta “Como se vive com R\$ 14.000,00?” questiona a afirmação de Gilberto Gil, quando iniciou seu primeiro mandato como Ministro da Cultura, em 2002, e se justificou na mídia por continuar dando seus *shows* mundo afora. Ele mesmo proferiu esta pergunta, referindo-se à impossibilidade de conseguir viver *apenas* com o seu salário de Ministro. A sua postura causou grande indignação às pessoas, na época, pois o salário mínimo era de apenas R\$ 200,00¹⁶.

Ainda quanto à crítica aos políticos, emblemático é um *graffiti* que está há mais de cinco anos nos fundos da Assembléia Legislativa do Paraná (Fig. 240). Nesta intervenção

¹⁵ Posteriormente soube-se que o autor deste desenho formou-se em Arquitetura e que, quando da conclusão da presente investigação (dez. de 2009), cursa Mestrado na Austrália.

¹⁶ O salário mínimo brasileiro, em abril de 2002, era de R\$ 200,00 (TECNOCOMP. *Tabela de salário mínimo*. Disponível em: <http://74.125.95.132/search?q=cache:Ky_3J eas3E8J:tecnocomp.kit.net/salamin.htm+salario+minimo+2002&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 24 set. 2009.

aparece, com Araucárias ao fundo, uma figura com um comprido nariz (os políticos) e um simpático palhaço a ouvir o que o narigudo fala (o cidadão). A figura com o longo nariz remete a Pinóquio, personagem de história infantil cujo nariz crescia cada vez que mentia. Já a outra, trata o eleitor como um tolo, que ainda acredita no que o político lhe diz. São inúmeros os palhaços pintados e desenhados pela cidade.



Figura 240 – *Palhaçada I*. R. Pref. Rosaldo Gomes M. Leitão, atrás da Assembléia Legislativa, Centro Cívico. Curitiba, 2 jul. 2005. DAN, BONES. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Outro *graffiti* que sobressai é um que, ao lado de uma *tag wild style*, diz: “Pixar é crime, num país em que roubar é arte”. Comparam-se os crimes dos ricos e poderosos, geralmente impunes, à pichação, que tem levado inúmeros jovens à cadeia. O que se pede é a punição da extorsão e a pena na devida proporção do ilícito.

O antiamericanismo nos anos Bush

O antiamericanismo¹⁷ durante o governo de George W. Bush aparece com grande força, apesar do número relativamente pequeno de imagens/textos, se considerados individualmente (40). São vários os lambe-lambes, *stencils* e pichos, alguns autorais, outros apropriados, reproduzidos em grande quantidade, alguns bastante contundentes. Ao mesmo tempo que rechaçam e ridicularizam o ex-presidente dos EUA, apresentam o seu inimigo Bin Laden como revolucionário, vivo apesar dos exércitos, armamentos e da inteligência norte-americana, usados como demonstração de força e prepotência (Figs. 241-243)¹⁸.

¹⁷ O protesto e a revolta expressos nestes manifestos dirigem-se às políticas hegemônicas estadunidenses do governo Bush, à guerra e à opressão, bem como à hegemonia cultural exercida pelos EUA desde o término da Segunda Guerra Mundial, em 1945, e não aos habitantes daquele país.

¹⁸ As Figuras 241 e 242, encontradas em profusão nos muros de Curitiba em 2005, são uma apropriação por interventores urbanos anônimos da campanha a *Personalidades*, criada pela agência publicitária AlmapBBDO,

Também é exaltado o povo iraquiano, que resistiu à destruição do seu país na guerra do Iraque, que depôs Saddam Hussein.



Figura 241 – *Morto / vivo*. R. Paula Gomes, nº 511, São Francisco. Curitiba, 22 out. 2005. VEJA/?. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 242 – *Paz / Guerra*. R. Nilo Peçanha, nº 110, São Francisco. Curitiba, 23 out. 2005. VEJA/?. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 243 – *Terrorista ou revolucionário?* R. Treze de Maio, nº 301, Centro. Curitiba, 16 jul. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 244 – *Fora Bush!* R. João Manoel, próx. ao nº 100, UPE, Centro. Curitiba, 2 dez. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Quando Bush visitou o Brasil em 2005, eram inúmeras as manifestações contrárias à sua presença, ligando os Estados Unidos não apenas à guerra e ao imperialismo, mas também à dívida externa, ao desemprego, às drogas, a massacres, à privatização e à exploração, como se pode ver na Figura 244, com os dizeres “Fora Bush!”.

Dramático e intenso é o lambe-lambe que traz a menina vietnamita, quando os EUA, nos anos 1970, lançaram bombas químicas sobre sua cidade, de autoria de Bansky, apropriado por Dimas (Fig. 245).



Figura 245 – *Guerra: desespero e desolação*. R. Mariano Torres, nº 99, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006. BANSKY/DIMAS (INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

para a revista VEJA (Ed. Abril). A campanha ganhou o Grand Prix do Festival Iberoame-ricano de Publicidade, na Argentina, o Prêmio La Prensa, no Festival El Sol, na Espanha e Leões de Ouro no Festival Internacional de Publicidade, em Cannes, França em 2004. VELA ON-LINE. Edição 1860. 30 de junho de 2004. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/300604/datas.html>>. Acesso em: dez. 2009.

Fotos de época mostravam-na correndo nua, em desespero, terror e pranto. No lambe-lambe, Mickey e McDonald, dois dos principais ícones norte-americanos, riem, brincam e fazem festa enquanto ela chora e grita a dor, a morte e a destruição. Uma pressuposta alegria frente às vitórias nos vários conflitos deflagrados por este país em todo o mundo, é contraposta à dor causada por estas guerras e que nutre a revolta do artista.

Tanto a guerra quanto a hegemonia política, econômica e cultural norte-americana no Brasil e no mundo suscitam o protesto na arte urbana. Esta hegemonia é representada, na Figura 246, pela enorme boca do monstro que simboliza os EUA e na qual se veem o M, símbolo da rede de lanches rápidos McDonald's, e a logomarca dos artigos esportivos da Nike (os dentes do monstro). Já a estrela com o numeral 7 é uma alusão às sete irmãs, às sete maiores companhias de petróleo do mundo que representam o *way of life* norte-americano do conforto a qualquer custo. O animal, *de olho no Brasil*, com seus dentes afiadíssimos, *devora* os pobres e indefesos porquinhos. Uma alusão aos *Três porquinhos e o lobo mau*?



Figura 246 – *Imperialismo*. SESC da Esquina, escadarias internas. InterluxArteLivre, Centro. Curitiba, 27 jul. 2006. PARADA (INTERLUX) (ESCADARIAS DO SESC DA ESQUINA). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

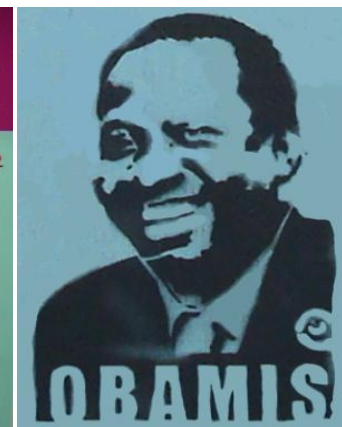


Figura 247 – *Obamis*. R. Brig. Franco, próx. à R. Com. Araújo, Batel. Curitiba, 15 maio 2009. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Desde que Barack Obama assumiu a presidência dos EUA, em janeiro de 2009, o anti-americanismo arrefeceu. Obama aparece como figura amiga e respeitada, como no *stencil* que mostra Mussum¹⁹, que sorri e diz o nome do presidente alterando seu final, maneira característica do personagem: *Obamis* (Fig. 247). Isto demonstra a simpatia com que Obama foi recebido e constitui uma maneira de o artista urbano dar as boas vindas a este novo líder, esperando que realize um governo que corrija os inúmeros problemas que seu antecessor criou ou em cuja solução se negou a trabalhar.

¹⁹ Mussum, um dos *Trapalhões*, era o personagem representado pelo humorista Antônio Carlos Bernardes Gomes, falecido em 1994. Foi conhecido e apreciado pelo público infantojuvenil por mais de trinta anos. Sua imagem bonachona, ingênua e amiga continua a povoar o imaginário do brasileiro, como se vê neste *stencil*.

4.2.1.1.7 A categoria *Desafio, provocação, afronta, sarcasmo, irreverência, ironia*

Desta categoria (com 133 imagens/textos) faz parte apenas uma unidade de registro, que recebeu o mesmo título que a categoria (Gráfico 10).

Gráfico 10 – A categoria *Desafio, provocação, afronta, sarcasmo, irreverência, ironia* e suas unidades de registro.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

Esta categoria/unidade de sentido, que constitui cerca de 3% por cento da amostra (133 intervenções), é, pode-se dizer, tão impactante quanto a que se refere à raiva, à revolta e à violência. Isso porque, de certa forma, ela também agride, também chama a uma reação: provoca, afronta, debocha, causa desassossego e desconforto. Por essa razão, pode ser responsável, juntamente com outros fatores, pela visão negativa que a arte de rua como um todo tem, por parte daqueles que se sentem atingidos pela crítica que nela está implícita. Pouco caso, sarcasmo, deboche, gestos obscenos e desprezo são recorrentes (Figs. 248-255). O menino que aparece na Figura 249 é Calvin, personagem de histórias em quadrinhos.



Figura 248 – *Sarcástico 1*. R. Campos Sales, próx. ao nº 454, Juvevê. Curitiba, 18 fev. 2007. RESTO, KASPER.

Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 249 – *Não tô nem aí!* Av. Água Verde, esq. com Av. República Argentina, Água Verde. Curitiba, 2 ago. 2008.

Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 250 – *Sinistro 1*. Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 19 jan. 2008.

Fonte: Acervo E.S.Prosser



Figura 251 – *Sarcástico 2*. R. Amauri Lange Silvério, próx. ao nº 590, Pilarzinho. Curitiba, 14 ago. 2007.

Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 252 – *Sinistro 2*. R. Isaac Ferreira da Cruz, próx. ao nº 400, Pinheirinho. Curitiba, 21 mar. 2009. EDS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 253 – *Patnaço*. R. Nino Peçanha, nº 250, São Francisco. Curitiba, 9 dez. 2007. COZMIC.. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 254 – *Ironia*. R. Fernando de Noronha, próx. ao nº 3.600, Santa Cândida. Curitiba, 6 set. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



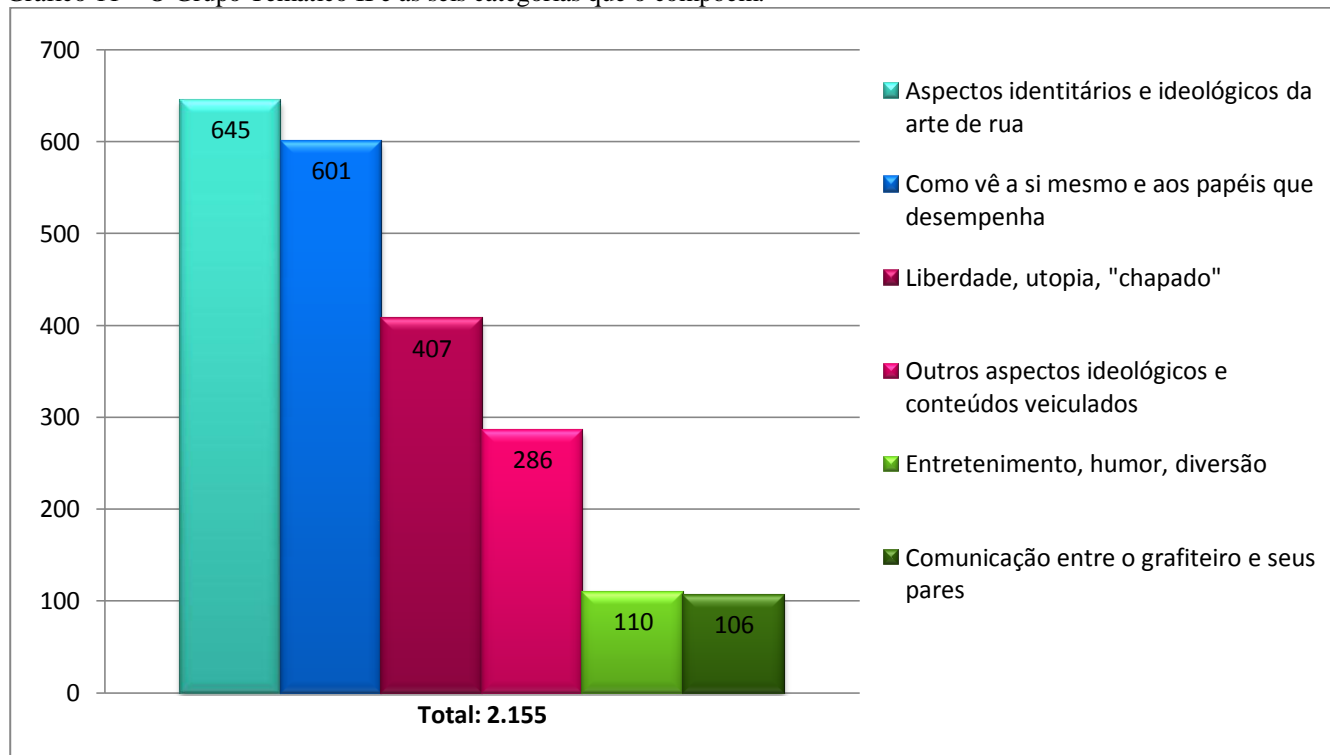
Figura 255 – *Crime Faz Arte*. R. Luiz Leão, Clube Círculo Militar, Centro. Curitiba, 21 maio 2005. BOLACHA, SOUL, DRAMAONE (CRIMEFAZARTE). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Como se pode perceber, o Grupo Temático I (45% da amostra total) evidencia, de maneira geral, a maneira como o escritor de *graffiti* compreende o mundo que o cerca e como reage a ele. Evidencia, também, suas inquietações quanto a esta realidade que, em parte, o assusta e que quer ver transformada. É neste grupo que se encontram, principalmente, a denúncia de muitos dos riscos e das vulnerabilidades a que o homem atual está exposto, sejam eles naturais, tecnológicos ou sociais, construídos ou naturais.

4.2.1.2 O Grupo Temático II: O *graffiti* como manifestação identitária, lúdica e da sociabilidade urbana

O Grupo Temático II, com suas seis categorias, mostra a relação do artista urbano consigo mesmo e com os seus pares (Gráfico 11).

Gráfico 11 – O Grupo Temático II e as seis categorias que o compõem.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

O Gráfico 11 se refere ao conjunto de intervenções urbanas que veiculam a maneira como o grafiteiro vê a si mesmo e à sua arte, como ele se posiciona pessoalmente frente à vida, as atitudes que adota como sujeito e como se relaciona com outros indivíduos, seus iguais. Revela, ainda, como ele lida intimamente com o mundo que o cerca, sob a ótica dos seus sonhos, da busca por uma vida alternativa, às vezes mediante o uso de entorpecentes, mas sempre ansiando por uma nova realidade, como a que povoa as suas utopias. Este grupo temático aborda o universo do próprio artista de rua: de um lado, suas manifestações identitárias, suas ideologias, os ideais pelos quais luta; e, de outro, a ludicidade, a brincadeira, o humor, a arte e a sociabilidade.

Pode-se afirmar que os *graffiti* que compõem este grupo deixam de lado as questões políticas, sociais, econômicas de um mundo externo, para enfatizar o sujeito em si, com suas convicções, os papéis que desempenha, a *persona* propriamente dita, nos seus aspectos pessoais, únicos, inconfundíveis. Sobressai, também, sua atitude participativa e observadora do espaço público, deste espaço que é da coletividade, cenário e palco no qual as diversas relações da sociabilidade ocorrem.

Os *Aspectos identitários e ideológicos da arte de rua*, categoria com maior número de intervenções, 645 (13% da amostra geral), tratam das convicções do próprio artista de rua sobre atitude, respeito, filosofia e educação, muitas vezes com o convite expresso para a

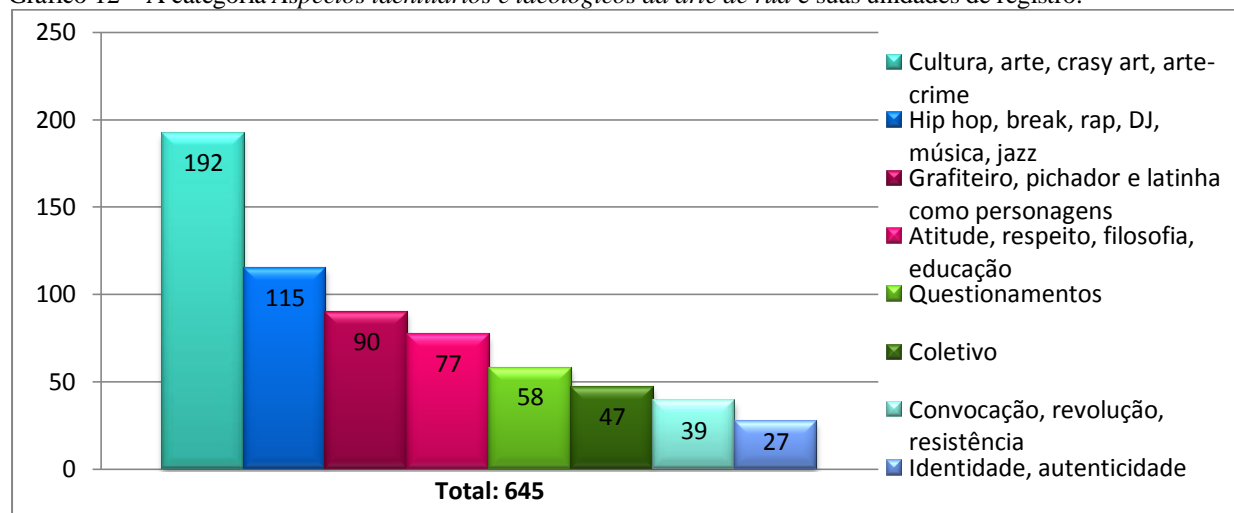
realização de uma revolução ou a convocação à resistência, ambas feitas mediante a arte. As armas que empunham são suas tintas e a latinha de *spray*, e sua luta, como eles mesmos afirmam, se dá no âmbito da cultura. A categoria em que eles próprios representam *Como enxergam a si mesmos e aos papéis que desempenham* é, igualmente, bastante significativa, com 601 imagens/textos (12% do total da amostra). Já a categoria *Liberdade, utopia e psicodelia* apresenta um número relativamente pequeno de intervenções 407 (8%), se for considerado o fato de que muitas pessoas alheias ao universo da arte urbana veem nela apenas a apologia à droga¹.

Os *Outros aspectos ideológicos e conteúdos veiculados* referem-se ao *graffiti gospel*, à ênfase ao Brasil (futebol, bandeira, índio, Nordeste), ao vegetarianismo, à arte abstrata e a maneiras de criação de novas espacialidades: 286 intervenções (6%). Já *Entretenimento, humor, diversão* trata da brincadeira encontrada nos jogos com as palavras e as imagens, nos trocadilhos, nas imagens com duplo sentido em que sobressai a ludicidade, além dos esportes (*skate*, basquete e bilhar) e o desafio ao risco a que o interventor geralmente está exposto, ao realizar uma ação não autorizada. São 110 as intervenções desta categoria (2%). Na que aborda a *Comunicação entre o grafiteiro e seus pares*, isto é, e seus amigos, talvez outros grafiteiros, com 106 representações (2%), são mais numerosas as dedicatórias a amigos e os agradecimentos que as mostras de desafeto. Chamam a atenção as homenagens aos seus amigos interventores urbanos “mortos em ação”.

4.2.1.2.1 Aspectos identitários e ideológicos da arte de rua

Da categoria *Aspectos identitários e ideológicos da arte de rua* (645 intervenções) fazem parte oito unidades de registro: cultura, arte, *crasy art*, arte-crime (com 192 intervenções); *hip hop*, *break*, *rap*, *DJ*, música, *jazz* (115); grafiteiro, pichador e latinha como personagens (90); atitude, respeito, filosofia, educação (77); questionamentos (58); coletivo (47); convocação, revolução, resistência (39); e identidade, autenticidade (27) (Gráfico 12).

¹ Esta afirmação é baseada em vários depoimentos informais à autora. Curitiba, 2004-2009.

Gráfico 12 – A categoria *Aspectos identitários e ideológicos da arte de rua* e suas unidades de registro.

Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

Dentro desta categoria, as intervenções tratam de como os seus autores enxergam a cultura e a arte, em geral, e de como veem a arte que eles mesmos chamam, às vezes, de *crazy art* ou de arte-crime. Nesse contexto, estão incluídos tanto o *hip hop* como os seus elementos: o *graffiti* (sentido amplo), o *break*, o *rap* e o *DJ*, bem como os questionamentos que fazem a si mesmos, as ideias que defendem e o modo como se mostram algumas questões coletivas. São 645 intervenções, isto é, 13% da amostra, a segunda categoria mais numerosa da pesquisa.

Cultura, arte, crazy art, arte-crime

Esta unidade de sentido que versa sobre a cultura e a arte, sob a ótica dos artistas de rua. Dela constam manifestos, *graffiti*, lambe-lambes, pichos, *stencils* e *stickers* (192 intervenções), alguns com críticas e com o símbolo da antiarte (Figs. 256-257); outros com frases que permitem perceber as concepções de arte e de cultura que estão por trás destas manifestações; e outros, ainda, com poesias e jogos de palavras. Algumas das frases mais reveladoras demonstram a relação do artista urbano com o seu suporte, a cidade (Fig. 258). Outras revelam como encara a proibição ou aqueles que não entendem a sua prática, ou, ainda, sua paixão pelas ruas e pelas cores: “A arte deve tomar as ruas e todas as portas fechadas pelo fluxo negativo dos homens”, “A rua é uma galeria de arte”, “E você tem fome de que? Cultura? Arte?”, “A magia das cores” (Fig. 265), “Crime faz arte”, “Adoro tinta!”.



Figura 256 – *Mais vivo do que nunca!!!*
R. Mariano Torres, nº 105, Centro.
Curitiba, 23 jul. 2006.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 257 – *Antiarte.*
R. Gen. Carneiro, nº 1.404,
Jardim Botânico. Curitiba,
30 set. 2006.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 258 – *Plante arte.*
R. Duque de Caxias, próx.
à R. Paula Gomes, São
Francisco. Curitiba, 2 abr.
2009. TIÊ (?).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

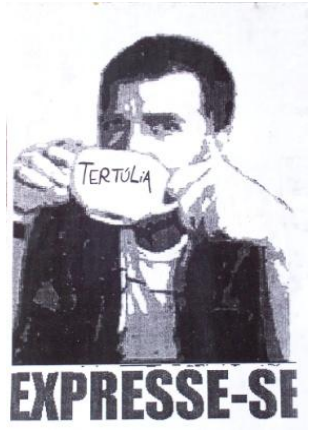


Figura 259 – *Expresse-se.*
R. Trajano Reis, próx. ao nº
400, São Francisco. Curitiba,
28 maio 2009.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 260 – *Casa, espaço, arte, comida.* R. Luiz Leão, Clube Círculo Militar, Centro.
Curitiba, 21 maio 2005. IVANE, AUMA.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 261 – *Contracultura.*
R. Paula Gomes, prox. ao nº 200,
São Francisco. Curitiba, 6 set. 2008.
L.MUZCA (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 262 – *Esta rua é um galeria de arte.*
EXPO STICKER 2008, SESC Esquina. Curitiba,
22 abr. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

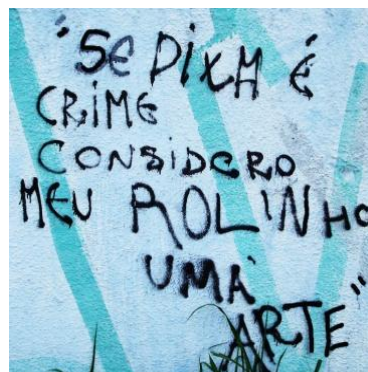


Figura 263 – *Se pichar é crime... R.*
Isaac Ferreira da Cruz, próx. ao nº
900, Pinheirinho. Curitiba, 21 mar.
2009. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 264 – *Uma forma de verdade.*
Praça do Redentor (do Gaúcho),
São Francisco. Curitiba, 9 dez. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 265 – *A magia das cores*. R. Des. Mota, nº 1.814, Batel. Curitiba, 23 jul. 2005. HEAL, DEVIS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Estas muitas expressões de humor e de lirismo (Figs. 256-266) mostram como o grafiteiro enxerga a sua própria arte. Ao lado do personagem da Figura 266, por exemplo, aparece o texto: “O pintor é um poeta silencioso. O bom pintor é um poeta visual que usa as formas e as cores para despertar nos outros as emoções”. Esta frase retrata o que muitos escritores de *graffiti* de Curitiba pensam da sua arte. Existe até mesmo um grupo de pichadores que se autodenomina *Os Poetas*. São estes os novos poetas urbanos, não comprometidos com uma visão idealizada ou superficial da realidade, mas que a denunciam por meio das suas brincadeiras com a forma, a cor e as palavras.



Figura 266 – *O pintor é um poeta do silêncio*. R. Ubaldino do Amaral, próx. ao Viaduto do Capanema, Alto da Rua XV. Curitiba, 22 nov. 2006. ASEW, HEAL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Outro exemplo desta unidade é o lambe-lambe em que se lê “Guerrilha plástica”, realizado mediante a colagem de inúmeros textos e figuras, que retrata a fragmentação, a nova ordem obtida mediante o caos, a sintetização e a ressignificação de ideias em elementos justapostos, típicos da pós-modernidade e da cidade contemporânea, no seu turbilhão de mensagens e vozes (Fig. 267).

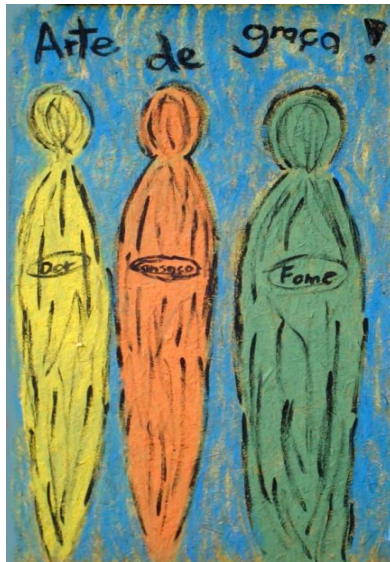


Figura 268 – Dor, cansaço, fome. Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 269 – Feiura relativa. Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 270 – De médico e de louco... Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 271 – Arte / dinheiro. Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 272 – Que pena. Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008. SIEL.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 273 – Museu / santuário. Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 274 – *Com que roupa eu vou?* Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 275 – *Não faça parte!* Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Outro exemplo de crítica aos circuitos oficiais é um lambe-lambe colado à porta de entrada da Escola de Música e Belas Artes do Paraná e à entrada do Museu de Arte Contemporânea, em 2006 (Fig. 276). Este manifesto foi escrito por ocasião do Salão Paranaense de 2006, presumidamente por artistas ou estudantes de arte cujas obras não haviam sido selecionadas para a mostra em questão². De qualquer modo, denuncia “padrões artísticos convencionais” e homens “pseudocriativos que se autodenominam entendedores de

² SOUZA NETO, Manoel de. Depoimento a E. S. Prosser. Curitiba, novembro de 2006.

arte”. Cadê a noca arte?”. E termina: “Temos a dizer que nossa arte é do caralho. É real! É atual! [...] Nossa loucura é suficiente”.

as “merdas gerais” e seus “padrões artísticos convencionais”

Algumas pessoas permanecem com suas vidas hipócritas, conformados em ver, ouvir e falar seus textos prontos, suas idéias conceituadas, que nunca saem do papel, seus trabalhos ridículos e sem criatividade, hipnotizados com essa arte cocô que todas as grandes galerias trepam em suas paredes anuladas e sem vida, pendurados nas costas desse bando de artistas “renomados” de bosta e toda essa corja de pseudo-criativos que se auto-denominam entendedores de arte! Ora, ora, a arte deve ser vista e entendida a maneira de quem a analisa, essas explicações de nada servem no final das contas, salvo a deixa para os “entendidos” que vêem um prato cheio para seu eterno papo furado. Aos artistas que passam sua experiência de vida, sua cultura, seus mimes, sua energia, não se preocupando em conceituar ou explicar o que sentem ou pensam, pois na arte, nada precisa de certeza, assim como, a certeza não existe na arte, o processo criativo, a criação, jamais poderão ser estudados, muito menos estereotipados. A arte esta na veia dos viciados, daqueles que investem seus sonhos, se expõem sem mediocridade, fazem a verdadeira “arte do seu tempo”, somos os artistas do caos, da vida urbana, perdidos no mundo louco. A todos esses formadores de opinião que abrem as portas para as grandes “merdas gerais” com todos os seus “padrões artísticos convencionais”, estamos cagando e andando para todos vocês, seus padrões e regras, não queremos nossas viciadas, nosso grito, nosso caos, em suas galerias “mais ou menos”, somos auto-suficientes. Temos as ruas, os monumentos, os muros, os bares e nossas próprias casas. Invistam na revolução da arte de HOJE, a arte urbana do século 21. A esses falso moralistas que dizem apoiar a nova arte, a vanguarda, continuam adulando os figurantes da comédia da vida ilustrada, onde uns poucos babões ainda bancam esses bajuladores.

Nossa loucura nos é suficiente

Tascando Fogo na Rebimboca da Parafuseta!
Qualquer ser pode ser a idéia.
Exasperação doentia.
Uma forma específica da exaltação imaginativa... um remorso exagerado...

Arte para artistas, alunos, decoradores, devoradores, arquitetos, designers?
Arte para as palavras faladas?...
(são vazias)
Arte é o agora e está em tudo...
Acabem os conceitos das palavras e sim! para os conceitos do estômago, da necessidade de expressão, realidade palpável!!

Não estamos fazendo poesia... ou estamos?!!...
Então.
Aqui fica a ambiguidade, antiteses do global, da energia física do ato.
Palavras são canos de escape.
O homem é um homem do seu tempo ou não é de tempo algum.
Objeto de arte é cocô!
Beleza?
O sombra fútil chamada gente. O cano tem que sair da boca ensimesmada.
Vacas a parte!
Críticos a parte!
Idéias retrógradas e não suportáveis!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!

cadê a NOVA ARTE?

O homem é um homem do seu tempo ou não é de tempo algum

**Acabem os conceitos DAS PALAVRAS
realidade palpável
artistas do caos, da vida urbana,**

chua dUm duM

pseudo-criativos que se auto-denominam entendedores de arte

Quanta hipocrisia Objeto de arte é cocô! Caiam na real
Idéias retrógradas não suportáveis
não dizem nada através de sua arte tola e nunca vão dizer

Cansamos de toda essa porcaria estampada aí. Será que estão quase todos cegos?? Será que são todos tão caretas e medíocres que não conseguem enxergar os novos movimentos, as novas loucuras, as vanguardas, os devaneios, a expressão e claro claro claro, meu irmãooo a sensibilidade!!! De repente a arte careteou?? Quanta hipocrisia dizer que os artistas são caretas...

Deixa pra lá e ejetem esses insuportáveis e novos artistas blablabla com esse papo pra lá de cabeça, com sua arte clean e conceitual... sua artezinha objetinho... nada mais disso vale... isso é porcaria!!! isso é bula, é manual de instruções... as bulas e manuais são apenas complementos... mais um diferencial, outro desvio, isso sim é que deve ser!

A arte não sabe mais ser feita, não sabe mais ser criada, renovada, tampouco consegue ser verossímil. Por isso tudo o que as galerias medíocres e vazias mostram é láooooo xulo. Essas galerias são todas cagonas, baba-ovo, paga-pau de artistas conceituados e discipulozinhos de conceituados que não dizem nada através de sua arte tola e nunca vão dizer! Porque são apagados, sem atitude, não renovam, seguem tendências, ainda acham que só devem seguir a linha da gringa.

Caiam na real O Brasil é foda! O Brasil é arte trash, verdadeira!! É veia hardcore!! É país de quatro pólos!! Quatro estações. Sensível até morrer... Atenção muita atenção também a arte da rua... aos que estampam sua arte nos muros e demais artistas que renovam visualmente a cidade!! interferências sempre sempre!! Sejamos corajosos e façamos muitas interferências!!

E esse Salão Biental de Arte Paranaense?? QUE VERGONHAAAAA!!!!!!!!!!!! QUANTA PORCARIAAA CADÊ A NOVA ARTE???? Não seria essa a função da banca julgadora???? Escolher trabalhos que realmente tivessem uma nova cara e tivessem algo a dizer???? Por que são todos tão CAGÕES??? Não têm coragem de escolher as novidades, os novos nomes, os novos trabalhos??? PENA, PENA, PENA... É UMA PENA!!!! É UMA VERGONHAAAAA!!!!!!!!!!!!

Temos a dizer nossa arte é do caralho. É real!! É atual!! Somos artistas do nosso tempo!! Não seguimos tendências, pois temos nossas próprias!! Temos nossas próprias emoções, nossos próprios devaneios!! Nossa loucura nos é suficiente!!

Artes visuais, Música, Cinema, Moda, Poesia!!! Sem mediocridade!!!! NAVERA!!!!

Figura 276 – Merdas gerais. R. Emiliano Perneta, nº 179, EMBAP, Centro. Curitiba, 21 dez. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

O hip hop, o break, o rap, o DJ e a música em geral

Por sua vez, o *hip hop*, o *break*, o *rap*, o *DJ*, a música em geral e o *jazz* são representados 115 vezes, sempre de maneira alegre e divertida, como parte do universo de sociabilidade e entretenimento do interventor urbano. Este retrata a si mesmo e ao seu círculo de amigos em momentos de descontração e diversão. Ele aparece muitas vezes como personagem, grafitando o seu muro, ao lado de membros de uma ou outra das linguagens do movimento *hip hop* (ou melhor, da cultura ou filosofia) *hip hop*. As figuras a seguir mostram como o *DJ*, o *rapper* e o *breaker* fazem parte deste universo social.

O aparelho de som e o computador (Figs. 277-278), além do disco de vinil, são essenciais para a produção sonora que serve de base, ao mesmo tempo, para o *rap* e para o *break*.



Figura 277 – *DJ*. Al. Cabral, próx. ao nº 3.284, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005. BOLACHA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 271 – *Menina com som*. I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio do Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005. NESTWO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Já as Figuras 279 a 281 apresentam o *rapper* (o *MC* – mestre de cerimônias) e textos ou palavras que sinalizam algumas direções: “A realidade é cruel, mantenha distância das drogas, faça o seu papel”, “O *hip hop* não transforma, desperta, ele não salva, mas...” e “Curitiba”.

O primeiro causa admiração pelos elementos que aborda: a consciência que esta geração tem de que a realidade é difícil e impiedosa, consciência que se mostra muito mais nítida nos jovens da atualidade que nos das gerações passadas, visto que são obrigados a lidar com um mundo muito mais desigual, violento e em condições ambientais que incluem a extinção diária de espécies e a destruição sistemática do planeta em uma escala cada vez mais alarmante. Logo depois, o *rapper* mostra que as drogas não são a solução. Ao contrário, quanto maior a distância delas melhor. Não é este o tipo de conselho que se esperaria de um

jovem a outro. Ele traduz, na prática, o que Bambaataa pregava (o não uso da violência e do entorpecente). Além disso, chama à ação: “Faça a sua parte”. Em outras palavras, “aja, reaja, tome a iniciativa, manifeste-se, não deixe o barco correr, assuma a sua própria história!”.



Figura 279 – *Faça o seu papel!!* R. Canadá, próx. à R. Estados Unidos, Boa Vista. Curitiba, 19 jul. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A frase da Figura 280 mostra como a conscientização a que o *hip hop* como cultura e filosofia se propõe realmente ocorre. Ele não transforma ou salva, mas desperta, faz enxergar, faz pensar, o que é invariavelmente o primeiro passo para a ação. E a palavra *Curitiba*, ao lado do *rapper* da Figura 281, mostra o envolvimento do artista com a urbe. Qualquer outra palavra poderia estar escrita ali, já que não se trata da assinatura do seu autor. Mas este escolheu escrever o nome da sua cidade.



Figura 280 – *O hip hop desperta!* R. Jacarezinho, Colégio João Straube, Mercês. Curitiba, 2 out. 2005. MISTO, NEGÃO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 281 – *Rapper Curitiba*. R. Radialista José Vicente Gonçalves, s.n., CIC. Curitiba, 17 nov. 2007. DEIS(ASTRADO), ?. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Já os dançarinos das Figuras 282-283 mostram os difíceis movimentos realizados por estes *breakers*. Enquanto na pichação é mais admirado aquele que escreve o maior número de *tags*, ou quem assina nos lugares mais inusitados ou de difícil acesso, no *rap* e no *break* ocorrem as batalhas, nas quais o vencedor é quem realiza as rimas mais inesperadas e criativas ou os passos mais complicados, como os representados nestes *graffiti*.



Figura 282 – *Break 1*. R. dos Pioneiros, próx. à R.Rodolpho Augusto, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008. HEAL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 283 – *Break 2*. 3º ENCONTRO DAS RUAS. Joinville, 15 jul. 2008. ICEMAN. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

O grafiteiro, o pichador e a latinha como personagens

O grafiteiro, o pichador e principalmente a *latinha* são representados, frequentemente, como personagens deste mesmo espaço da sociabilidade e do entretenimento (90 intervenções) (Figs. 284-290). Apesar de serem retratados também pincéis, rolos para pintura de tinta látex (também usada na arte de rua) e a própria tinta, a *latinha*, como é carinhosamente chamada a lata de *spray*, é o símbolo da paixão pela prática do *graffiti*. Auma, ao comentar sobre a invenção da lata de *spray*, ainda na década de 1950, se expressa da seguinte maneira: “Houve então a possibilidade da existência de um equipamento maravilhoso que se chama *lata de spray*, que é um equipamento bem complexo”³.

³ OLIVEIRA, Paulo César (Auma). *A arte de rua como manifestação política e fator identitário*. Debate. Curitiba, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 7 jun. 2008.



Figura 284 – *A latinha*. R. dos Pioneiros, próx. à R. Hipólito Woichoski, Alto Boqueirão. Curitiba, 23 out. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 285 – *Grafitando*. Viaduto do Xaxim. Curitiba, 21 abr. 2008. DOSE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 286 – *Grafiteiro azul*. R. Isaac Ferreira da Cruz, próx. ao nº 768F, Pinheirinho. Curitiba, 2 jan. 2008. IAGO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 287 – *100patifaria.gov*. R. Canadá, próx. à R. da Cidadania, Regional Boa Vista. Curitiba, 19 jul. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 288 – *O grafiteiro e a cidade*. R. Luiz Leão, próx. ao nº 147, Clube Círculo Militar, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005. MENTS, ANJO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 289 – *Grafitar é bom!* Terminal de ônibus Campina do Siqueira. Curitiba, 2 jan. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 290 – *Eu grafito...* R. Nicarágua, próx. ao nº 51, Boa Vista. Curitiba, 31 mar. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 291 – *Flor de lata*. 1 BAZAR, A Casa, São Francisco. Curitiba, 13 dez. 2008. DIESKO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Frases encontradas nessa unidade de registro são: “Adoro tinta”, “Nosso trampo está feito”, “Paz, amor e latas, muitas latas”, “Bem-vindo à Tintalândia”, “Aerosol: revolução

armada”, “*I Love graffiti*”, “Nós amamos fazer *graffiti*”. E este “equipamento maravilhoso e complexo”, esta companheira de todas as horas, bem como latas de tinta látex quando vazias, pode transformar-se em novas obras (Fig. 291).

Atitude, respeito, filosofia e educação

São 77 as intervenções constantes da amostra que falam sobre atitude, respeito, filosofia e educação. Como mencionado anteriormente, o *hip hop*, mais que uma atividade artística de todas as partes do planeta, é um conjunto de princípios, uma postura perante o mundo, uma opção pela luta por uma realidade melhor. Esta unidade pode ser subdividida em quatro itens principais, que lhe dão título.

Seu lema, *Atitude!*, é escrito de maneira recorrente, bem como outras palavras de ordem ou pensamentos que o traduzem: “Pense, mova, mude”, “Mude seu conceito do que é ser esperto”, “A hora é essa pra um novo tempo”, “Quem fala faz”, “Informação é uma arma – pense!”, “Jovens e crianças, nós somos o futuro! Não vamos só esperar a velhice. Temos que agir!”, “Se rebele um pouco”, “Nade contra a corrente”, “Seja a mídia, faça a mídia”, “Pensa, cú!”, “Jardim comunitário: plante, pinte, cuide, participe”, “Só quem sabe faz”, “Pense mais sobre mais”, “Viva positivo” e outros (Figs. 292-297).

A palavra *Respeito* também é constante, às vezes inserida em alguma frase, como “Respeito é e100cial” (“Respeito é essencial”), mas geralmente sozinha, como se fosse tão forte e representativa que bastasse para se fazer entender. É muito usada no sentido de protestar quanto ao *atropelo* (a pintura ou escrita sobre outra já existente), o qual constitui uma espécie de quebra de código no âmbito da arte de rua: não se pinta ou picha sobre o que o outro pintou, a não ser que se queira provocar, brigar, entrar em conflito.

As frases de cunho mais filosófico abrangem desde frases criadas pelos próprios artistas de rua, quanto outras, apropriadas da literatura. Entre as primeiras, podem-se ler: “Quem olha pra fora sonha, quem olha pra dentro desperta”, “Comece olhar o mundo por outro lado”, “Você se enche de várias coisas e continua vazio?” (Fig. 298), “O homem na estrada recomessa [*sic*] sua vida, sua finalidade, sua liberdade e quer mostrar a si mesmo que realmente mudou. E não olhar pra trás e dizer para o crime: nunca mais”, “O impossível só existe quando é possível desistir”, “Um dia tava andando e tropecei... amanhã pode ser você”, “A felicidade está nas coisas mais simples da terra”. Ao segundo grupo pertencem: “O outro é o eco do eu”, “Camaradas, ergam-se! Subtraiam-se à tirania das coisas” (Malevitch) e outras.

Sobre educação alguns exemplos são: “Queremos educação”, “Você é o que você sabe”, “Quem não senta pra aprender, jamais ficará em pé pra ensinar”, “Trabalho, educação, saúde”. “Somos todos educadores” (Fig. 295) foi inspirado na obra de Paulo Freire, segundo seu próprio autor, Jekill. Isso demonstra que os interventores urbanos podem ser considerados, como afirma Gramsci, intelectuais orgânicos, intelectuais do seu tempo⁴.



Figura 292 – *Plante, pinte, cuide, participe*. Praça Pirata, R. Dr. Zamenhof, s.n., Alto da Glória. Curitiba, 31 mar. 2008. INTERLUX. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 293 – *Pare de ser idiota*. R. Dias da Rocha F. esq. com R. José de Alencar, Cristo Rei. Curitiba, 26 jul. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 294 – *Pensa, cú!* R. Ponta Grossa, próx. à R. Pres. Demari, Portão. Curitiba, 21 abr. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 295 – *Somos todos educadores*. R. Rosa Saporiski, próx. ao nº 625, Mercês. Curitiba, 5 fev. 2007. JEKILL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

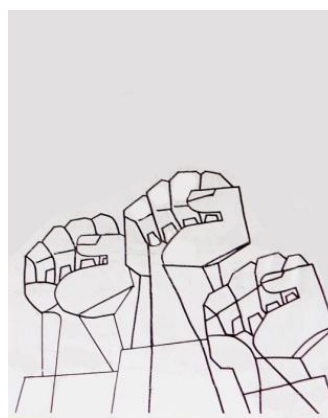


Figura 296 – *Atitude!* R. Brig. Franco, nº 1.743, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 297 – *Pense mais sobre mais*. R. Trajano Reis, esq. com R. Paula Gomes, São Francisco. Curitiba, 2 abr. 2009. BLUM. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

São frequentes os pontos de interrogação e os questionamentos (58), igualmente reveladores dos temas e das preocupações existentes no universo dos grafiteiros. Entre elas, “E você, tá preso aonde?”, “*What happened?*”, “Será?”, “Até onde você conhece as ruas?”, “Aonde vamos?”, “A verdade está lá fora – e você?”, “Será este o tempo do juízo?”, “Se ele pode passar por cima de você, porque você não passa por cima dele?”, “*Quid est veritas?*” (“O que é a verdade?” “Qual é a verdade?”), “100 rumo - ?” (“Sem rumo - ?”), “Liberdade?”, “Se não agora, quando?”, “Porque?”, “Quem Soew?” (“Quem sou eu?”), “Será que eu vou virar bolor?” (Figs. 298-304).

⁴ GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.



Figura 298 – *Você se enche...* R. Mariano Torres, nº 38, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006. HEAL, ECO.
 Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 299 – *Porque?* R. Schiller, Jardim Ambiental, pista de skate, Alto da Rua XV. Curitiba, 20 ago. 2005. PORQUE.
 Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 300 – *???* I. R. dos Pioneiros, esq. com R. Hipólito Woichoski, Alto Boqueirão. Curitiba, 23 out. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 301 – *Será que eu vou virar bolor?* R. Paula Gomes, nº 408, São Francisco. Curitiba, 30 set. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 302 – *Onde está você?* Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 12 ago. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 303 – *Quem Soew?* R. dos Pioneiros, próx. ao nº 3.000, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008. SOEW. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 304 – *???* 2. R. Major Guimarães, próx. ao nº 1.531, Campina do Siqueira. Curitiba, 20 mar. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Surpreende o poder de síntese, a contundência e a profundidade destas questões, sempre remetendo a temas maiores e complexos, talvez existenciais. Há as que arguem o transeunte sobre o sentido da sua vida, suas opções, suas prioridades, seus objetivos. E há as dirigidas ao próprio indivíduo, que busca entender o mundo à sua volta e que, de modo

algum, quer tornar-se velho, estático, podre, inerte – isto é, não quer virar bolor, tornar-se igual à sociedade estabelecida, dia a dia mais *paralizada e morta*.

O coletivo, o grupo, a crew

São 58 os registros fotográficos que se referem especificamente ao coletivo. No entanto, em cada *graffiti*, *tag* ou picho em que é escrito o nome da *crew* (do coletivo), ou em que a *crew* trabalha em conjunto, este espírito coletivo se manifesta fortemente, o que poderia fazer desta unidade de sentido uma das maiores em relação à amostra geral. Entretanto, em razão da necessidade de se classificar cada fotografia em apenas uma categoria e uma unidade, preferiu-se colocar a maioria das imagens e dos textos em outras unidades. Além disso, em muitos dos depoimentos dos interventores urbanos, pôde-se perceber o privilégio que os seus integrantes dão ao grupo, em detrimento do indivíduo. Vários são os casos em que o indivíduo assina apenas o nome da sua *crew* e não o seu, o que demonstra, mais uma vez, a sua importância. Como mencionado anteriormente, estas *crews* são compostas de um pequeno número de escritores de *graffiti* (geralmente, entre dois e cinco). Na atualidade, em Curitiba, a maioria não apresenta o caráter de gangue, de rivalidade que gera violência. Nesta unidade são apresentados alguns textos que se referem aos vários coletivos e alguns nomes de *crews*. Entre os primeiros podem-se contar: “Nóis é foda, o resto é moda”, “Sábios e loucos. Nós, além da família somos um grupo que seguimos [*sic*] nossos ideais. Falô, galera?”, “A família se reúne”, “Somos todos um”, “Legião urbana”, (Figs. 305-308), “100% Zona sul”, “Vida loka também ama”. Já alguns nomes dos inúmeros coletivos encontrados em Curitiba, entre 2004 e 2009 são: “CrimeFazArte”, “Comunidade *tomorrow*”, “Vivendo Nossos Sonhos”, “*Los siete* mosqueiros”, “Justus e Lokos”, “Mundo livre”, “Intrusos”, “Palhaçada”, “Família doidão”, “GDR” (“Gang Das Ruas”), “ARPA” (“Área Restrita Pichadores em Ação”), “AUMA” (“Arte Urbana Mudando Atitudes”), “Poetas Urbanos”, “PSR” (“Pintando Sem Regras”) etc. As Figuras 307 e 308 estão entre as poucas que retratam os próprios artistas.



Figura 305 – *Nóis é foda, o resto é moda*. R. Antonio Edmar Barone, próx. ao nº 85, Atuba. Curitiba, 19 jul. 2005. (NÓIS É FODA). Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 306 – *Legião Urbana*. R. Paulo Graeser Sobrinho, esq. com R. D. Alberto Gonçalves, Bom Retiro. Curitiba, 4 out. 2005. (LEGIAO URBANA). Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 307 – *Somos todos um*. Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 19 out. 2006. (SOMOS TODOS UM). Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 308 – *Pulga, Fiapo, Rim, Cozmic e Cimples*. R. Mariano Torres, nº 99, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Convocação, revolução, resistência

Apesar de a palavra *Atitude* e outras expressões apresentadas, entre outras, na unidade de sentido referente a atitude, respeito, filosofia e educação, constituírem, elas próprias, uma convocação, convidarem muitas vezes à revolução e estimularem a resistência, existem alguns lambe-lambe e pichos (39) que o fazem de maneira mais incisiva e objetiva. Estes são elaborados e colados por grupos de jovens organizados, como os do Projeto Rhua, o Revolussom, O Movimento Humanista, o Plantando a Paz e o CineCélula, entre outros. De modo geral, pode-se notar a convocação a uma resistência/ação não violenta. Nesse contexto, Gandhi é frequentemente representado (Figs. 309-312).



Figura 309 – *Movimento Humanista*. R. XV de Novembro, esq. com R. Tibagi, Centro. Curitiba, 27 dez. 2006. MOVIMENTO HUMANISTA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 310 – *Resistência solidária*. R. Vieira dos Santos, próx. à R. Albano Reis, Ahú. Curitiba, 10 abr. 2009. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 311 – *Organiza-te, luta!* R. Amintas de Barros, próx. à UFPR, Alto da Rua XV. Curitiba, 2 abr. 2009. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

MOSTRE A SUA CARA

***Arte e Revolução!!!**

PROJETO RHUA

Por muito tempo se discute o papel da arte na sociedade, sua função ou disfunção e todas as questões que ligam arte e sociedade. É bem provável que já se tenha chegado a todas as conclusões possíveis sobre o tema, mas a situação social continua a mesma.

O Projeto RHUA tem o objetivo de unir todos os artistas e grupos que utilizam ou gostariam de utilizar (mas não sabem como) a sua arte para transformar a sociedade em que vivemos, trocar experiências e gerar mais ações artísticas que tenham o mesmo intuito.

Chegou a hora de pararmos de discutir sobre a função da arte na sociedade, e começar a construir uma nova forma de se pensar e fazer arte. O destino da humanidade é de todos e não podemos ficar alheios a isso. A arte pode através de suas formas, cores, sons e brilhos, incentivar o ativismo nas pessoas, é tornar cada vez mais possível, a transformação do mundo.

Estamos criando uma nova intenção na arte e nos meios de comunicação, onde se valoriza a vida, o ser humano e a sua intenção, deixando todos livres para expressar o que realmente pensam, e mais, instiguem as pessoas a refletir mais sobre sua própria vida e a sociedade em que vivem.

"A VIDA É MARAVILHOSA SE VOCÊ NÃO TEM MEDO DELA!!!"

CHARLES CHAPLIN

CONTATOS:
ISABELLA: 9676-7981
E-MAIL:
TAMY_UBG@HOTMAIL.COM

Figura 312 – *Projeto Rhua*. R. Paula Gomes, próx. à R. Duque de Caxias, São Francisco. Curitiba, 8 jul. 2007. PROJETO RHUA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Identidade e autenticidade

Praticamente toda a arte de rua revela questões da identidade e da autenticidade. No entanto, optou-se por classificar nesta unidade alguns escritos e figuras que tratam delas especificamente, ou que as mostram de maneira mais clara (27). Entre eles, pode-se ler: “Faça você mesmo: termine seu relacionamento por conveniência, aceite doces de estranhos, assuma que você gosta daquela música brega”, “A liberdade mais genuína é a liberdade dos condicionamentos”, “Não sorrimos à toa, falamos alto, bebemos e falamos palavrão”, “A maioria aparenta, mas só quem é representa”, “O dia me pertence”, “O mundo é a minha representação”.

Dois lambe-lambes expressam de modo quase dramático a visão e a ação destes artistas de rua. No *Manifesto InterluxArteLivre #1* (Fig. 313), percebe-se, já no início, a mistura de sentimentos que rege a arte de rua: riso, amor, tristeza e ódio. Riso, pois ela envolve os aspectos agradáveis da diversão, do entretenimento, da criação, da liberdade, da criatividade, do encontro; amor, porque suas motivações são de construção de uma cidade e de uma sociedade melhores – exercitam a crítica para a transformação, de modo ora mais, ora menos consciente – desafiam os padrões instituídos e enrijecidos porque acreditam em uma realidade mais rica em valores e mais humana; tristeza, pela impressão de que a sua luta

pode ser inútil, visto que há tanto contra o que combater e que grande parte da sociedade estabelecida e do poder público se mostram insensíveis; e ódio, pois envolve a revolta contra inúmeros aspectos dos sistemas econômico, político e social vigentes, que, para eles, “desumaniza” e “imbeciliza”, deixando em tudo o “hálito apodrecido da civilização”.

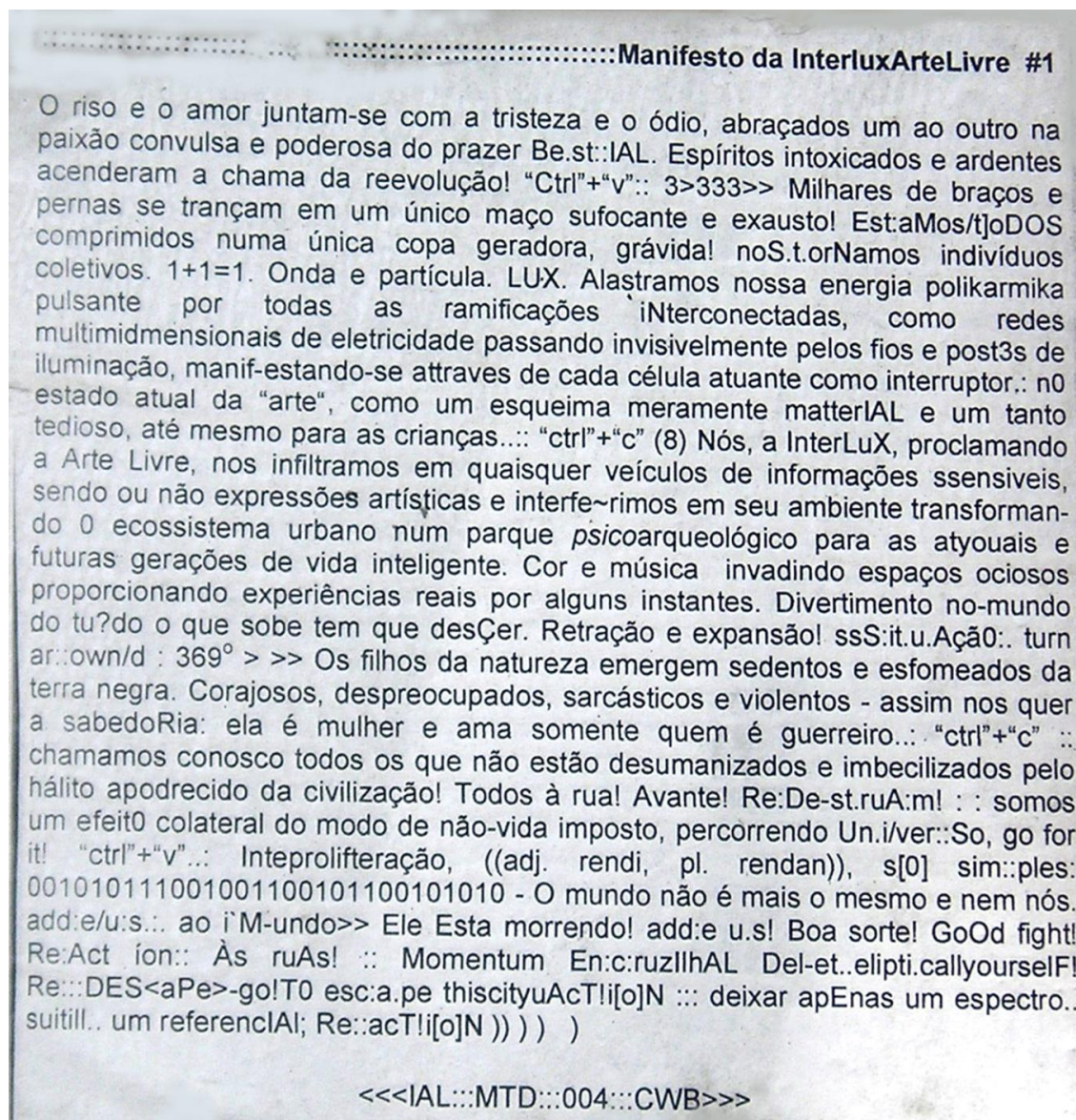


Figura 313 – *Manifesto InterluxArteLivre #1*. R. Paulo Graeser Sobrinho, nº 305, Bom Retiro. Curitiba, 4 out. 2005. DIMAS (INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

“Cor e música invadindo espaços ociosos proporcionando experiências reais por alguns instantes” mostra como veem os muros, os terrenos baldios e as construções abandonadas, principais suportes da sua ação. São simples espaços ociosos que podem servir de palco para uma vivência não assistida pela televisão, lida em livros, imaginada em sala de aula ou no conforto de um sofá, mas vivida com todas as emoções que lhe são inerentes (da realização pessoal ao perigo), incluindo a admiração ou a rejeição do transeunte. Após cada

ação, a sensação de que “o mundo já não é mais o mesmo e nem nós” lhe confere o *status* de inevitável, imprescindível. Por isso, “Reação! Às ruas! *Good fight!*”.

Já no poema *Quarta-feira* (Fig. 314), o artista expõe seu desânimo frente aos “gritos mudos e inúteis” que vê em cada esquina, enquanto percebe as inúmeras “camadas de tinta cinza cobrindo cada *graffiti*”. Cobrir os *graffiti* para emudecer a voz dos seus autores é, para o artista, um dos atos mais decepcionantes perpetrados repetidamente por membros da sociedade, pois revela a sua prepotência e a sua falta de flexibilidade. “Estou rebelde de uma rebeldia desacreditada...” – uma rebeldia na qual nem mesmo o autor acredita mais, tão frágeis e efêmeras são suas obras. Quanto à violência ou à não-violência destes poetas-artistas, os dois textos fornecem pistas. Enquanto um afirma: “Corajosos, despreocupados, violentos e sarcásticos, assim nos quer a sabedoria [Ria!!!]: ela é mulher e apenas ama quem é guerreiro”, o outro diz: “Não quero acertar pombas, não quero acertar pessoas”. Apenas “meu coração entupido força passagem”.

QUARTA-FEIRA quarta-feira
 a cidade, sua arquitetura e pessoas
 continuam antigas
 enquanto o ônibus desliza para o futuro,
 escorrega
 são gritos mudos e inúteis na esquina
 camadas de tinta cinza cobrindo cada graffiti
 estou rebelde de rebeldia desacreditada
 não quero acertar pombas,
 não quero acertar pessoas
 meu coração entupido força passagem
 com todo o amor escoado pelo ralo
 e minha inconstância refletida, diurna,
 no céu... azul? branco?
 instantes de reflexão
 impacientes instantes
 sobrou um vinho tinto escorrendo na parede
 da taça que nós seguramos juntos
 até ignoramos-na nas nossas mãos
 a gente não se gosta mais(?)
 a gente vai mudar pra longe(?)
 150502
 230104

Figura 314 – *Quarta-feira*. Curitiba, 2005.
 Fonte: Arquivo InterluxArteLivre.

A violência manifestada pelo primeiro texto é a da força da expressão, cuja arma são apenas as palavras⁵. Já o segundo revela de maneira clara uma não-violência: o que existe é a necessidade de exprimir, manifestar, dizer, mostrar, denunciar, exigir, pedir.

Em meio a tanta diversidade de temas, linguagens, expressões, motivações e estilos, o que se nota na arte urbana de modo geral é uma contínua busca por autenticidade, por coragem de assumir as próprias convicções e posições. Tudo isso de maneira sincera e transparente – o que se transforma, ao mesmo tempo em vulnerabilidade, traduzida muitas vezes por um humor sarcástico ou por uma agressividade defensiva. No entanto, na maioria dos casos, o que prevalece é a intenção de coerência, de crítica ao falso, como no lambe-lambe que incentiva: “Faça você mesmo! Termine seus relacionamentos por convenções; aceite doces de estranhos; e assuma que você gosta daquela música brega” (Fig. 315). Os dizeres ao lado da assinatura de Chaos, no *black-book* de Now (Fig. 316), expressam bem o que os artistas urbanos realmente querem: “Paz, amor e latas, muitas latas!”

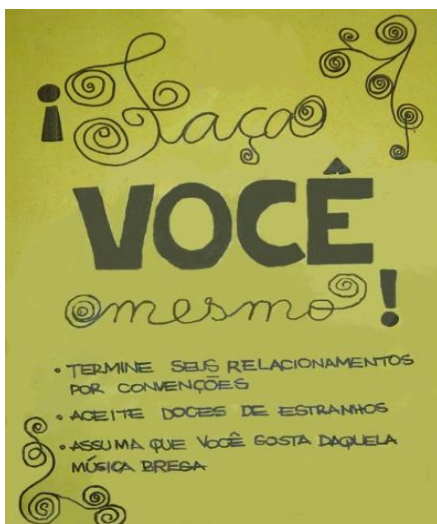


Figura 315 – *Faça você mesmo!* R. Mal. Deodoro, nº 806, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 316 – *Paz, amor e latas, muitas latas!* Black-book de Now, I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Oficinas de Graffiti no Solar do Barão, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007. CHAOS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

4.2.1.2.2 *Como vê a si mesmo e aos papéis que desempenha*

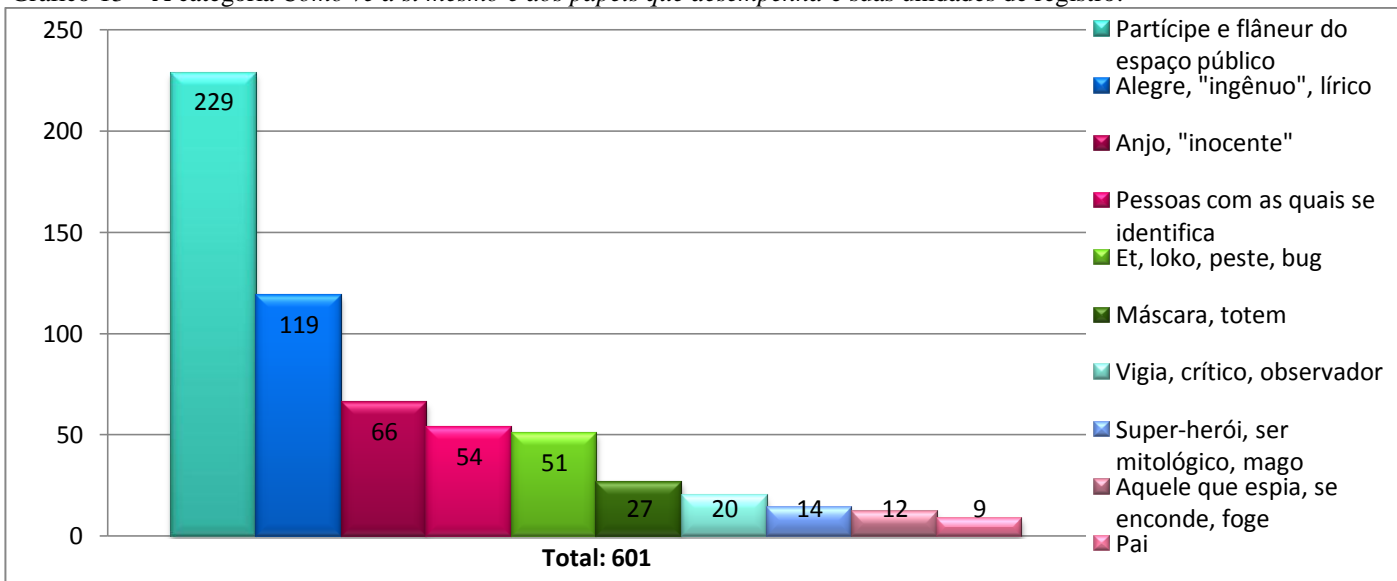
Esta categoria (601 intervenções) é composta de dez unidades de registro: partícipe e *flâneur*⁶ do espaço público (229 intervenções); alegre, “ingênuo”, lírico (119); anjo, “inocente” (66); pessoas com as quais se identifica (54); *et, loko*, peste, *bug* (51); máscara,

⁵ Ver também o poema *Navalha*, no Capítulo 5, Item 5.1.

⁶ A palavra *flâneur*, aqui, é utilizada no sentido de observador da cidade, daquele que passeia por ela e a frui, a vivencia. Foi usada originalmente por Beaudelaire, ainda no século XIX, e depois apropriada por Benjamin, ainda na primeira metade do século XX.

totem (27); vigia, crítico, observador (20); super-herói, ser mitológico, mago (14); aquele que espia, se esconde, foge (12); pai (9) (Gráfico 13).

Gráfico 13 – A categoria *Como vê a si mesmo e aos papéis que desempenha* e suas unidades de registro.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

Ao mesmo tempo que o artista de rua se posiciona perante o seu entorno e usa da arte como sua arma e como fonte de prazer e autoafirmação, ele retrata a maneira como vê a si mesmo e aos papéis que desempenha. Representa a si próprio como participante e observador da cidade e da sociedade, às vezes crítico, às vezes alegre, “ingênuo”, lírico, inocente ou na figura de um anjo. Frequentemente *traz* para o espaço público pessoas com as quais se identifica, que significam algo positivo para ele, ou que toma como exemplo, como Gandhi, Bob Marley e Mussum, entre outros. Ele se autorrepresenta, também, do modo como é visto pela sociedade estabelecida: como um estranho (*ET*), um louco e como uma peste ou um vírus (*bug*). As máscaras significam tanto os papéis que tem que fingir que assume, quanto a hipocrisia que vê nos outros. Também os totens podem ser olhados desta perspectiva, ou os olhos pintados e colados por toda a cidade, que vigiam, criticam e observam as pessoas e o espaço público. O artista urbano se retrata, ainda, como aquele que espia, se esconde e foge, talvez em alusão ao fato de, ao pintar sem autorização, ter que fugir rapidamente. Bem poucas vezes, aparece como super-herói, ser mitológico ou mago, o que pode indicar o desejo de ter poderes sobre-humanos para lidar com as diferentes situações que enfrenta. Muito especiais são as representações de si mesmo como pai, quando retrata seus filhos.

Partícipe e flâneur do espaço público

Esta unidade (229 intervenções) é a terceira mais numerosa da amostra. São dezenas de rostos em que o grafiteiro se retrata como indivíduo ou como integrante do *hip hop* (com bonés, roupas largas, tênis nos pés). (Figs. 317-325).



Figura 317 – *Assobiando*. I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio do Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005. PRISCO, PRESTH, HOPE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 318 – *Triste*. R. Schiller, próx. ao nº 1.626d, Alto da Rua XV. Curitiba, 20 ago. 2005. BONES. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

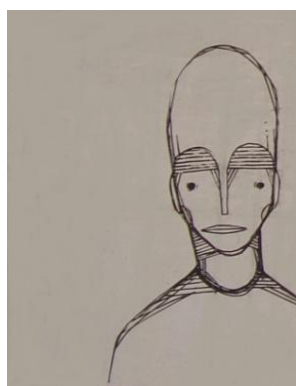


Figura 319 – *Rim*. R. Treze de Maio, s.n., Centro. Curitiba, 2 jul. 2005. RIM. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 320 – *Cabelos vermelhos*. Al. Prudente de Moraes, nº 970, Centro. Curitiba, 17 out. 2007. MENTS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 321 – *Boné*. R. Daise Luciberno, nº 500, Parolim. Curitiba, 20 ago. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 322 – *De todas as cores*. R. Ubaldino do Amaral, próx. ao Viaduto do Capanema, Alto da Rua XV. Curitiba, 22 nov. 2006. RIM. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 323 – *Brasildade*. R. Radialista José Vicente Gonçalves, s.n., CIC. Curitiba, 17 nov. 2007. NOODLE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 324 – *Autorretrato*, Alex Cabral. Exp. SILHUETA, A Casa, São Francisco. Curitiba, 18 mar. 2009. ALEX CABRAL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

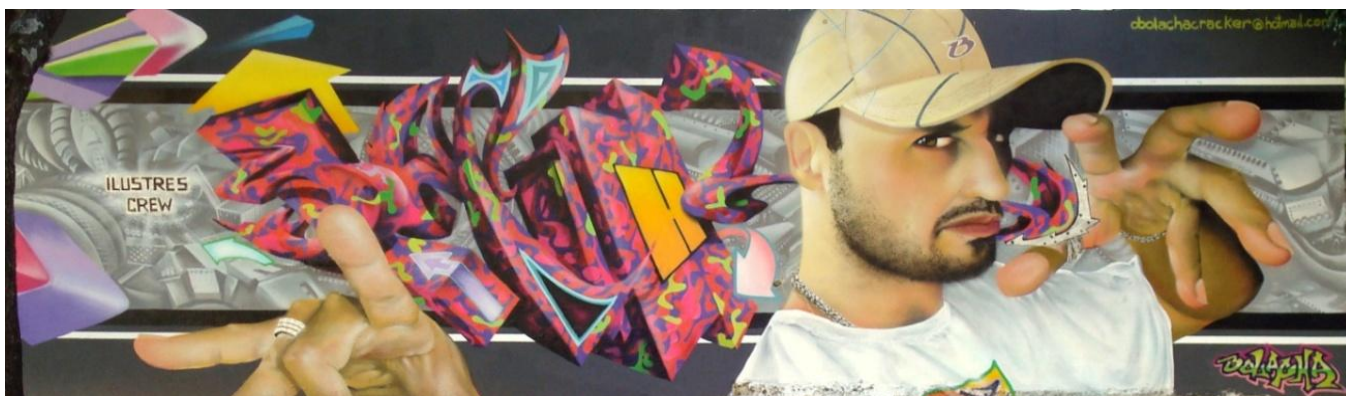


Figura 325 – Autorretrato, Bolacha. R. Guararapes, nº 1.618, Vila Izabel. Curitiba, 7 jun. 2008. BOLACHA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

São autorretratos ou personagens que simulam a presença dos seus autores em certo espaço. São rostos que, de modo geral, simplesmente estão ali, fazem parte da paisagem, pertencem a ela como ela lhes pertence

Alegre, “ingênuo”, lírico

Contrastando com as expressões de crítica, raiva, agressividade, irreverência, dor, sarcasmo, descrença etc. apresentadas no Grupo Temático I, o artista urbano representa a si mesmo, também, como alegre, “ingênuo”, lírico (119 intervenções). Isto contradiz indiscutivelmente a impressão de que a arte de rua é somente composta de representações de protesto, inconformismo, raiva ou dor. Nesta unidade ele se mostra sorridente, simpático, amigo. A ironia e o cinismo dão lugar a uma atmosfera divertida e brincalhona. O personagem que aparece nas Figuras 326 e 327, recorrente em 2004 e 2005, é um menino que sempre sorri. Sorri para o transeunte, para a vida. Traz otimismo e cor para o cotidiano.



Figura 326 – Cor, lirismo e bom humor. R. Dr. Pedrosa, esq. com R. Brig. Franco, Centro. Curitiba, 31 jul. 2005. HEAL, EMOL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 327 – Alegria. R. Luiz Leão, próx. ao nº 147, Clube Círculo Militar, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005. HEAL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

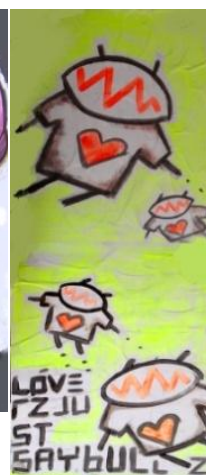


Figura 328 – Mascote IAL. Praça Zacarias, nº 23, Centro. Curitiba, 23 out. 2005. INTERLUX. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 329 – *Bolhas de sabão*. Viaduto do Xaxim. Curitiba, 23 jan. 2008. CAFÉ, SYEN. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 330 – *À procura*. Viaduto do Xaxim. Curitiba, 23 jan. 2008. HEAL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 331 – *Em busca de um sol*. Av. Água Verde, nº 1.714, Água Verde. Curitiba, 31 jul. 2005. CASE, BOLACHA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 332 – *Leveza*. R. Euzébio da Mota, nº 337, Juvevê. Curitiba, 18 fev. 2007. SOEW. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

“Anjo”, “inocente”

Mais intensa ainda é esta impressão de brincadeira e diversão, quando o artista urbano se retrata como “anjo” ou “inocente” (66). Isto, porque ele sabe que intervenções sem autorização (especialmente pichos e *tags*), provocam e irritam o dono do muro, a autoridade instituída, enfim, parte da classe hegemônica. É como uma peraltice, uma travessura feita por uma criança que, depois, assume ares de inocência. Frases que expressam essa questão são: “Mas eu só escrevi meu nome!!!” e “Mas eu nem disse nada!”, ou, ainda, a *tag HI*, de *inocente*. São

recorrentes nessa unidade os anjos travessos, a palavra *inocente* e as frequentes auréolas (Figs. 333-336).



Figura 333 – Anjo 1. R. Guarda Mor Lustosa, próx. ao nº 50, Juvevê. Curitiba, 31 dez. 2006. RESTO, SKELETOS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 334 – Anjo 2. R. dos Pioneiros, próx. ao nº 3.000, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 335 – Anjo 3. R. Fernando Simas, Jardimete M. Bialli, Mercês. Curitiba, 2 out. 2005. IAC. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

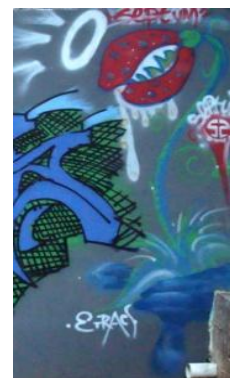


Figura 336 – Flor carnívora. R. Emanuel Voluz, s.n., Pinheirinho. Curitiba, 27 set. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Pessoas com as quais se identifica

Dentre as pessoas com as quais se identifica (54), aparecem com maior frequência, em ordem decrescente: os pacifistas Gandhi e Martin Luther King; os cantores/compositores Bob Marley e Jimmy Hendrix; os atores/produtores/humoristas/pensadores/críticos Charles Chaplin e Woody Alen; Mussum; os revolucionários Fidel Castro e Che Guevara; o emblemático artista de rua Basquiat, que teve suas telas vendidas a preços altíssimos nas galerias de Nova York; o símbolo sexual Marilyn Monroe; Mozart, o garoto prodígio irreverente, que se negou, pela primeira vez na história da música, a trabalhar para a nobreza e para o clero, preferindo uma vida pobre, mas autônoma; Zumbi, herói da resistência negra, que tem também como figura o já citado Martin Luther King; Fernando Gabeira, presidente do Partido Verde (Figs. 337-344).



Figura 337 – Bob Marley. Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005. VEIONE, SER. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 338 – Che. R. Duque de Caxias, próx. à R. Paula Gomes, São Francisco. Curitiba, 2 abr. 2009. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 339 – Chaplin. R. Duque de Caxias, próx. à R. Paula Gomes, São Francisco. Curitiba, 2 abr. 2009. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 340 – *Basquiat*. R. Alm. Barroso, nº 36, São Francisco. Curitiba, 20 dez. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 341 – *Gandhi*. R. Mateus Leme, próx. à R. Carlos Pioli, Centro Cívico. Curitiba, 20 mar. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 342 – *Zumbi*. R. Inácio Lustosa, próx. ao nº 350, São Francisco. Curitiba, 8 jul. 2007. SOMZALA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 343 – *Gabeira*. R. Paula Gomes, nº 350, São Francisco. Curitiba, 28 maio 2009. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 344 – *Woody Allen*. Al. Cabral, próx. ao nº 814, Mercês. Curitiba, 13 dez. 2008. PAULA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

ET, loko, peste, bug

Nesta unidade (51 intervenções), o artista de rua retrata a si mesmo da maneira como, muitas vezes, é visto ou como pensa que o é: como alguém que não pertence a este planeta, isto é, não se conforma aos padrões e comportamentos da sociedade; como um louco, que tem atitudes *desajustadas*; como uma peste, uma bactéria ou um vírus, que contamina e cuja ação se alastra, mas que atrapalha, é indesejável (Figs. 345-348). Assinaturas pertencentes a este grupo são: “Loko é poco”, “Ruins”, “Vida Loka”, “Pragas urbanas”, “A corja”, “Os incorrigíveis”, “Grype”, “Baratas artistas”, “Os Kpetas”, entre outras.



Figura 345 – *Astronauta*. Praça Afonso Botelho, Rebouças. Curitiba, 5 jul. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 346 – *ET*. Av. Rocha Pombo, próx. ao nº 3.189. São José dos Pinhais, 28 maio 2009. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 347 – *Pulga*. R. Paula Gomes, próx. à R. Duque de Caxias, São Francisco. Curitiba, 26 jun. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 348 – *Consulte um psiquiatra*. R. Mateus Leme, próx. ao nº 220, São Francisco. Curitiba, 4 out. 2005. L.MUZCA (INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

As máscaras e os totens

Algumas máscaras (27) relacionam-se à impossibilidade de o indivíduo mostrar-se aos outros como ele realmente é, dizer o que verdadeiramente pensa. Ao mesmo tempo, é uma crítica ao outro, que também usa uma máscara, isto é, se coloca perante a coletividade

de maneira insincera, relaciona-se com ela hipocritamente. Outras máscaras referem-se a outras civilizações e outras culturas, remetendo à desejada alteridade e ao respeito pelas diferenças, olhando-as com respeito e curiosidade. Aquelas feitas com o uso de materiais da natureza, assim como os totens, denotam a vida dos elementos naturais e sua presença, mesmo que silenciosa. O totem significa, igualmente, a necessidade de assumir um disfarce para continuar observando e vigiando (Figs. 349-353).



Figura 349 – *Máscara 1*.
R. Nilo Peçanha, nº 250,
São Francisco.
Curitiba, 12 jul. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 350 – *Máscara 2*. R. Tapajós, próx. à
R. Solimões, Mercês.
Curitiba, 16 jul. 2005.
DIMAS (INTERLUX)
Fonte: Acervo
E.S.Prosser.

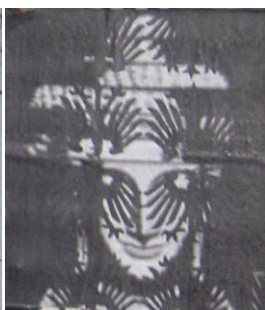


Figura 351 – *Máscara 3*.
R. Tapajós, próx. à
R. Solimões, Mercês.
Curitiba, 16 jul. 2005.
DIMAS (INTERLUX)
Fonte: Acervo
E.S.Prosser.



Figura 352 – *Totem 1*. R.
Des. Hugo Simas, próx.
ao nº 50, São Francisco.
Curitiba, 10 abr. 2009.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 353 – *Máscaras*.
1 BAZAR A CASA,
São Francisco. MICKAY.
Curitiba, 13 dez. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Olhos críticos que vigiam e observam

São inúmeros os *olhos*, em lambe-lambes e *graffiti*, espalhados pela cidade, com a conotação de que o artista de rua está vigiando o que faz a sociedade. É um olhar crítico, observador, que não deixa passar detalhe algum (Figs. 354-356).



Figura 354 – *Olho*. R. Mariano
Torres, próx. ao nº 200, Centro.
Curitiba, 23 jul. 2006. EMA.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 355 – *Tô de olho em você! I ENCONTRO
IDENTIDADE URBANA, Praça Rui Barbosa, Centro*.
Curitiba, 6-10 mar. 2007. NOODLE.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 356 – *Vejo tudo*. Av. Manoel
Ribas, nº 208, Mercês. Curitiba,
16 jul. 2006. ?/ DIMAS (INTERLUX)
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Apesar de, aqui constarem apenas 20 intervenções, a frequente repetição de várias delas aumentaria em muito este número, se fossem consideradas as reproduções de um

mesmo desenho ou lambe-lambe. Como se optou por eliminar as figuras duplicadas, este número não representa, na realidade, a quantidade de vezes em que os olhos ou personagens com grandes olhos são representados

Super-herói, ser mitológico, mago

São raras as vezes em que o grafiteiro retrata a si mesmo como um super-herói, um ser mitológico ou um mago (14). Como super-herói, teria o poder de voar, resolver problemas, usar de uma força descomunal para transpor algum obstáculo. Como ser mitológico, seria metade gente, metade animal, o que o coloca perto da natureza e como parte dela, em um enaltecimento ou aceitação dos instintos, apesar da razão. O Centauro, na mitologia grega, simbolizava a força bruta, insensata e cega, ao mesmo tempo que aliada à bondade, a serviço dos bons combates. Já o mago ou o sábio remetem ao conhecimento do futuro, do passado, dos caminhos possíveis e da realidade como ela verdadeiramente é, o que, igualmente, resolveria uma série de conflitos e responderia a um grande número de dúvidas e perguntas (Figs. 357-359).



Figura 357 – Centauro. Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008. MINOS.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 358 – Bola de vidro. Av. Pres. Arthur Bernardes, nº 119P, Seminário. Curitiba, 30 nov. 2007. SIME.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 359 – Superplus. Av. Mal. Floriano, nº 1.755, Rebouças. Curitiba, 6 ago. 2005. AUMA, MÃES, SUPERUS.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Aquele que espia, se esconde, foge

Ao retratar a si mesmo como aquele que espia, se esconde ou foge (12 vezes), o artista urbano remete ao fato de, ao pintar sem autorização, ter que espreitar para ver se ninguém o vê, realizar sua ação rapidamente e fugir apressado, antes que alguém o delate, que o pegue em flagrante ou que chegue a polícia (Figs. 360-363).



Figura 360 – *À espreita*. R. Albano Reis, próx. ao nº 1.082, Jardim Schaffer. Curitiba, 7 jun. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 361 – *Escondido*. R. Flávio Dallegrave, próx. ao nº 4.080, Bacacheri. Curitiba, 1 jun. 2008. Fonte: Acervo E.S. Prosser.



Figura 362 – *Correndo*. R. Jaime Balão, próx. à R. Augusto Stresser, Hugo Lange. Curitiba, 31 mar. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 363 – *Na sombra*. R. Cel. Romão R. de O. Branco, Jardim Social. Curitiba, 15 dez. 2006. NÚMERO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Paternidade

Esta unidade, na qual os grafiteiros se mostram como pais, muitas vezes retratando seus(suas) filhos(as) ou a si próprios com eles(elas), é uma das mais líricas e, talvez mais poéticas de toda a amostra. Apesar do pequeno número de figuras sobre as quais se pôde ter certeza de que se tratava de seus filhos⁷, apenas 9, há outras representações de crianças pequenas, que podem, igualmente, representar a paternidade. Nesta pesquisa, estas outras figuras de crianças encontram-se em outras unidades (especialmente em *Menina/boneca*, a seguir), mas poderiam fazer parte desta.

Igualmente importante é o fato de que, como mencionado anteriormente, o universo da arte de rua em Curitiba é essencialmente masculino, pois a grande maioria de seus praticantes são homens (cerca de 95%). Além disso, muitos dos atuais interventores urbanos que começaram na década de 1990, estão hoje com cerca de 23 a 40 anos, o que os coloca em uma faixa etária em que a paternidade é natural. De acordo com os seus discursos, ao tornarem-se pais, muitos passam a agir de maneira responsável, abandonando o picho ou passando a utilizar como suporte da sua arte superfícies autorizadas, diminuindo, assim, o risco de serem presos ou feridos em ação (Figs. 364-365). Isto se revela juntamente com a sua profissionalização mediante esta arte, para prover o sustento do seu núcleo familiar.

⁷ Dados obtidos mediante o depoimento dos seus autores. Curitiba, 2004-2009.



Figura 364 – *Fofó Marcos*. Travessa da Lapa, próx. ao nº 213, Centro. Curitiba, 21 mar. 2009. JOÃO, HOPE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

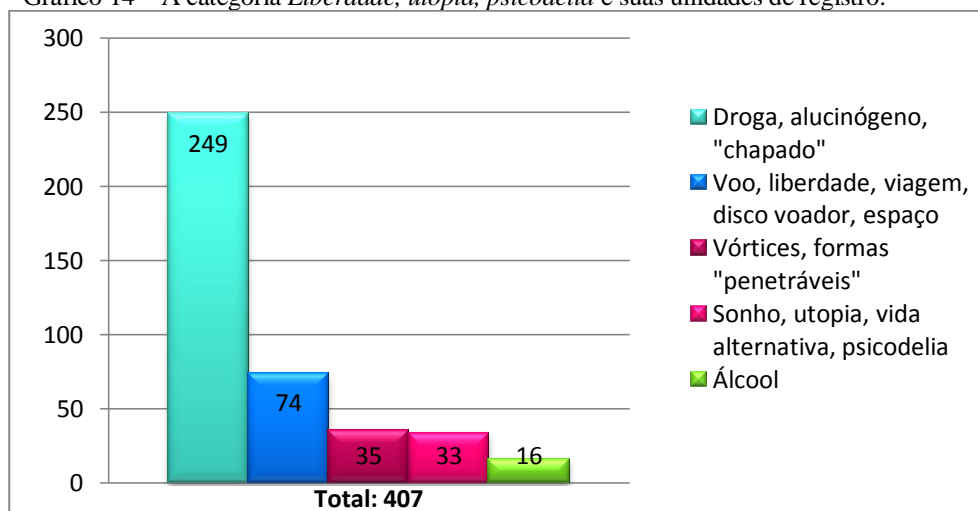


Figura 365 – *Meu filho*. Exp. SILHUETA, A Casa, São Francisco. Curitiba, 18 mar. 2009. CÍNICO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

4.2.1.2.3 *Liberdade, utopia, psicodelia*

A categoria *Liberdade, utopia, psicodelia* (407) apresenta cinco unidades de registro: droga, alucinógeno, “chapado” (com 249 intervenções); voo, liberdade, viagem, disco voador, espaço (74); vórtices, formas “penetráveis” (35); sonho, utopia, vida alternativa, psicodelia (33); álcool (16) (Gráfico 14).

Gráfico 14 – A categoria *Liberdade, utopia, psicodelia* e suas unidades de registro.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

A droga, o alucinógeno, “chapado”

Esta categoria reúne as imagens e os textos referentes à necessidade de o ser humano buscar um *lugar* alternativo em que se sinta bem, livre e em paz, frente a um mundo cheio de conflitos, contradições, riscos e vulnerabilidades, aos quais não quer se conformar.

Apresenta cinco unidades de registro, nas quais se pode notar a presença da droga, do alucinógeno e do álcool; a ânsia pela liberdade, traduzida por voos, viagens, discos voadores que levem para longe e em busca de outras realidades; vórtices e formas “penetráveis” que induzem à vida introspectiva. Também o sonho, a utopia, a possibilidade de uma vida alternativa e a psicodelia são retratadas.

A unidade de registro que mostra as intervenções relacionadas à droga, ao alucinógeno e nas quais muitas vezes o artista de rua se retrata como “chapado” tem 249 intervenções. Apesar deste grande número (o segundo maior de toda a amostra), ainda assim ele é menor que o que lhe atribui o senso comum, que afirma que a arte de rua faz apenas a apologia à droga, juntamente com a agressão e a violência.

Este grupo pode ser dividido em três itens. O primeiro e mais numeroso (189 intervenções) refere-se à droga como ela aparece representada. São muitas as folhas da maconha, os cigarros feitos artesanalmente com ela, os cachimbos para o uso do *crack*, as figuras com a representação de ervas e de cogumelos. São frequentes *tags* como “Pó”, “Ópio”, “Toxic”, “Fumacê”, “Morfina”, “Zé do Mato”, “Ácido”, “TCK!” e outras. Aparecem também textos como “Se o barato é loko e o processo é lento?”, “+ prazer” (ao lado de um cigarro artesanal), “Cadê o basê?”, “Fique *susse*” (“Fique sossegado”), “Quem sou eu pra te impedir?”, “Até o Saci fuma erva. Porque você não?”, “*Crack* é alegria”, “A flô que não tem cheiro mas todo o mundo cheira” e “100% natural” (ao lado da folha de cinco pontas), entre outros. Houve um caso que poderia ser chamado de verdadeiro manual sobre como se fazer um cigarro de maconha com piteira (!) e outro de venda explícita desta droga, no qual se lia “Vendo maconha 32817\$00”. A impressão ao ler o picho “100% natural” mencionado, era de que a droga também estava disponível para compra. Da mesma maneira, outros dão esta sensação. Sabe-se, por depoimento de pichadores que preferem ficar anônimos, que a parede serve, também, para anunciar aos interessados que a droga chegou e pode ser adquirida⁸.

Já em *Chapado*, com 55 intervenções, são retratados rostos com olhos semiabertos, com expressão de satisfação e sossego, além de, ocasionalmente, sinais de psicodelia e a droga em si (Figs. 366-372).

Um segundo grupo desta unidade de registro, apesar de pequeno, merece menção: o que se manifesta contra a droga. São apenas cinco intervenções, com os textos: “À procura da cura do nosso vício”, “Não às drogas, sim à vida”, “A realidade é cruel, mantenha distância das

⁸ Em artigos publicados tanto em âmbito nacional quanto internacional, algumas vezes se conta sobre o uso da intervenção urbana para comunicação entre traficantes e seus *clientes*. Nesta pesquisa, apesar de se ter notícia de alguns casos, esta possibilidade não é examinada.

drogas, faça o seu papel”, “Não deixe drogas, bebidas, nem vícios te dominar [sic]”, “Amo, conservo e respiro a pura natureza e não as drogas”.



Figura 366 – *Sapo I*. R. Schiller, nº 1.626, Jardim Ambiental, Alto da Rua XV. Curitiba, 20 ago. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 367 – *Live Frequency*. R. Pres. Taunay, nº 382, Batel. Curitiba, 17 nov. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 368 – *Proibir porque?* R. Trajano Reis, nº 314, São Francisco. Curitiba, 8 ago. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 369 – *Cogumelo*. Praça Isaac Milder, UFPR, Campus Juvevê. Curitiba, 11 ago. 2005. DAN. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 370 – *Cogumelos*. R. Pres. Carlos Cavalcanti, esq. com R. Portugal, São Francisco. Curitiba, 3 fev. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

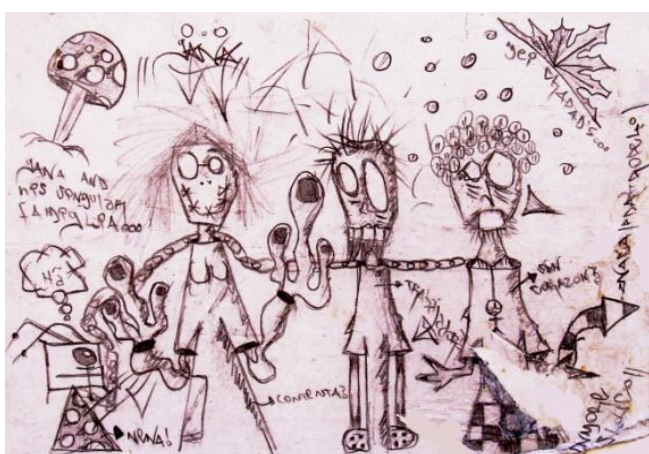


Figura 371 – *Chapados*. R. Trajano Reis, Igreja do Rosário, São Francisco. Curitiba, 22 nov. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 372 – *Chapado*. R. Schiller, próx. à R. Itupava, Hugo Lange. Curitiba, 25 out. 2007. COMIC. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A liberdade, o voo, a viagem

Na busca por uma realidade alternativa (em parte mediante a droga, em parte por meio de uma nova atitude), são representados a liberdade, o voo, a viagem, o disco voador e

o espaço sideral (74 intervenções). Remetem a um lugar melhor, sem amarras, gaiolas e correntes. São inúmeros os pássaros representados, bem como as borboletas.



Figura 373 – *Voe 1*. R. Alm. Tamandaré, nº 1.200, Juvevê. Curitiba, 5 out. 2006. DIMAS (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

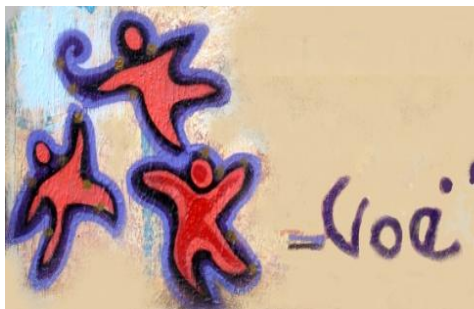


Figura 374 – *Voe 2*. R. Pe. Anchieta, próx. à R. Brig. Franco, Mercês. Curitiba, 26 jul. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 375 – *Livre como um pássaro*. R. Isaac Ferreira da Cruz, s.n., Pinheirinho. Curitiba, 2 jan. 2008. DSTAK.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 376 – *Você, liberte-se!* R. Vicente Machado, nº 330, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 377 – *Livres*. R. Duque de Caxias, próx. ao nº 259, São Francisco. Curitiba, 5 nov. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 378 – *Viagem*. R. Dr. Muricy, próx. ao nº 400, Centro. Curitiba, 9 out. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 379 – *Vertigem*. R. Mariano Torres, nº 105, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006. DIMAS (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Recorrente é a palavra *voe*, em vários idiomas e conjugações. Também o disco voador se repete, como um meio de transporte para outros mundos, outras possibilidades. São textos encontrados neste grupo: “Deixa que nesse verão eu faço sol. Deixa eu me lembrar de criar asas”, “*Free as a bird*”, “*Você, liberte-se!*”, “Deixe estar, deixe viver, deixe-me sentir”, “Navegando”, “*Voe alto, voe mais – silêncios maravilhosos*”, “*Indo pra outro lugar*”, “*Fly away the one who want do make*”, “*A liberdade é apenas uma cela mais espaçosa*” (Figs. 373-379).

Vórtices e formas “penetráveis”

O mesmo se dá em relação aos vórtices e a formas transparentes ou “penetráveis” (35), que conduzem a uma viagem ao infinito ou para dentro de si, para aqueles que os olham para encontrar novos espaços, entrar em outras dimensões que não a realidade objetiva. O caminho da

mente, o esvaziar-se na contemplação e a sintonia com o todo maior que é o universo são encontrados nessas figuras, assim como nas filosofias orientais (Figs. 380-383).



Figura 380 – *Vórtice 1*. R. Tapa-jós, próx. à R. Solimões, Mercês. Curitiba, 16 jul. 2005. ROSENBAUM (INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

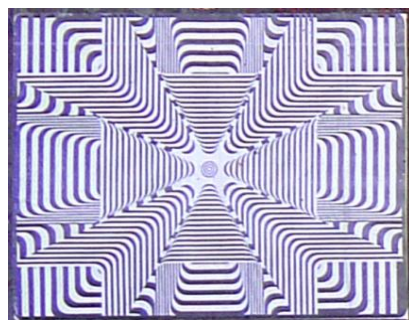


Figura 381 – *Vórtice 2*. R. Des. Motta, nº 1.810, Batel. Curitiba, 31 jul. 2005. DIMAS (INTERLUX).

Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 382 – *Vórtice 3*. R. Des. Motta, nº 1.810, Batel. Curitiba, 31 jul. 2005. DIMAS (INTERLUX).

Fonte: Acervo E.S.Prosser.

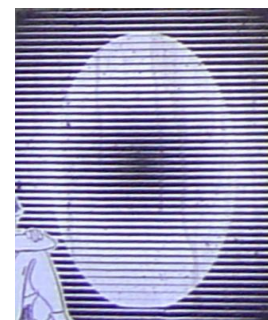


Figura 383 – *Vórtice 4*. R. Mal. Deodoro, nº 806, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005. ROSENBAUM (INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

O sonho, a utopia, a vida alternativa e a psicodelia

Também o sonho, a utopia, a vida alternativa e a psicodelia aparecem nesta categoria (33). Suas figuras/escritos são bastante semelhantes à unidade de sentido que trata da liberdade, da viagem, do voo, mas contêm os fortes componentes relativos às tags “Utopia” e “Hope”. “Utopia” é o nome de uma *crew* e que aparece frequentemente por toda a urbe, incontáveis vezes. Já “Hope” é a assinatura de um artista urbano de Curitiba. Por serem tão reveladoras estas duas palavras, direcionam esta unidade de sentido.

A Figura 384, assinada por Cínico (codinome por si só bastante significativo), representado pelo gato que ri (debocha?), mostra o meio masculino cotidiano, em que é preciso se armar pesadamente e estar atento contra a agressão contínua do mundo externo. Na parte direita da obra, pode-se observar um tanque de guerra. Sobre ele, lê-se a inscrição “vida alternativa”, na qual o último A é o símbolo da antiarte, também usado para (a)narquismo⁹. A mulher sensual faz par com o moço, como elemento doce dessa vida alternativa, ao mesmo tempo participante e alheio às questões realmente importantes pelas quais o homem se arma e luta. A data, 1984, escrita duas vezes: uma em números, outra com o uso criativo de letras e algarismos, “dz9oiTo4”, denota a referência ao livro de Orwell Welles, *1984*, que discorre sobre um mundo onde o controle do Estado chega às últimas consequências. O anseio por uma realidade diferente desta está posto na expressão “vida alternativa”. Zs, uma afirmação territorial, mostra a procedência do autor: ele é da zona sul da cidade.

⁹ Ver Capítulo 2, Item 2.1, Notas de Rodapé.



Figura 384 – Vida alternativa. R. Luiz Leão, Clube Círculo Militar, Centro. Curitiba, 21 maio 2005. CÍNICO, D. BARBOSA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 385 – Voando. Av. Mal. Deodoro, próx. ao nº 1.100, Centro. Curitiba, 30 jul. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 386 – Psicodelia 1. R. Duque de Caxias, próx. à R. Pres. Carlos Cavalcanti, São Francisco. Curitiba, 30 set. 2006. MERDA?. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 387 – Aonde vamos? R. Luiz Leão, próx. ao nº 350, Clube Círculo Militar, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005. SOEW, CRESPO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 388 – Psicodelia 2. R. Isaac Ferreira da Cruz, próx. ao nº 400, Pinheirinho. Curitiba, 21 mar. 2009. AMEM, MÃES. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

O álcool

A bebida, isto é, o álcool aparece apenas 16 vezes, o que demonstra a sua pouca importância para o universo do artista de rua. No entanto, ela aparece em uma atmosfera de humor e afeto, o que mostra que é apreciada e que o estar embriagado é algo não de todo desagradável (Figs. 389-392).



Figura 389 – *Bebo 1*. R. Prof. Pedro Viriato Parigot de Souza, esq. com R. José Nicco, Mossunguê. Curitiba, 2 jan. 2008. SOEW.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

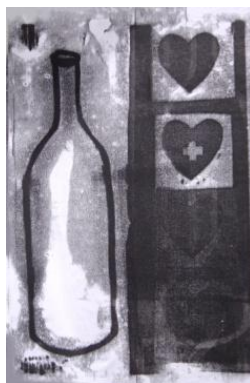


Figura 390 – *Bebo 2*. R. Trajano Reis, nº 200, São Francisco. Curitiba, 12 ago. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

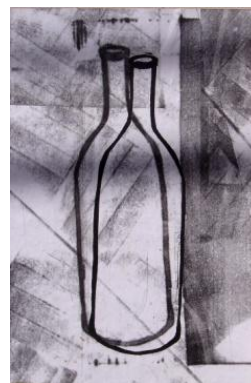


Figura 391 – *Bebo 3*. R. Paula Gomes, nº 375, São Francisco. Curitiba, 14 ago. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

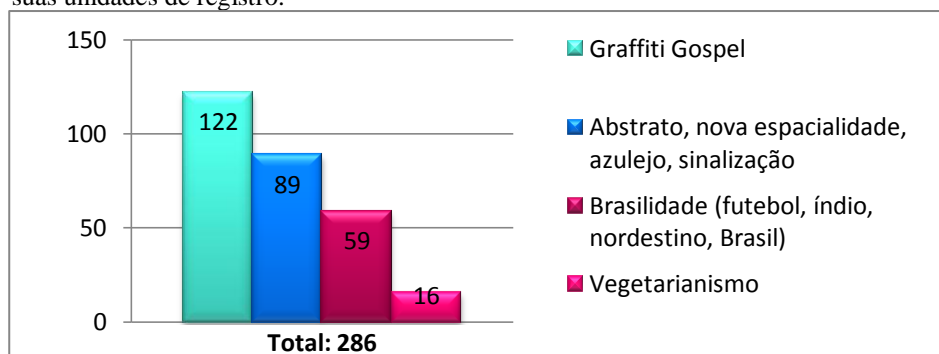


Figura 392 – *Bebo 4*. Praça do Redentor (do) Gaúcho, São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005. CHARLES BUKOWSKY/DIMAS.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

4.2.1.2.4 Outros aspectos ideológicos e conteúdos veiculados

Desta categoria (286 intervenções) constam quatro unidades de registro: *graffiti gospel* (122); abstrato, nova espacialidade, “azulejo”, sinalização (89); brasilidade (futebol, índio, nordestino, Brasil) (59); e vegetarianismo (16) (Gráfico 15).

Gráfico 15 – A categoria *Outros aspectos ideológicos e conteúdos veiculados* e suas unidades de registro.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

Os *graffiti gospel* aparecem em grande número e se aproximariam da unidade de sentido que discute atitude, respeito, filosofia e educação, não fosse o forte conteúdo religioso que veiculam. Por isso são tratados separadamente aqui. Há na arte de rua também, apesar de em pouca quantidade se comparados ao todo da amostra, alguns desenhos e pinturas abstratas. Outros brincam com o espaço, criando novas espacialidades, colando “azulejos” sobre fachadas abandonadas e antigas ou sinalizando. Também a brasilidade é mostrada nas figuras do futebol, do índio, do nordestino e de símbolos como a bandeira e o *Hino Nacional*. Finalmente, há algumas manifestações referentes ao vegetarianismo e à proteção dos animais.

Graffiti gospel

Surpreende o grande número de *graffiti gospel* (122), ora na forma de grandes painéis ou *graffiti* elaborados, ora na de simples pichos. São frequentemente acompanhados de versículos bíblicos ou apenas apresentam o nome de Jesus (como uma assinatura, uma *tag*) ou uma cruz em forma de espadas cruzadas ou, ainda um leão (o Leão de Judá, profetizado no Antigo Testamento – Jesus), entre outras formas de representação. Pode-se afirmar que estas intervenções acompanham o cada vez maior número de igrejas evangélicas no país. Na pesquisa participativa, percebeu-se que muitos artistas de rua são assíduos frequentadores destas igrejas e levam muito a sério os seus ensinamentos. Quanto à prática ilegal da intervenção urbana, a maioria deles ou não faz mais *vandal* (*graffiti* não autorizado), ou enxerga a posse e o adonamento do espaço público de maneira diferente da preconizada pela sociedade hegemônica, como visto anteriormente. Dos muitos textos apresentados neste conjunto destacam-se: “Deus é bom”, “Deus é fiel”, “O Senhor é meu pastor e nada me faltará. Ainda que eu ande no vale da sombra da morte, não temerei o mal. Porque tu estás comigo”, “Debaixo das tuas asas é o meu abrigo”, “Jesus é o Senhor!!!”, “Invoca-me no dia da angústia e eu te livrarei” (Fig. 393), “No lamaçal de pecado era onde eu vivia, mas Cristo me tirou das trevas e me deu a luz do dia” (Fig. 395), “Jesus reina, breve voltará”, “Felizes os que promovem a paz, porque serão chamados filhos de Deus” (Fig. 396), “Beba dessa água e não tenha sede novamente, pois dela verte vida. Por favor, experimente”, “Jesus é mais”, “Tudo posso naquele me fortalece”, “Obrigado, Senhor! Só em ti tenho forças”, “Eu sou o caminho, a verdade e a vida. Ninguém vem ao Pai se não por mim”, “Jesus liberta”, “Deus, faz de mim uma obra nova”, “Buscai ao Senhor enquanto se pode achar. Invocai-o enquanto está perto”, “Porque sem Deus, até o sol fica com frio!”, “*Jesus is my hero*” etc. (Figs. 393-398).



Figura 393 – *Invoca-me no dia da angústia e eu te livrarei*. R. Mário Gomes César, nº 5, Pinheirinho. Curitiba, 23 out. 2005. IAGO, AMEM, MÃES. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 394 – *Eu morri por você*. BR 101, próx. ao Cajuru. Curitiba, 20 maio 2009. BOLACHA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 395 – *Do lamaçal para a luz do dia*. R. Luiz Leão, próx. ao nº 350, Clube Círculo Militar, Centro. Curitiba, 21 maio 2005. CAFÉ. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 396 – *Felizes os que promovem a paz*. R. Belém, nº 968, Bacacheri. Curitiba, 19 jul. 2005. MAREONE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 397 – *Há alguém que...* I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005. MAREONE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 398 – *Jesus Digno*. I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005. DSTAK. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Abstrato, nova espacialidade, “azulejo”, sinalização, luz e sombra

Esta unidade de registro abarca três itens: abstrato; nova espacialidade, “azulejo” e sinalização; luz e sombra (89 intervenções). As pinturas abstratas compõem, especialmente, jogos de cores, formas e manchas, às vezes com alusão a rostos, plantas ou sonhos que, de tão estilizados e ambíguos, não permitem seu reconhecimento (Figs. 399-400). Quanto à nova espacialidade, são inúmeros os *graffiti* e lambe-lambes que, ao se integrarem à paisagem, expandem, brincam ou ressignificam o espaço arquitetônico ou paisagístico. Isto ocorre tanto pela inserção de novas paisagens em perspectiva quanto pelo jogo com a

sombra, ou mesmo com a aplicação de “azulejos”. *Azulejo* é o nome de um coletivo que cria módulos em papel nas dimensões de azulejos comuns e realiza a sua colagem em grupos destes módulos. O efeito das composições assim criadas é a ilusão ótica de reais azulejos – como os colados em fachadas de casas abandonadas e que, assim, são como que revitalizadas –, ou de plantas que se alastram pelas paredes frias e sem vida que, desse modo, servem de suporte para elas.



Figura 399 – *Abstrato 2*. R. Mal. Octávio Saldanha Mazza, nº 2.944, Capão Raso. Curitiba, 2 jan. 2008. MÃES, AMEM.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 400 – *Abstrato 3*. R. Trajano Reis, próx. ao nº 289, São Francisco. Curitiba, 20 dez. 2008. OYS.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 401 – *Sombra*. R. Duque de Caxias, esq. com R. Sen. Xavier da Silva, São Francisco. Curitiba, 9 dez. 2007. PARADA (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 402 – *Azulejo 1*. R. Riachuelo, próx. ao nº 250, Centro. Curitiba, 14 mar. 2006. DIMAS, PARADA, OLHO (INTERLUX – PROJ. AZULEJAR).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 403 – *Azulejo 2*. R. Pe. Germano Meyer, nº 2.128, Hugo Lange. Curitiba, 18 fev. 2007. DIMAS (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

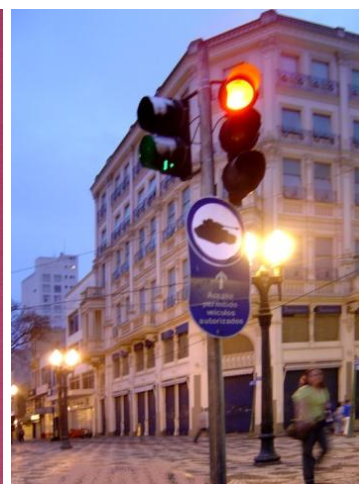


Figura 404 – *Permitidos tanques*. Praça Tiradentes, Centro. Curitiba, 9 out. 2005. GUILHERME.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A esta unidade de registro, como a outras já apresentadas, poderia pertencer um número bem maior de intervenções. Na realidade, pode-se afirmar que todas as intervenções, do menor *sticker* ao maior painel e do picho mais simples e irreverente ao *graffiti* mais complexo, sem exceção, ressignificam o espaço e criam, portanto, novas espacialidades (Figs. 401-404).

Brasilidade (futebol, índio, nordestino, Brasil)

Uma comemoração especial à brasilidade aparece em 59 intervenções, a maior parte delas repetidas às dezenas pela cidade. As mais alegres celebram o futebol, “paixão nacional”. Um exemplo é o que ocorreu às vésperas e durante a Copa do Mundo de 2006, em que em toda a cidade se podiam encontrar lambe-lambes em forma de placa de sinalização viária. Nele, o ícone que representa a pessoa, ao invés de atravessar a rua, como na placa original, joga futebol (Fig. 405). Foram centenas de postes, caixas de telefonia, muros e outros suportes, tomados por estas figuras. A cidade recebeu estes ícones como uma celebração de todos. Somente mais tarde é que se soube que estes lambe-lambes faziam parte de uma campanha publicitária, cuja marca era uma das coladas. O Interlux, então contratado para colar as figuras por toda a cidade (4.000 cartazes) foi logo recontratado para eliminá-las, pois a fiscalização as encarou como propaganda não autorizada. Mas, durante o período em que as figuras permaneceram no espaço público, elas o encheram de alegria e bom humor.



Figura 405 – *Copa 2006*.
R. Euzébio da Mota,
 próx. ao nº 500, Juvevê.
Curitiba, 14 mar. 2006.
DIMAS, PARADA,
OLHO (INTERLUX)
Fonte: Acervo E.S.Prosser



Figura 406 – *Brasileirinho*. I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio Clube Pinheiros, Boqueirão, Curitiba, 9 out. 2005. IAGO, AMEM. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

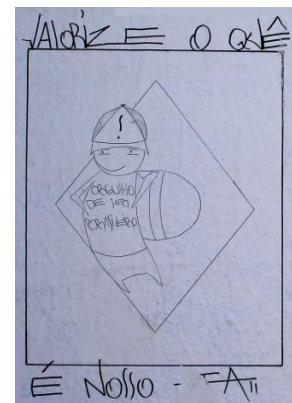


Figura 407 – *Valorize o que é nosso*. Largo da Ordem, Centro. Curitiba, 18 fev. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

O índio, por sua vez, é representado principalmente junto à floresta e aos animais, lembrando a Amazônia. A intervenção mais significativa deste conjunto é um grande painel de cerca de 25 m de comprimento no centro da cidade, realizado sem autorização¹⁰, de acordo com seus autores, mas apreciado pela população, em geral (Fig. 408-409). Outra intervenção expressiva é o lambe-lambe com uma frase de Oswald de Andrade, “Tupi *or not* tupi”, parafrazeando a famosa frase “*To be or not to be*” (de Shakespeare), que ressalta o aspecto

¹⁰ NOODLE. Depoimento a E. S. Prosser. Curitiba, 2008.

indígena da identidade do brasileiro, em oposição à herança europeia e às aspirações europeizantes de muitos (Fig. 26). Já o nordestino aparece como amigo, como mais uma manifestação da brasilidade que se quer festejar na sua riqueza e diversidade (Fig. 410); e os símbolos nacionais, como a bandeira e o *Hino Nacional*, como motivos de orgulho e afirmação. São exemplos de frases deste item: “Valorize o que é nosso – orgulho de ser brasileiro”, “O Brasil é o meu país, o mundo é a minha escola”, “Verás que um filho teu não foge à luta...”, “Ordem ou progresso?”, “Ordem?”, “Brasil”.



Figura 408 – *Xingu*. Av. Cruz Machado, esq. com R. Visconde de Nacar, Centro. Curitiba, 3 fev. 2007. NOODLE, VEIO, CONDE, SER. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 409 – *O índio e a floresta*. Av. Cruz Machado, esq. com R. Visc. de Nacar, Centro. Curitiba, 3 fev. 2007. NOODLE, VEIO, CONDE, SER. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 410 – *Sertão*. R. Barão do Serro Azul, próx. ao nº 275, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005. NOODLE, SER, VEIO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

O vegetarianismo e a proteção aos animais

O vegetarianismo é representado na arte de rua, geralmente ligado à proteção aos animais. Foram 16 as intervenções encontradas no período, a maioria delas bastante repetida pela cidade. Elas pedem, principalmente, o fim da matança de bois e galinhas para alimentação de humanos (Figs. 411-414).



Figura 411 – *Se você ama uns, porque come outros?*
R. Itupava, nº 1.200, Hugo Lange. Curitiba, 5 fev. 2007. VERDURADA/INTERLUX.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 413 – *Cóóó, cóóó, cóóó.*
R. Brig. Franco, nº 1.491, Centro.
Curitiba, 17 set. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

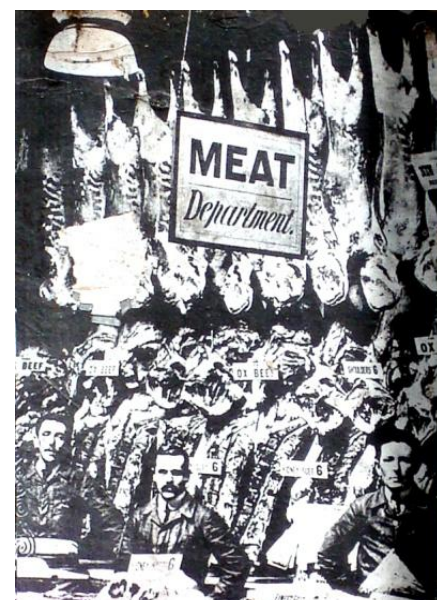


Figura 414 – *Meat department.*
R. Alm. Barroso, nº 142, São Francisco.
Curitiba, 12 mar. 2009.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

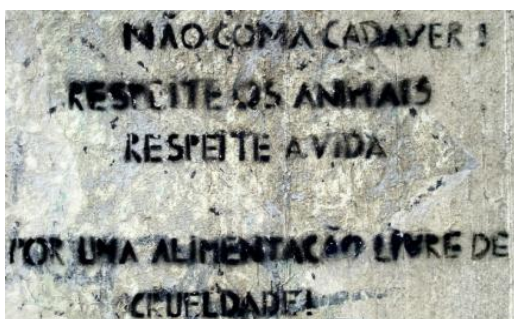


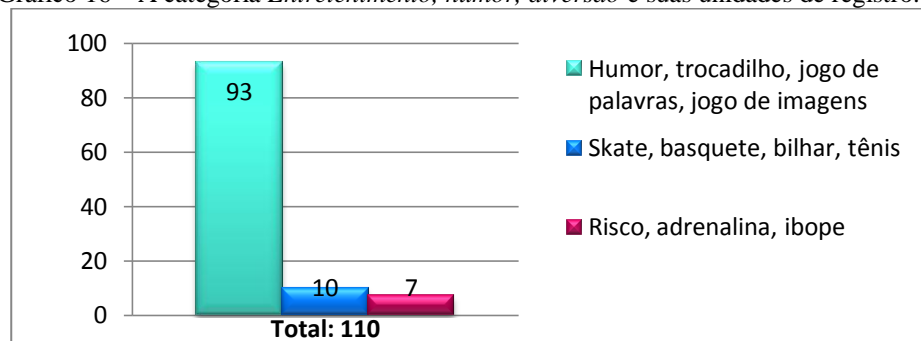
Figura 412 – *Não coma cadáver!* R. Brig. Franco, próx. à R. Manoel Ribas, Mercês. Curitiba, 26 jul. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Exige, também, que cessem os maus tratos impingidos a cães treinados para segurança de imóveis, o confinamento de pássaros em gaiolas e a extinção de algumas espécies. Entre as frases apresentadas estão: “Não coma cadáver, respeite os animais, respeite a vida – Por uma alimentação livre de crueldade”, “Se você gosta de uns, porque come outros?”, “Carne é crime”, “Se os matadouros tivessem paredes de vidro, todos seriam vegetarianos”. Ao lado de alguns destes dizeres, especialmente do “Carne é crime”, outros escrevem: “Fome é foda” ou “Me convença, idiota!”, reafirmando os muros e paredes da cidade como um espaço democrático e plural.

4.2.1.2.5 Entretenimento, humor, diversão

Desta categoria (110 intervenções) fazem parte três unidades de registro: humor, trocadilho, jogo de palavras, jogo de imagens (93); *skate*, basquete, bilhar, tênis (10); e risco, adrenalina, *ibope* (7) (Gráfico 16).

Gráfico 16 – A categoria *Entretenimento, humor, diversão* e suas unidades de registro.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

Entretenimento, humor e diversão como um estado de espírito, uma maneira de ver e de viver o dia a dia e o espaço público, são elementos de fundo encontrados em praticamente todo o Grupo Temático II e, também, em grande parte do Grupo Temático III e até nas que veiculam ironia, do Grupo Temático I. Como estas muitas intervenções apresentam também outros conteúdos, estes foram privilegiados e elas acabaram integrando outras categorias. No entanto, um pequeno número destas imagens/textos não poderia fazer parte de nenhuma das outras unidades de sentido, pois o que ressalta é o jogo ou o trocadilho em si mesmo, a brincadeira e o riso, mais que emoções, reações, reivindicações etc. Assim, fazem parte desta categoria três unidades de registro: humor, trocadilho, jogo de palavras, jogo de imagens; *skate*, basquete, bilhar, tênis; e risco, adrenalina, *ibope*, que mostram posturas, atividades e emoções que fazem parte do cotidiano do jovem artista de rua, sob a ótica da diversão.

Humor, trocadilho, no jogo de palavras e no jogo de imagens

O humor pode ser considerado, ao lado da indignação, um elemento fundamental da arte urbana, sendo encontrado em mais da metade da amostra examinada. Ele se manifesta, muitas vezes, no trocadilho, no jogo de palavras e no jogo de imagens, recursos frequentes desta prática. Nesta unidade de sentido são mostradas 93 intervenções, nas quais a única finalidade é a brincadeira, a piada. Um exemplo disso é um picho em que aparecem duas vezes a palavra *cú*: “Cú Cú”, junto a um pássaro que é, provavelmente, um cuco, pássaro

comum na Europa e que povoa contos infantis menos recentes. Ou “Leitura de água” (em uma parede defronte a um bar, medindo a quantidade de urina expelida ali pelos seus frequentadores) (Fig. 416), “LEIA. [grande texto] Perdeu seu tempo? Tempo é dinheiro”, “Todos verão. Eu no inverno?”, “Há, há, tô rindo à toa”, “Na chuva é foda” (referindo-se ao grafitar na chuva), “Lipografia lipo gráfica” (em vez de “Litografia lito gráfica”). Há também *tags* como “Persevejo” (“Per se vejo”), “Assoalhos” (“Asso alhos”) e a sigla Psol, representada por um S, uma nuvem em forma circular com a letra P dentro dela e um L. Ainda aparecem desenhos que mostram, por exemplo, uma geladeira menstruada ou um mictório com um rosto em que o nariz lembra a forma de um pênis (Fig. 415). Ou o lambe-lambe que conta a experiência de fazer sopa de ervilhas: “Acabei de descobrir que fazer sopa de ervilha é mais fácil do que eu pensava: basta deixar cozinhando por bastante tempo que elas se desmilinguem sozinhas. Muito útil para quem não tem liquidificador em casa”. Outra intervenção que merece destaque é a que brinca com a sinalização: ao lado dos nomes de duas ruas, em uma esquina, foi colocada uma terceira placa, nas mesmas dimensões, na mesma cor que as outras duas e com o mesmo estilo e tamanho de letras, na qual se lê *céu*, com uma flexa apontando para o alto. De tão perfeita a simulação, e por isso quase imperceptível, esta placa permaneceu ali por vários meses (Fig. 417).



Figura 415 – *Mictório*. R. Vicente Machado, nº 755, Batel. Curitiba, 17 nov. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 416 – *Leitura de água*. R. Vicente Machado, nº 29, Centro. Curitiba, 16 jul. 2006.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 417 – *Céu*. R. Barão de Guaraúna, nº 212, Juvevê. Curitiba, 7 jun. 2008. FRANCÊIS (INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Skate, basquete, bilhar, tênis

O *skate* é um esporte bastante apreciado pelo jovem urbano da atualidade. A história do *graffiti* (sentido amplo) está bastante ligada a ele, visto que nas muitas pistas de *skate* espalhadas pelas praças da cidade, a intervenção urbana era tolerada desde a sua época

inicial, quando se pensava que as duas práticas (*skate* e *graffiti*) estivessem ligadas. Além de até hoje estas pistas funcionarem como ponto de encontro, a intervenção ali não é combatida, pois se trata de um espaço eminentemente de certas *tribos*, que apreciam, praticam e respeitam a arte urbana. Assim, em praças públicas tanto nas pistas de *skate* quanto nas quadras de basquete, futebol e outros esportes são encontrados muitos painéis, pichos, lambe-lambes e toda a sorte de intervenções, algumas autorizadas, outras não. Também o tênis aparece não como esporte, mas como calçado, visto ter-se tornado quase que obrigatório como parte do vestuário popular, sem deixar de ser icônico, em seus diversos estilos. Assim, o *skate*, o basquete, o bilhar e o tênis, mesmo com relativamente poucos exemplos nesta unidade de registro (apenas 10), marcam sua presença como parte do universo do artista de rua (Figs. 418-421). A roupa de presidiário, que veste o *skatista* da Figura 419, aponta para a opressão em que ele se sente, em contraste com a liberdade representada pelo *skate*.



Figura 418 – *Skatista 1*. Praça Afonso Botelho, pista de *skate*, Rebouças. Curitiba, 2 jan. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 419 – *Skatista 2*. R. Alm. Tamandaré, nº 1.200, Juvevê. Curitiba, 5 out. 2006. PUSHER/DIMAS (INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 420 – *Tênis*. R. Trajano Reis, próx. ao nº 289, São Francisco. Curitiba, 20 dez. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 421 – *Basquete*. Praça Afonso Botelho, Rebouças. Curitiba, 12 jul. 2008. VEIONE, CONDE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Risco, adrenalina, ibope

Como já se viu, desde as primeiras manifestações da *street art*, está embutido em sua prática o gosto pela aventura e pelo perigo, que leva especialmente o pichador a expor-se a situações de risco, como ser perseguido, preso ou ferido. Este prazer é traduzido nas fortes emoções que a fuga bem sucedida causa (quando o é), expressas na frase: “É adrenalina, meu! É adrenalina!”. Além disso, há a busca por admiração e respeito (*ibope*) por pichar o lugar mais alto, mais difícil de alcançar, ou por ter realizado o picho maior, mais original etc. A Figura 422 mostra uma antena de telefonia celular pichada da base ao topo. Em uma casa de três andares, no alto (canto direito), lê-se: “Por fora é mais gostoso” (Fig. 423), referindo à *escalada urbana*, esporte que faz parte da atividade de muitos pichadores, que, assim, têm mais um modo de arriscar a vida e de sentir a adrenalina tomar sua corrente sanguínea. Em outro prédio, no centro de Curitiba, está escrito: “Quem não tem asa se pendura” (Fig. 424). São 7 as intervenções que explicitam o risco, a adrenalina e o *ibope*.



Figura 422 – *Antena*. R. Mateus Leme, próx. ao nº 834, São Francisco. Curitiba, 19 out. 2006. RUS e outros. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 423 – *Por fora...* R. Ivo Leão, próx. ao Jardim Eng. Raul Iwersen, Alto da Glória. Curitiba, 19 jul. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

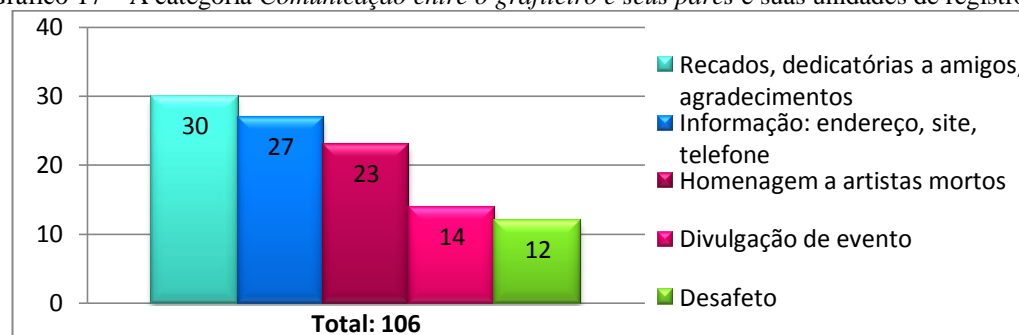


Figura 424 – *Quem não tem asas se pendura*. R. do Rosário, próx. ao nº 100, Centro. Curitiba, 20 dez. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

4.2.1.2.6 Comunicação entre o grafiteiro e seus pares

Nesta categoria (106 intervenções) há cinco unidades de registro: recados, dedicatórias a amigos, agradecimentos (30); informação: endereço, *site*, telefone (27); homenagem a artistas mortos (23); divulgação de evento (14); e desafeto (12) (Gráfico 17).

Gráfico 17 – A categoria *Comunicação entre o grafiteiro e seus pares* e suas unidades de registro.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

O espaço público é usado também como espaço de comunicação, para recados, dedicatórias e agradecimentos, para a divulgação de informações e de eventos, bem como para mostras de afetos ou desafetos.

Recados, dedicatórias a amigos, agradecimentos

Entre os recados, dedicatórias a amigos e agradecimentos (30 intervenções), pode-se ler: “Fica pra outra”, “Dedico ao Noel”, “P/ todos atropelados”, “Obrigado pelo espaço”, “Olhe pra vc mesma”, “Obrigado pela força”, “Feliz Natal”, “Não adianta, Dezulinho não vai. Foi mal!!!”, “Coisas boas”, “Amigos agente nunk esqueçe”, “Agradecimentos: Obrigado Taty e Lilica por encherem o saco da dona da casa pra ceder o espaço” (Fig. 425), “Bom dia, Leticia”.



Figura 425 – *Obrigado!* R. Rodrigo de Freitas, Parque do Bacacheri. Curitiba, 1 jun. 2008. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Informação: endereço, site, telefone

Muitas vezes o grafiteiro registra seu *e-mail*, *site* ou número de telefone para contato para possíveis encomendas de trabalho. É uma iniciativa que possibilita a comunicação entre ele e pessoas interessadas na pintura do muro da sua empresa ou da sua casa e tem rendido oportunidades profissionais para estes artistas. São 27 as intervenções que compõem esta unidade de registro (Figs. 426-428).



Figura 426 – *Info 1.* R. Mariano Torres, nº 38, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006. ECO, HEAL.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 427 – *Info 2.* R. Emiliano Pernetá, próx. ao nº 690, Centro. Curitiba, 22 out. 2005. CASE, BOLACHA.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 428 – *Info 3.* Av. Mal. Floriano, próx. ao Viaduto da BR 116, Vila Hauer. Curitiba, 20 ago. CASE, BOLACHA.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Homenagem a artistas mortos

Esta unidade de sentido, apesar de tratar de dedicatórias e recados, é bastante específica por homenagear amigos e companheiros de grafiteiros mortos “em ação”, como eles próprios afirmam, ou em outras circunstâncias. São 23 imagens/textos, homenagens dolorosas e singelas a amigos que, por uma ou outra razão, perderam tão cedo as suas vidas. Um dos casos mais emblemáticos é o de Gui, já citado. Aos 16 anos, ainda em 2004, caiu de um lugar alto que estava pichando, porque um vigia havia atirado para cima. Com o susto, perdeu o equilíbrio e caiu, fraturando uma costela que lhe perfurou o pulmão. O vigia trancou o galpão, certamente sem saber que Gui ainda se encontrava lá dentro, ferido. O jovem faleceu no dia seguinte, por falta de socorro médico. Depois disso, lia-se por toda a cidade “P/ Gui”, “Em memória – Gui” (Fig. 429). No prédio do Centro de Letras do Paraná (!), à Rua Fernando Moreira, no centro de Curitiba, está até hoje, portanto há mais de cinco anos, a inscrição: “P/ Gui, 2004 – 100pre no coração” (Fig. 430). Pode-se supor que a maioria dos membros desta instituição de eruditos nunca leu esta inscrição (bem no alto, no canto direito da fachada) ou nunca se interessou pelo seu conteúdo, pela dor ou pela poética que expressa.



Figura 429 – *Em memória*. Gui. R. Marcelino Champagnat, s.n., Bigorriho. Curitiba, 31 jul. 2005. ONEW. Fonte: Acervo E.S.Prosser



Figura 430 – *100pre no coração*. R. Fernando Moreira, próx. ao nº 400, Centro. Curitiba, 10 jun. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Igualmente é intrigante o caso de Doris, que aparece retratada em um muro, talvez da sua própria casa, ao lado de um recorte de jornal colado ao mesmo muro, no qual se noticia que o carro da estudante fora encontrado (Fig. 431).



Figura 431 – *Doris, um suspiro...* R. Wilson Delcheux Pereira, esq. com R. Ézio Zanella, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008. MOMIS, SOEW. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Sobre outros casos pode-se ler: “Perdemos um amigo na Terra, mas ganhamos um aliado no céu da cor” (sobre a pintura que mostra um jovem negro), “Em memória de Rubens”, “P/ Bong – Esteja em paz”, “Ao Ted, em memória”, “Descanse em paz, Strobo”, “Esse era raiz!”. A atitude dos jovens em relação a estes amigos é nitidamente perceptível em textos como: “Respeito pelos que se foram”, “Não importa o porque eles foram... Importa que para sempre serão lembrados!”. Chocante foi, também, o já citado caso de Bruno Coelho que, pego ao pichar, foi assassinado em 2007¹¹.

¹¹ “Três vigilantes da empresa de segurança privada Centronic Segurança e Vigilância Ltda. [Curitiba] foram presos, [...] acusados do assassinato de Bruno Strobel Coelho Santos, de 19 anos. [...] Os três confessaram o crime. Segundo o delegado [...], os vigilantes teriam flagrado Bruno **pichando o muro** de uma clínica da região do Alto da XV. Eles levaram o rapaz à força até a sede da empresa, torturaram o estudante e em seguida o levaram para Almirante Tamandaré, onde foi assassinado [...]. Para o delegado, ‘Ele era um jovem esclarecido. Bateram nele. Ele iria denunciá-los. Por isso resolveram matá-lo’” (POLÍCIA PRENDE suspeitos de matar filho de jornalista esportivo. *Gazeta do Povo*, 17 out. 2007. Disponível em: <<http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/vidaecidadania/conteudo.phtml?id=705268>>. Acesso em: 10 out. 2009).

Divulgação de evento

Como não poderia deixar de ser, paredes, muros, postes, caixas de telefonia e placas de trânsito servem também como suporte para a divulgação de eventos organizados pelos artistas de rua ou que tenham a ver com as suas atividades (14) (Figs. 432-434).



Figura 432 – *LÚDICA*, Largo da Ordem, São Francisco, Curitiba, 20 dez. 2008. AUMA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 433 – *I BAZAR DE ARTE*. A Casa, São Francisco. Curitiba, 13 dez. 2008. CÍNICO, AUMA, MERDA, SIEL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

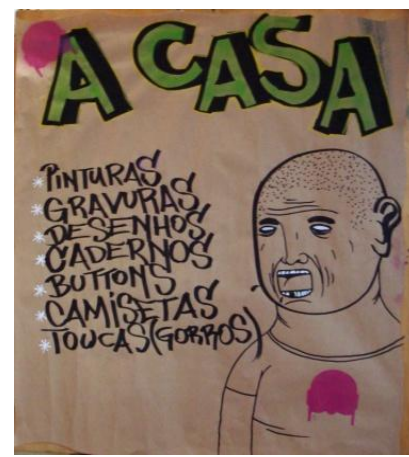


Figura 434 – *A CASA*. Mercado Mundo Mix, Centro de Criatividade de Curitiba, São Lourenço. Curitiba, 14 set. 2008. THIAGO SYEN. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Desafeto

Devido à imagem que grande parte da classe hegemônica tem do universo da arte de rua, em que as *crews* seriam, na verdade, gangues rivais e violentas, surpreende o fato de terem sido encontradas tão poucas manifestações de desafeto (12). Algumas delas são: “Seus cú”, “Vai-se fode (sic)”, “Prop. F.P.”, “A sua inveja é o meu ibope”, “Aqui não tem piazinho” e outro escreveu ao lado: “só piá de bosta”, “Filhos das meras atrizes!”. Como se vê, não passam de agressões verbais e, até mesmo banais (Figs. 435-436).



Figura 435 – *Prop. F. P.* Av. Paraná, próx. ao nº 2.890, Bacacheri. Curitiba, 19 jul. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



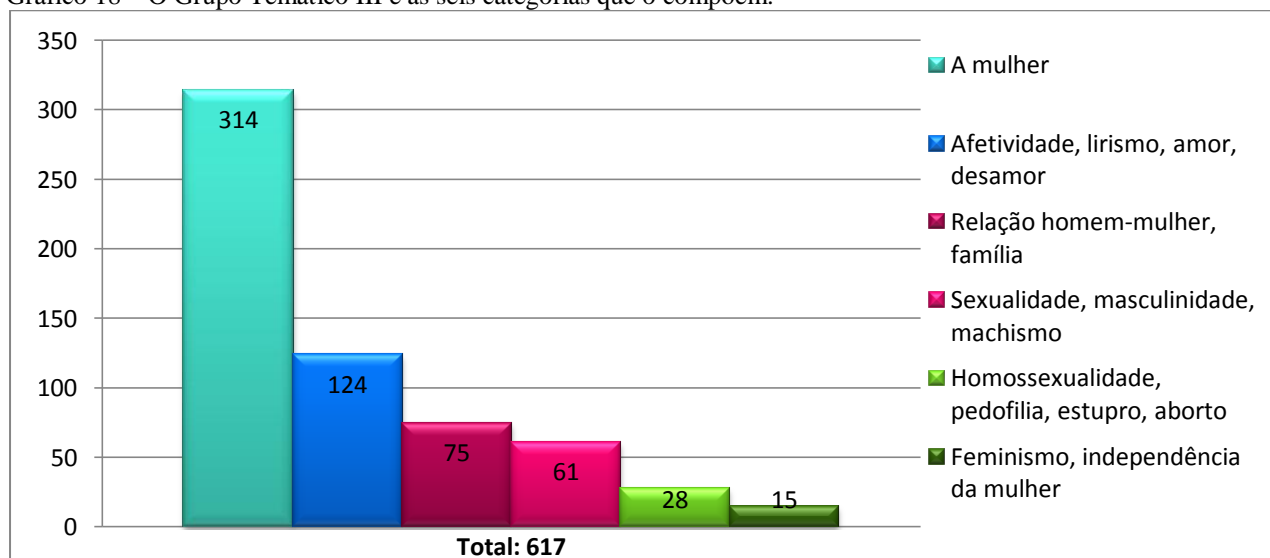
Figura 436 – *Seus cú!* Av. Paraná, nº 2.775, Cabral. Curitiba, 19 jul. 2005. DEVIS, ?. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Assim, o que se pode perceber neste Grupo Temático II, que compreende quase a metade da amostra analisada (43%), é que, antes de mais nada, o espaço público é o lugar da sociabilidade, da vida, do encontro. Frases como “Desligue a TV, saia pra rua e venha viver” demonstram quão intensa é esta relação do artista de rua com o espaço aberto e quão *apertado, pequeno, pobre e aprisionante* é o espaço delimitado por quatro paredes.

4.2.1.3 O Grupo Temático III: O *graffiti* como expressão de afetividade e sexualidade

O Grupo Temático III é o menor, com 617 intervenções (12% da amostra total). Trata da afetividade e da sexualidade. Ao mesmo tempo, revela a imagem que o artista de rua tem da mulher e do papel que ela desempenha na sociedade. Deve-se ter em mente que a maioria das intervenções deste grupo foi feita por homens, visto que, como mencionado, o *graffiti* (sentido amplo) é uma prática predominantemente masculina¹², apesar de, especialmente neste grupo, encontrarem-se algumas das manifestações das grafiteiras da cidade (Gráfico 18).

Gráfico 18 – O Grupo Temático III e as seis categorias que o compõem.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

Mesmo que este Grupo Temático não apresente aspectos específicos da relação do artista urbano com a cidade, algumas das suas categorias mostram a sua posição quanto à organização da sociedade (família, consumo, o papel da mulher neste contexto). Além da predominante afetividade, percebe-se em algumas de suas unidades, a crítica social. São certos tipos femininos (como mulheres cuja felicidade *se encontra* em um carrinho de supermercado

¹² Ver Capítulo 4, Sub-item 4.1.3.

ou no dinheiro) e questões relevantes a uma sexualidade considerada deturpada pela sociedade (estupro, aborto, pedofilia). Também o machismo é citado – o que não deixa de ser uma crítica aos padrões vigentes de que o homem e a mulher não são, ainda, considerados iguais (fato comprovado nas estatísticas sobre empregabilidade e nos salários, por exemplo).

Algumas lambe-lambes e *stencils* deste grupo, com conteúdos especificamente feministas, certamente não foram escritos por homens, mas pelas poucas mulheres que fazem da arte de rua um instrumento da comunicação. Pode-se supor que as três menores categorias da análise contêm alguns deles, além da unidade de sentido *Menina, boneca*, da categoria *A mulher*, como se viu nos eventos nos quais foi realizada observação participante.

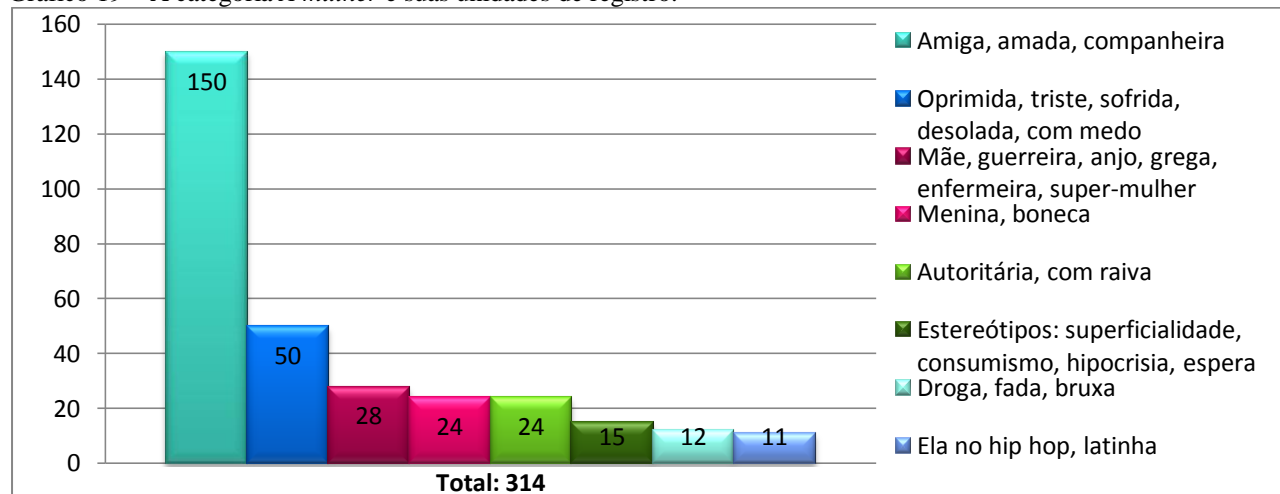
As seis categorias que compõem este grupo compreendem: *A mulher* (amada, triste, oprimida, mãe, guerreira, menina, autoritária, no *hip hop*, como grafiteira e alguns estereótipos, com 314 intervenções (6%)). *Afetividade, lirismo, amor, desamor* estão presentes em 124 textos/imagens (c. 2%). *A Relação homem-mulher, família* aparece com 75 (c. 2%); *Sexualidade, masculinidade, machismo* com 61 (c. 1%); *Homossexualidade, pedofilia, estupro, aborto* com 28 (c. 1%); e *Feminismo, independência da mulher* com 15 (menos de 1%).

4.2.1.3.1 *A mulher*

A categoria *A mulher* (314 intervenções) apresenta oito unidades de registro: amiga, amada, companheira (150 imagens/textos); oprimida, triste, sofrida, desolada, com medo (50); mãe, guerreira, anjo, grega, enfermeira, super-mulher (28); menina, boneca (24); autoritária, com raiva (24); estereótipos: superficialidade, consumismo, hipocrisia, espera (15); droga, fada, bruxa (12); e ela no *hip hop*, latinha (11) (Gráfico 19).

Em quase a metade das intervenções desta categoria, a mulher é representada como amiga, amada, companheira. Outras vezes ela aparece oprimida, triste, sofrida, desolada, com medo: trata-se ora de jovens com lágrimas nos olhos, cerceadas na sua expressão ou apenas tristes, ora de mulheres mais maduras, talvez a mãe, chefe de família (por isso cansada) ou que sofre maus tratos (por isso alquebrada). Diferente é a figura materna – protetora, firme, carinhosa, forte, que é veiculada na unidade de registro composta pelas representações de mãe, guerreira, anjo, grega, enfermeira e super-mulher.

Já as que mostram meninas e bonecas representam meninas do contexto familiar, amigas ou foram pintadas por grafiteiras, como se observou na pesquisa participativa. A mulher aparece, também, autoritária, com raiva, mostrando que pode ser bastante incisiva ou temperamental e despertar emoções negativas.

Gráfico 19 – A categoria *A mulher* e suas unidades de registro.

Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

Ela é retratada, ainda, como superficial, consumista, hipócrita e à espera de algo ou de alguém que nunca chega, papéis femininos ou concepções do feminino que o artista de rua critica. Em algumas ocasiões, ela é vinculada à droga, com cogumelos, cachimbos ou cigarros artesanais, ou a uma fada ou bruxa, que muda a realidade mediante sua “poção”. São, ainda, retratadas jovens no *hip hop*, com aparelhos de som e com latinhas de *spray*, o que pode mostrar a sua participação neste universo, mesmo que em menor grau.

Amiga, amada, companheira

Nesta unidade de sentido (150 imagens/textos), são retratados ora apenas o rosto, ora o corpo todo ou partes dele. São imagens (quase não há textos) em que sobressaem a poética das cores, das formas, do olhar afável, do sorriso amoroso e de uma sensualidade às vezes tranquila, às vezes intensa. Há expressões de extremo lirismo e amor, rostos e corpos cheios de cor e vivacidade ou poesia e encantamento, carinho e até de certa ingenuidade. A beleza e o lirismo de algumas dessas figuras as transforma em um elemento de contraste com relação a muitas intervenções, principalmente as do Grupo Temático I, e também com outras representações da figura feminina, como se verá a seguir (Figs. 437-445).



Figura 437 – *Bela*. I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio do Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005. ANJO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 438 – *Spotless*. R. Mal. Deodoro, nº 806, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 439 – *De costas*. R. dos Pioneiros, próx. à R. Hugo de Mattos Moura, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008. MOMIS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 440 – *moça em junho verde*. R. Nilo Peçanha, nº 250, São Francisco. Curitiba, 2 fev. 2008. COZMIC (INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 441 – *Nu*. R. Alberto Kosop, nº 100, Pinheirinho. Curitiba, 23 out. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 442 – *Flor no cabelo*. R. dos Pioneiros, próx. ao nº 158. Sítio Cercado. Curitiba, 23 out. 2005. MOB. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 443 – *Gina*. R. Dino Bertoldi s.n., I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Tarumã. Curitiba, 2 dez. 2006. ANJO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 444 – *Torso com gargantilha*. R. Dr. Faivre, próx. ao nº 430, UFPR, Centro. Curitiba, 31 dez. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 445 – *Rosto em preto e branco*. Av. Pres. Afonso Camargo, próx. à R. João Dranka, Cristo Rei. Curitiba, 18 fev. 2007. COZMIC (INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Oprimida, triste, sofrida, desolada, com medo

Nesta unidade estão reunidas as representações da mulher oprimida, sofrida, desolada e com medo (50). São recorrentes as lágrimas, a expressão triste, o desânimo, o sofrimento, o cansaço. Até mesmo a morte é representada como uma mulher. É discutida também a prostituição, tanto da velha, com seus sonhos de casamento ridicularizados, quanto da adolescente, sentada à sarjeta, esperando o moço que chega ou que vê partir. Na parte inferior deste último lambe-lambe, outro, em forma de *band-aid*, sugere que algo precisa ser consertado, cicatrizado, curado ou, simplesmente, camuflado, escondido, tapado (Figs. 446-452).



Figura 446 – *Rosto azul*. R. Mal. Deodoro, nº 806. Centro, Curitiba, 28 ago. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 447 – *Tristeza*. R. Prof. Brandão, próx. ao nº 600, Alto da Rua XV. Curitiba, 29 nov. 2007. THIAGO SYEN, MERDA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 448 – *T. Freud*. Al. Júlia da Costa, nº 548, Mercês. Curitiba, 19 jan. 2008. T. FREUD. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 449 – *À espera de quem?* Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

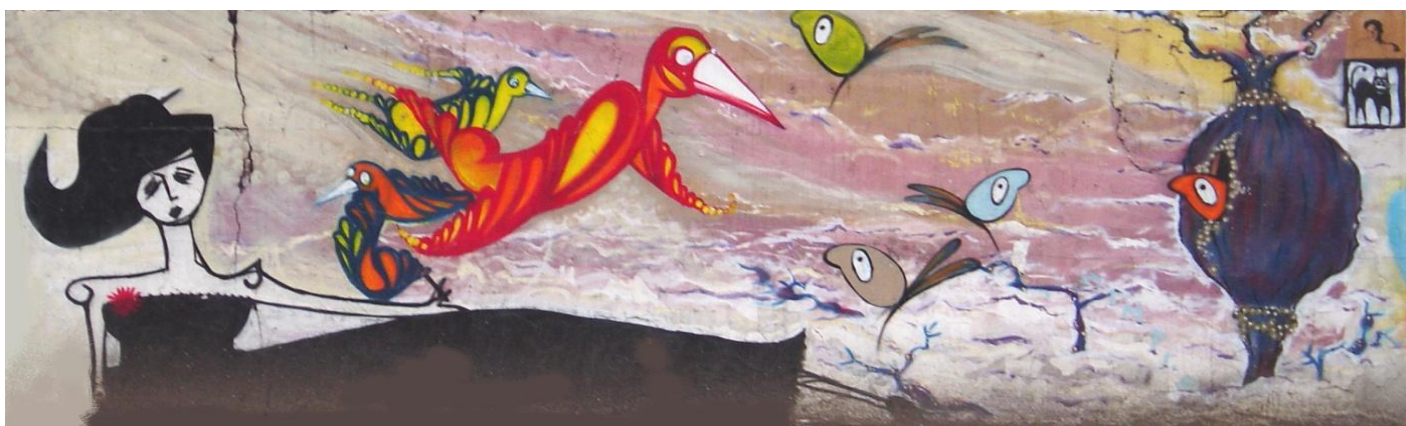


Figura 450 – *Mulher e pássaros*. R. Luiz Leão, próx. ao nº 147, Clube Círculo Militar, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005. THIAGO SYEN, CIMPLS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 451 – *Alquebrada*. R. D. Alberto Gonçalves, próx. ao nº 845, Bom Retiro. Curitiba, 7 jul. 2005. PORQUE.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 452 – *Amarrada*. Praça Jaime Balão, R. Augusto Stresser, Cristo Rei. Curitiba, 11 ago. 2005. DAN.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Nesta unidade de sentido, portanto, são trazidas à tona questões da vida social da mulher, as quais, certamente não passam despercebidas ao artista de rua. Partindo-se da premissa de que a arte é um reflexo da sociedade e do cotidiano, pode-se inferir que esta arte expõe aquilo que ele vivencia no seu círculo familiar, na sua vizinhança, na sua cidade.

Mãe, guerreira, anjo, super-mulher

É interessante, na arte de rua, a presença da mãe na sua cumplicidade, da guerreira com sua intrepidez, da mulher madura com grandes asas protetoras, da representação das mulheres gregas na sua perenidade, da enfermeira que cuida e da super-mulher que “resolve todos os problemas” (28 intervenções). São todas mulheres firmes adultas, ao lado de inscrições como “mulheres guerreiras”, “sinceridade”, “justiça”, “honestidade”, “cultura” e “arte”.



Figura 453 – *Oi, Mãe*. R. Prof. Euro Brandão, s.n., Portão. Curitiba, 16 jun. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 454 – *Enfermeira*. Praça Afonso Botelho, Rebouças. Curitiba, 12 jul. 2008. VEIO
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 455 – *Tem você fome do “Q”?* R. Tapajós, esq. com R. Solimões, DOMINGO NA URBE, Mercês. Curitiba, 4 jul. 2005. COZMIC, OLHO, DIMAS, PARADA, GOTO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 456 – *Mãe 1*. Praça Afonso Botelho, Rebouças. Curitiba, 12 jul. 2008. NOODLE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 457 – *Mãe 2*. Viaduto do Xaxim. Curitiba, 23 jan. 2008. DOSE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Parecem sugerir valores, conceitos e virtudes relacionados a uma ética desejada e buscada. Em um mundo em que a confusão e a perda de referenciais é generalizada, porque não buscá-los em figuras firmes e sólidas de um tempo remoto ou em seres etéreos e voláteis, mas, segundo a tradição, próximos e protetores? Dentre os textos veiculados, destacam-se: “Dedicado a Dona Jô e Dona Preta: de seus filhos”, “Oi mãe”, “Mãe, obrigado pelas noites sem dormir”, “Ame a todos e respeite sua mãe”, “Não vai dar bom dia”.

As jovens mães com seus bebês são, na maioria das vezes, uma representação das suas companheiras com seus próprios filhos (Figs. 453-457).

Menina, boneca

As meninas e as bonecas (24) são retratadas ora alegres, amigas e inocentes, ora marotas e brincalhonas, ora sarcásticas e cruéis. Entre as primeiras estão, de acordo com seus autores, filhas, irmãs e outras meninas das famílias. O segundo conjunto representa jovens amigas do âmbito do grupo. E o terceiro, a contradição entre a aparência de inocência (retratada no corpo de menina) e da atitude nefasta (mostrada nos gestos, nos olhos ou no sorriso). Além disso, a maioria das grafiteiras, quando atua na arte de rua, pinta meninas e bonecas, o que permite inferir que algumas foram elaboradas por elas (Figs. 458-460).



Figura 458 – *Menina 1*. R. Pe. João Wislinski, próx. ao nº 610, Santa Cândida. Curitiba, 6 set. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 459 – *Menina 2*. R. do Herval, esq. com R. Atílio Bório, Alto da Rua XV. Curitiba, 30 jul. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 460 – *Menina 3*. I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005. BINA (POA)
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Autoritária, com raiva

Mas a mulher não é retratada apenas veiculando seu lado bonito e lírico, pelo qual o grafiteiro se apaixona, ou vítima de injustiças ou sofrimento, que ele compreende. Ela também é retratada com raiva, zangada (em 24 intervenções), mostrando que pode ser enérgica e que não aceita tudo o que lhe é imposto. Também age de modo autoritário, mandona, impondo situações (Figs. 461-463).



Figura 461 – *Zangada 1*. Praça do Redentor (do) Gaúcho, São Francisco. Curitiba, 21 maio 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 462 – *Zangadas*. R. Vieira dos Santos, esq. com R. Albano Reis, Ahú. Curitiba, 10 abr. 2009.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 463 – *Zangada 2*. R. Cons. Araújo, nº 345, Centro. Curitiba, 20 ago. 2005. THIAGO SYEN.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Estereótipos: superficialidade, consumismo, hipocrisia, espera

Alguns estereótipos são criticados na arte de rua: trata-se da mulher superficial, cuja preocupação é apenas comprar, comprar, comprar, encher seu carrinho de supermercado de produtos, ou daquela que, mesmo frente à dor, à injustiça e aos problemas, finge que nada vê, sorrindo sempre, ou da outra que espera *eternamente* pelo *seu príncipe encantado* ou por mudanças na sua vida. Também são criticados símbolos sexuais, desmistificados mediante, por exemplo, um *olho roxo* ou a sobreposição de imagens (15) (Figs. 464-467).



Figura 464 – *Meu carrinho é meu reino*. Tapume do Museu Metropolitano de Arte - MUMA, Portão. Curitiba, 2 ago. 2008. MÍOPE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 465 – *Sorria sempre*. R. Pe. Agostinho, nº 350, Mercês. Curitiba, 22 out. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 466 – *Na janela*. R. Pe. Anchieta, nº 499, Mercês. Curitiba, 2 out. 2005. L.MUZCA (INTERLUX). Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 467 – *Olho roxo*. R. Saldanha Marinho, nº 369, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Droga, fada, bruxa

São poucas as representações desta unidade de sentido (12). Nela, a mulher aparece como uma fada, como alguém que, como em um passe de mágica, faz abrirem-se os olhos, a mente e a fantasia de quem ela toca; ou como uma bruxa, possuidora de poções para mudar a realidade, ou voando em sua vassoura, rindo cinicamente. Além disso, pode ser vista fumando um cachimbo, cigarros ou junto a cogumelos, sabidamente alucinógenos (Figs. 468-471).



Figura 468 – *Picada*. Av. Mal. Floriano, nº 865, Centro. Curitiba, 6 ago. 2005. CASE, BOLACHA.
Fonte: Acervo E.S.Prosser



Figura 469 – *Um toque de...* Av. Mal. Floriano, próx. ao Viaduto da BR 116, Vila Hauer. Curitiba, 20 ago. 2005. CASE, BOLACHA.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 470 – *Um cigarro* R. Mal. Deodoro, nº 806, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 471 – *Bruxa*. R. Gago Coutinho, nº 519, Bacacheri. Curitiba, 19 jul. 2005
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Ela no hip hop e no grafitti

Menos frequente (11 intervenções) é a representação da mulher no *hip hop* ou no *grafitti*, o que demonstra mais uma vez que este é um universo predominantemente masculino. Ela aparece não como protagonista, mas como alguém que está junto, está perto. Ela ora carrega um aparelho de som, ora está com fones de ouvidos. Raramente está com uma latinha de *spray* ou um rolo de tinta na mão (Figs. 472-475).



Figura 472 – *Garota Hip Hop*. R. João Reffo, próx. à R. José Damarate, Santa Felicidade. Curitiba, 23 jul. 2006.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 473 – *Curtindo um som*. I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Praça Rui Barbosa, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007. EMILY.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 474 – *Grafiteira*. Capão da Imbúia, Curitiba, 20 maio 2009. COMIC.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

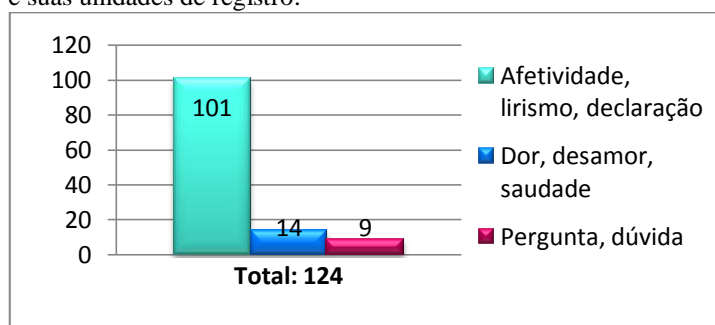


Figura 475 – *Meu som*. Capão da Imbúia, Curitiba, 20 maio 2009. MEL.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

4.2.1.3.2 Afetividade, lirismo, amor, desamor

Três unidades de registro formam a categoria *Afetividade, lirismo, amor, desamor* (124 intervenções): afetividade, lirismo, declaração (101); dor, desamor, saudade (14); e pergunta, dúvida (9) (Gráfico 20).

Gráfico 20 – A categoria *Afetividade, lirismo, amor, desamor* e suas unidades de registro.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

Esta categoria se encontra muito próxima à que representa a mulher como amada, amiga e companheira. Fala da afetividade e do amor com todo o seu lirismo, do desamor com sua carga de ferida e de saudade, e das costumeiras dúvidas quanto ao amor da pessoa amada.

Afetividade, lirismo, declaração

A afetividade e o lirismo são veiculados em várias frases e declarações de amor (101 intervenções). São em geral corações em profusão, alguns com dizeres simples como “Amo você”, “Te amo, gatinha”, “Você e eu, para sempre”, “P/ amorzinho” “Amor” (Fig. 476) etc. Alguns dos textos mais significativos deste conjunto são: “Te levarei como uma flor”, “Onde você vai? Bom, eu vou, se você quiser... A Anália não quis”, “Andei desenhando você. Seu rosto é esquema fácil, faço rápido, em poucos traços”, “Dizem que o amor é cego. Meu Deus, que doce cegueira. Faça com que o cego de amor seja cego a vida inteira” e “abraço. s.m. 1. ato de abraçar(se); amplexo. 2. Fig. demonstração de amizade. Abraçar v.t.d. 1. apertar ou rodear com os braços, abarcar.[...] 4. Cingir-se a, com ou em alguém ou algo”.



Figura 476 – *Amor*. R. dos Pioneiros, esq. com R. Eduardo Kirylla, Alto Boqueirão. Curitiba, 23 out. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Dor, desamor, saudade

Todavia, nem todos os amores são correspondidos ou duram para sempre. A dor do desamor e da saudade também está presente (14 intervenções). “Será que ela sabe o quanto eu chorei ontem?”, “Pensando em você” (lágrimas), “Amar pra quê?”, “Sai do pé!”, “Doris, um suspiro para o seu amor”, “Saudades...”, “Não há nada como um dia atrás do outro” (Figs. 477-478).



Figura 477 – *Sai do pé*. R. Wilson Delcheux Pereira, próx. à R. Rodolpho Augusto, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 478 – *Negação*. I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Praça Rui Barbosa, Centro. Curitiba, 6 mar. 2007.
THIAGO SYEN. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Pergunta, dúvida

E nem sempre se está seguro dos próprios sentimentos ou do amor do outro (9 intervenções): “Será que eu te amo”, “Bem, me quer?”, “Quer casar comigo agora?”, “Não entendo você” (Figs. 479-481).



Figura 479 – *Quer casar comigo agora?*
Exposição Rosenbaum, Solar do Barão, São Francisco. Curitiba, 21 abr. 2008.
RIM, D. BARBOSA, ROSENBAUM.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

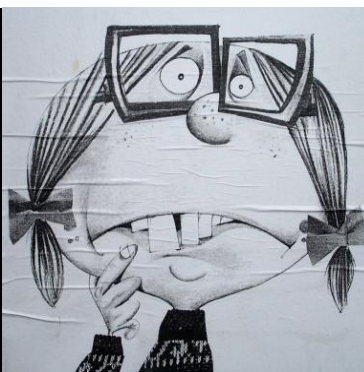


Figura 480 – *Será que ele me ama?*
R. Trajano Reis, nº 538, São Francisco. Curitiba, 14 mar. 2006.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

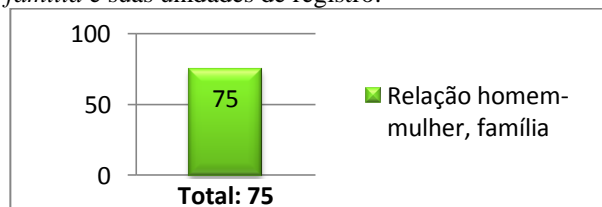


Figura 481 – *Bem, me quer?* R. Duque de Caxias, próx. à R. Pres. Carlos Cavalcanti, São Francisco. Curitiba, 30 set. 2006. JEKILL.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

4.2.1.3.3 Relação homem-mulher, família

As intervenções relativas à categoria *Relação homem-mulher, família* (75 intervenções) foram agrupadas em apenas uma unidade de registro (Gráfico 21).

Gráfico 21 – A categoria *Relação homem-mulher, família* e suas unidades de registro.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

As 75 figuras/textos que discutem a relação homem-mulher e a família apresentam uma visão, de um lado, lírica e poética desta relação, de outro, crítica: o relacionamento entre o homem e a mulher é retratado ora de maneira amorosa, ora da ótica do desentendimento. Isto se pode ver nas Figuras 482 e 483. Enquanto a primeira mostra um momento de grande ternura, remetendo a relação sexual ao ato da fecundação da terra, a outra retrata um casal em que não há comunicação alguma entre os dois. O carro navega sobre uma grande onda em turbilhão (a vida?) e passeia por Curitiba (vê-se um painel de Potty com uma estação tubo, ícone da cidade). O homem dirige, estático, olhando para frente, com o rosto inexpressivo; a mulher, indiferente, olha para o outro lado, de costas para ele e para aquele que observa a obra. Em cima, as palavras: “Por fora de tudo”.



Figura 482 – *Ana Terra*. R. Des. Westphalen, em frente ao Museu de Arte Contemporânea, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007. HEAL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 483 – *O casal*. Curitiba, 2005. COZMIC (INTERLUX). Arquivo InterluxArteLivre.

Já a família e o casamento são representados de modo bastante crítico. Sobressai um lambe-lambe que apresenta uma família da década de 1960, em volta da televisão, todos sorrindo (Fig. 484). Na sua margem esquerda, traz as palavras: risos, afetos, beijos, paixões, abraços, carinhos, alegrias, amores; e, na direita, mentiras, raivas, mágoas, brigas, saudades, ódios, horrores, como se a família fosse o *lugar* da hipocrisia. Essas palavras, divididas em dois “campos” opostos, sugerem relações e emoções conflituosas e contraditórias que coexistem. Percebe-se uma grande desilusão com a instituição familiar ou com o casamento, cujas idiossincrasias, hipocrisias e contradições são expostas neste lambe-lambe.

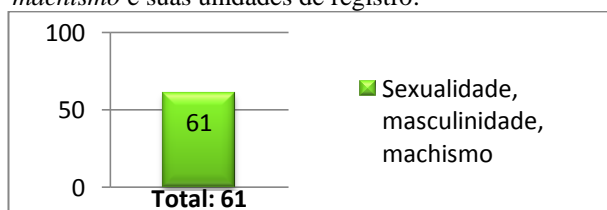


Figura 484 – *Família perfeita*. R. Mariano Torres, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

4.2.1.3.4 Sexualidade, masculinidade, machismo

A categoria *Sexualidade, masculinidade, machismo* (com 61 imagens/textos) contém somente uma unidade de registro, que recebeu o mesmo título que a categoria (Gráfico 22).

Gráfico 22 – A categoria *Sexualidade, masculinidade, machismo* e suas unidades de registro.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

Sexualidade, masculinidade e machismo são componentes que chamam fortemente a atenção do transeunte, especialmente porque, muitas vezes, entram em choque com as concepções de permitido/não permitido, daquilo que “não se faz” ou “não se mostra” aos outros, do que se convencionou que deve ocorrer na intimidade. Ao mesmo tempo que esta categoria apresenta mulheres brincalhonas, provocantes e irreverentes quanto à própria sexualidade, retrata frequentemente o pênis, em uma afirmação da masculinidade.

Um primeiro e grande grupo de obras chama a atenção por sua maneira irreverente de apresentar a sexualidade. Trata-se de um grupo de representações de mulheres em posições eróticas ou fazendo gestos obscenos, rindo, provocadoras. Nesse grupo aparecem ainda insetos ou animais copulando, em uma alusão à cópula como instinto (Figs. 485-490).



Figura 485 – *Provocativa*. R. Trajano Reis, nº 343, Centro. Curitiba, 16 jun. 2005. DIMAS (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 486 – *Cópula*. R. Trajano Reis, nº 343, Centro. Curitiba, 16 jun. 2005. DIMAS (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

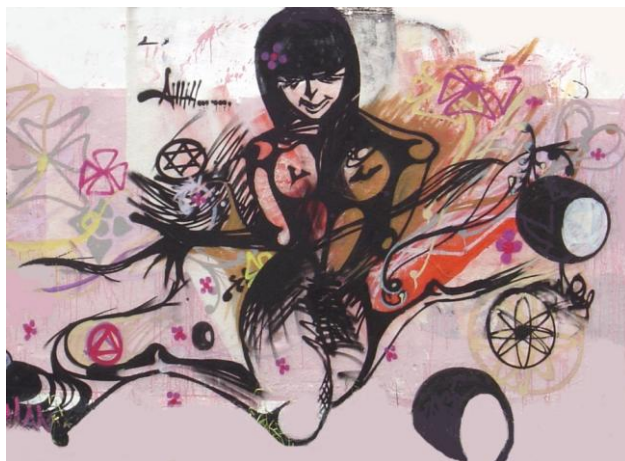


Figura 487 – *Exuberante*. R. dos Pioneiros, próx. ao nº 2.211, Sítio Cercado. Curitiba, 2 jan. 2008. ANJO.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 488 – *Goze*. Praça Garibaldi, São Francisco. Curitiba, 31 dez. 2006. DIMAS (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 489 – *Marilyn Monroe*. R. Tapajos, esq. com R. Solimões, DOMINGO NA URBE, Mercês. Curitiba, 22 jul. 2005. DIMAS (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 490 – *Voce tem clytoryz?* R. Treze de Maio, próx. ao nº 260, Centro. Curitiba, 2 jul. 2005. DESTRO
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Na Figura 488, são vários os elementos expostos: a sensualidade da moça é clara. Logo abaixo dela, outro lambe-lambe com a palavra “Goze”, com o mesmo estilo de letra usada na logomarca do refrigerante Coca-Cola. Ao lado esquerdo, um terceiro cartaz com um carrinho de supermercado e a palavra “Felicidade”, uma crítica àqueles que resumem sua vida ao ato de encher um carrinho de compras, como visto anteriormente. Marilyn Monroe (Fig. 489) símbolo sexual norteamericano, é ironizada e banalizada mediante o personagem Mickey Mouse, outro ícone do mesmo país, estampado nos seus seios. Já a frase “Você tem clytóryz?” (Fig. 490) faz uma brincadeira com letras e palavra. Os ícones da cultura estadunidense que aparecem, mostram, mais uma vez, como a cultura brasileira está repleta de seus elementos.

Ao mesmo tempo que o corpo feminino remete à vida e à fecundidade, evoca também a morte e o aniquilamento: o que em um primeiro relance parece uma árvore cheia de folhas, mostra-se um tronco seco que a morte espreita – ou é a morte que é uma mulher? (Fig. 491) Além da representação da mulher, aparecem na arte de rua muitos símbolos fálicos (ou alude-se a eles), em evidente atitude de desafio, quebra de padrões, afirmação da masculinidade e, novamente, irreverência (Figs. 492). Fica evidente aí, mais uma vez, o enorme contraste entre as questões existenciais e o humor, a diversão, a provocação.



Figura 491 – *Vida e morte*. R. Trajano Reis, nº 343. Centro, Curitiba, 16 jun. 2005. JEREMY FISH/DIMAS (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

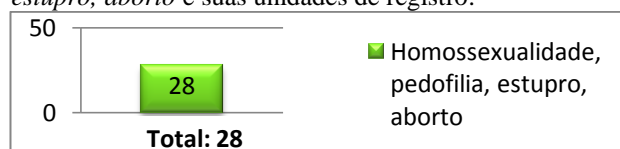


Figura 492 – *Pênis 1*. R. dos Pioneiros, próx. ao nº 2.900, Alto Boqueirão. Curitiba, 21 mar. 2009. SNI.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

4.2.1.3.5 Homossexualidade, pedofilia, estupro, aborto

Também as intervenções sobre *Homossexualidade, pedofilia, estupro, aborto* (com 28 intervenções) foram agrupadas em uma unidade de registro, apenas (Gráfico 23).

Gráfico 23 – A categoria *Homossexualidade, pedofilia, estupro, aborto* e suas unidades de registro.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

A homossexualidade masculina ou feminina e o aborto são aspectos que ainda permanecem envoltos em certo preconceito e são alvos de contínuas polêmicas, dependendo das visões de mundo, das opções religiosas e da faixa etária das pessoas. Já a pedofilia e o estupro são rechaçados pela grande maioria da população. Estas intervenções constituem, portanto, um grupo controverso e suscitam reações fortes. Em algumas delas pode-se ler: “A Revolução é gay”, “Ame mais”, “Quem é contra o aborto é contra a mulher”, “Homens mortos não estupram”, entre outras (Figs. 493-496).

Surpreende o fato de terem sido encontradas apenas 4 intervenções sobre a homossexualidade masculina, o que representa uma quantidade extremamente pequena, já que a homossexualidade entre os homens é mais evidente na sociedade, povoando inclusive a mídia. Já o número das manifestações que abordam a homossexualidade feminina, das quais foram encontradas igualmente 4, causam espanto, pois sobre o lesbianismo pouco se fala, se vê ou se ouve.



Figura 493 – *Pedófilo*. R. Ivo Leão, nº 380, Alto da Glória. Curitiba, 9 dez. 2007. DAGGER'S?/.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 494 – *É gay*. R. Amintas de Barros, próx. à UFPR, Alto da Rua XV. Curitiba, 2 abr. 2009.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 495 – *Onde as lésbicas?* R. Trajano Reis, nº 351, São Francisco. Curitiba, 17 out. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

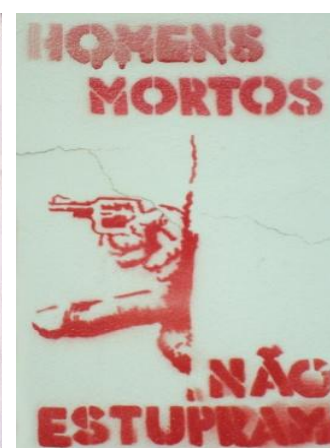
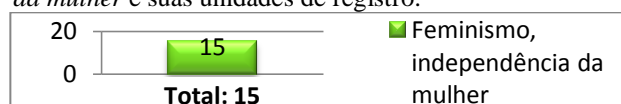


Figura 496 – *Homens mortos não estupram*. Av. República Argentina, nº 1.255, Vila Izabel. Curitiba, 7 jun. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

4.2.1.3.6 Feminismo, independência da mulher

Finalmente a última categoria, *Feminismo, independência da mulher*, (15 intervenções) apresenta, também, uma única unidade de registro, que leva o seu nome (Gráfico 24).

Gráfico 24 – A categoria *Feminismo, independência da mulher* e suas unidades de registro.



Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

O feminismo e a independência da mulher aparecem com menos de 1% do total da amostra e são veiculados principalmente por organizações que defendem os direitos da mulher ou por mulheres que lutam pela igualdade de direitos e deveres entre elas e os homens. Apesar de poucas, são bastante incisivas nas suas reivindicações. Alguns dos textos veiculados são: “*Ni Dios, ni patria, ni patron, ni marido*”, “*Vivas ou mortas, jamais escravas*”, “*Mulheres não são objetos! Não aceite este papel! É seu direito se indignar*”, entre outros (Figs. 497-500).



Figura 497 – *Ni patron*.
Av. República Argentina,
nº 1.255, Vila Izabel. Curitiba,
7 jun. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 498 – *Não aceite!*
R. Emiliano Pernetá, nº 179,
Centro. Curitiba, 30 set. 2006.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 499 – *Jamais escravas!*
R. Inácio Lustosa, próx. ao nº 601,
São Francisco.
Curitiba, 20 dez. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 500 – *No tanque*. R. Duque
de Caxias, próx. à R. Pres. Carlos
Cavalcanti, São Francisco.
Curitiba, 26 jun. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

De modo geral, a mulher aparece, pois, como parte integrante do universo do artista de rua. Amada, amiga, mãe, filha, prostituta, vampira, cada uma tem o seu papel e o seu lugar no seu cotidiano. No todo da amostra, são apenas 12% as representações dela, contudo, sua presença pode ser sempre notada. Neste Grupo Temático, assim como nos anteriores, percebem-se a crítica e o humor. Entretanto, a afetividade parece ser a tônica principal, assim como o machismo é um dos principais alvos de questionamento.

4.2.1.4 De volta ao todo

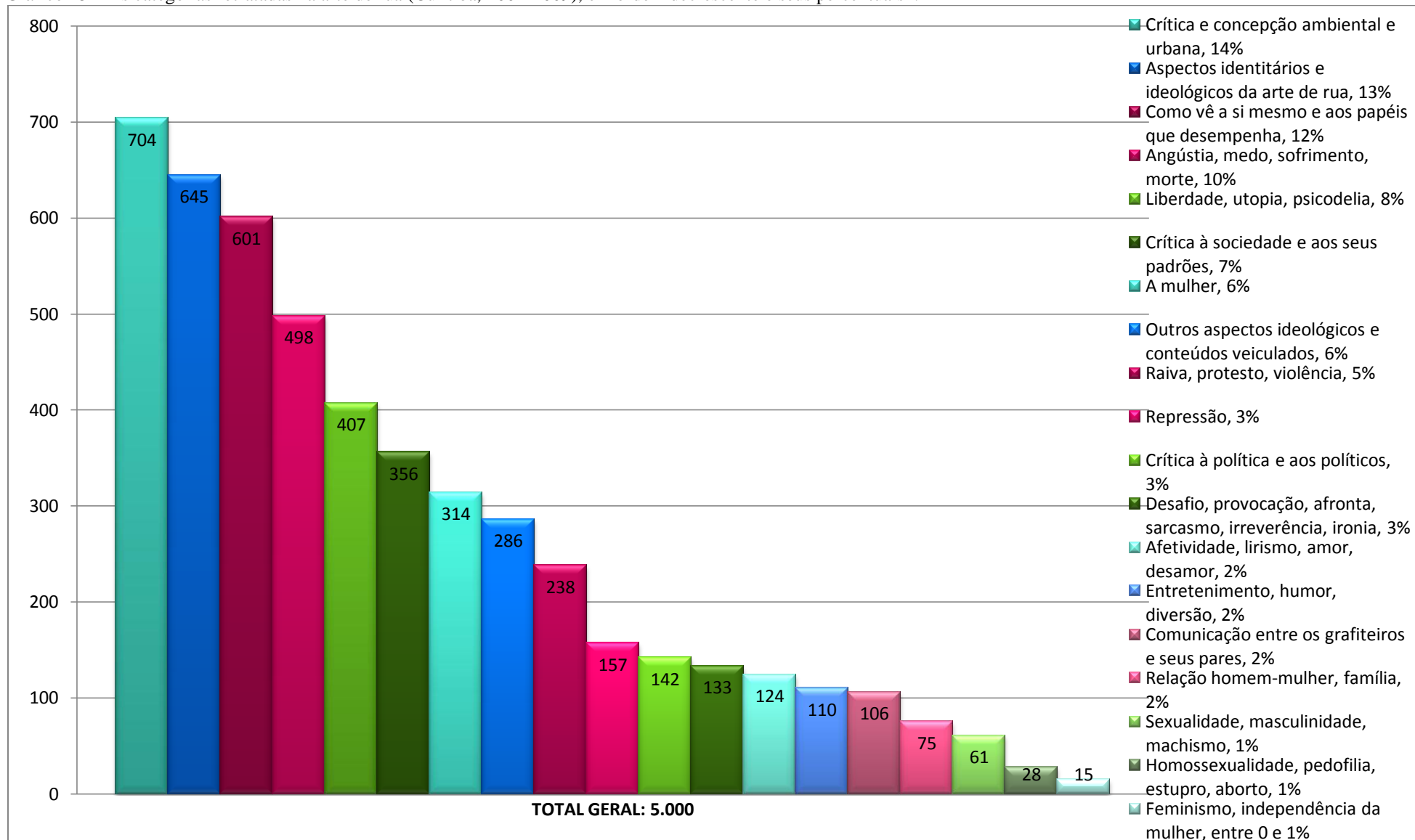
Após o exame de cada Grupo Temático, categoria e unidade de sentido, pode-se retomar o todo, agora com uma ideia mais precisa das particularidades deste grande conjunto que é a arte de rua em Curitiba (2004-2009). A análise temática realizada, com a observação de cada intervenção e sua classificação de acordo com a sua unidade de sentido, permitiu avaliar de modo mais objetivo (apesar da subjetividade presente em cada juízo) os conteúdos expressados e, assim, melhor compreender as representações sociais, isto é, as visões de mundo deste grupo urbano, os artistas de rua.

É necessário destacar que, mesmo no Grupo Temático I, em que predominam a crítica e a desilusão, muitas das manifestações são realizadas não apenas com ironia ou sarcasmo, mas com um humor que, como é típico da cultura brasileira, ri dos próprios problemas e vulnerabilidades. Este humor se mostra como pano de fundo, como essência, do Grupo Temático II e, em grande medida, está presente no Grupo Temático III. Ao mesmo tempo, a crítica, manifestação que constitui o cerne no primeiro grupo, está presente no segundo e, em menor grau, no terceiro. Já a afetividade, tema central deste último grupo, se mostra também no segundo, especialmente na comunicação entre o grafiteiro e seus pares; e no primeiro, quando trata do meio ambiente urbano e da cidade.

Assim, é preciso frisar, crítica, humor e afetividade – os quais constituem as palavras-chave de cada um dos referidos grupos – não podem ser entendidos como características estanques ou excludentes. Não são, também, elementos ocasionais, mesmo quando referidos no âmbito de unidades de sentido específicas. É possível, rindo ou até se divertindo, protestar e falar do sofrimento. É possível, também, mostrar afeto na crítica ou na proposição de soluções, especialmente quando aquilo que é criticado é importante para o sujeito que as faz.

Outra questão relevante é a que se mostra quando se olha as categorias não do ponto de vista dos Grupos Temáticos, mas no contexto da totalidade da amostra. O Gráfico 25, a seguir, demonstra a intensidade com que cada categoria aparece, em ordem decrescente e com os respectivos percentuais em relação ao todo. Destacam-se, novamente, *a crítica e as concepções ambientais e urbanas* como as maiores preocupações (704 intervenções, c. 14% da amostra), o que revela a grande inquietude do artista quanto à qualidade de vida e à manutenção da vida no planeta.

Gráfico 25 – As categorias retratadas na arte de rua (Curitiba, 2004-2009), em ordem decrescente e seus percentuais*.



* As percentagens apresentadas são aproximadas, pois, como mencionado, não foram considerados os decimais.

Fonte: Elaboração de E. S. Prosser, 2009.

Em segundo lugar, aparecem duas categorias nas quais o artista se coloca como presente neste espaço urbano, o qual trata como extensão da sua casa, como espaço da sociabilidade, como espaço da liberdade. São as que se referem aos *aspectos identitários e ideológicos da arte de rua*, em que aparecem a sua prática e as razões pelas quais a realizam, e *como se vê a si mesmo e aos papéis que desempenha*, na qual retrata a si próprio. A primeira, com 645 intervenções, 13% da amostra; e a segunda, com 601 intervenções, cerca de 12%. Se somadas estas duas categorias, seriam 1.246 intervenções, as quais totalizariam aproximadamente 25% das representações. Este número é bastante significativo, pois traduz tanto o estar na urbe e o flunar pela cidade quanto o seu olhar crítico e o seu posicionamento ante as questões que afetam a ele e a toda a coletividade. Destaca-se aqui um *olhar atento* sobre a cidade como espaço de vida, ao contrário de grande parte da população que, de modo geral, enxerga a cidade apenas como espaço de passagem, como trecho entre um ponto e outro, sem vivenciar ou ler o que se passa ou está inscrito nesta trajetória.

Se, por sua vez, levarem-se em conta estas três categorias mais numerosas da amostra, ver-se-á que todas elas têm como elemento comum e talvez principal a cidade e o meio ambiente. A sua soma chegaria a surpreendentes 1.950 intervenções, perfazendo cerca de 39% da amostra. Isto demonstra que, para o artista de rua, o meio ambiente urbano é, de fato um espaço vital. É na rua que ele vive, convive, se sente pertencente a um momento histórico, social e cultural específico. É lá que ele se percebe atuante, onde pode fazer diferença, onde se diverte, conhece outras pessoas, cresce. É onde exerce a sua crítica e o seu protesto, onde mostra as suas angústias, inquietações, revoltas e raivas, e também seus sonhos, suas convicções e seus amores. É nas superfícies e esquinas da urbe que imprime o seu mundo, que se comunica com a sociedade, com seus amigos e consigo mesmo. Surpreende a intensidade da relação do artista de rua com ela.

É de admirar, também, a força da sua vontade de mudança, manifestada ao demonstrar seu descontentamento, ao clamar por transformações e na busca por um universo alternativo. Isto se percebe nas categorias que aparecem na sequência, ainda no Gráfico 25: *angústia, medo, sofrimento, morte* (com 498 intervenções, c. 10% do total); *liberdade, utopia, psicodelia* (407 figuras/textos, c. 8% da amostra); e *crítica à sociedade e aos seus padrões* (356 imagens/textos, c. 7%). Estas três, juntas, totalizam 25% da amostra, o que também é um número bastante expressivo. Tanto em *angústia...* quanto em *crítica à sociedade...* o interventor demonstra seu inconformismo com o mundo que o cerca, com suas injustiças, sua crueldade,

sua irresponsabilidade, seus “padrões invertidos”¹, seus princípios e ações que têm levado a uma cada vez maior desigualdade social, apesar dos discursos políticos em contrário, e ao que pode se configurar na destruição da vida no planeta. Ao perceber tudo isto, o artista de rua tenta conscientizar a sociedade destes riscos, perigos e vulnerabilidades, ou procura por uma nova realidade. Alguns o fazem mediante a psicodelia, na qual encontram um mundo utópico e a liberdade que tanto preconizam.

A *mulher*, que exerce um papel relevante na estrutura da sociedade, bem como no cotidiano e no mundo da sociabilidade do indivíduo, aparece na sétima categoria do Gráfico 25 (são 19 categorias ao todo), com 356 intervenções e 7% do total. Há que salientar que, quando do registro das fotos entre 2004 e 2009, muitas das declarações como “Ci eu te amo”, “Má, eu te amo” ou “Silvia eu te amo” foram ignoradas, por constituírem a repetição de um mesmo padrão. No entanto, estas intervenções teriam alterado os números finais da pesquisa. Menciona-se isto neste momento, porque a categoria *mulher*, juntamente com a categoria, *afetividade, lirismo, amor, desamor* (124 intervenções registradas e c. 2% do total), revelam a presença da amada, que é certamente muito maior que a demonstrada pelos números expostos.

Outros aspectos ideológicos e conteúdos veiculados (286, c. 6%) podem ser considerados, juntamente com as *críticas e concepções ambientais e urbanas*, propostas para a resolução de muitos dos problemas apontados. Constituem esta categoria o *graffiti gospel*, a ênfase à brasilidade, a brincadeira com o espaço arquitetônico, com a sombra, a forma e a cor. Estes se mostram ou como uma viável alternativa de vida e uma eficaz solução de problemas (como é o caso do *graffiti gospel*), ou como alegria “apesar de” (como o futebol). Mostram que é possível, apesar de tudo, encontrar outros caminhos e soluções, bem como alegrar-se com aquilo que representa a própria identidade e riqueza (no que se refere ao Brasil).

Já *raiva protesto e violência* (238, c. 5%), *repressão* (157, c. 3%), *crítica à política e aos políticos* (142, c. 3%) e *desafio, provocação, afronta, sarcasmo, irreverência, ironia* (133, c. 3%), fazem parte de uma crítica mais pronunciada, de uma revolta mais contundente, com exemplos extremamente expressivos e que poucas vezes passam despercebidos. Novamente pode-se inferir a importância deste conjunto no estabelecimento do senso comum. Apesar de relativamente poucas intervenções em relação ao todo (juntas totalizam 670 intervenções, aproximadamente 12% da amostra), são as que o transeunte, em geral, de acordo com vários depoimentos informais coletados durante a pesquisa participante, mais

¹ Ver Capítulo 2, Figura 45.

considera como invasão da privacidade e agressão a si mesmo, pois mais impacto acarretam sobre ele – são as que mais notam.

Como mencionado, *afetividade e humor, entretenimento e diversão*, que aparecem aqui com cerca de 2% cada um, são aspectos que transcendem, em muito, os valores apontados nestas categorias. O mesmo ocorre com a *comunicação interpessoal*, mediante a arte de rua, que aqui aparece também com a mesma percentagem. Estas categorias referem-se a um pequeno número de imagens/textos que não puderam ser classificadas em outra categoria ou unidade de sentido, mas configuram elementos constituintes do todo da intervenção urbana.

As demais categorias, todas com cerca de 1% ou 2%, tratam da *relação homem-mulher, da sexualidade e do feminismo*, passando pelo aborto, o estupro e a pedofilia. Todas estas, se comparadas às demais, apresentaram um número irrisório no cômputo geral, o que mostra que são preocupações externadas por poucos(as). Contudo, os lambe-lambes e os *stencils* em que aparecem apresentam imagens e textos extremamente fortes e constituem uma denúncia de fatos velados na sociedade e uma grande preocupação sob o aspecto social.

Para observar mudanças nas ênfases dadas aos temas pelos interventores urbanos nas últimas décadas, pode-se comparar estes achados aos da pesquisa temática na pichação de Curitiba realizada por Key Imaguire Jr., entre 1979 e 1982². Esta, além de um registro e de uma quantificação temática dos pichos de uma época, é também um marco temporal para o exame das transformações do universo de representações destes sujeitos. Retrata um período em que o *graffiti* de influência norteamericana ainda não havia chegado a Curitiba, portanto, possui motivações e manifestações diferentes da arte de rua atual.

Apesar de a denominação das categorias encontradas nos dois trabalhos ser um pouco diferente, nota-se que as temáticas gerais são as mesmas. O Gráfico 26 mostra os resultados a que chegou Imaguire.

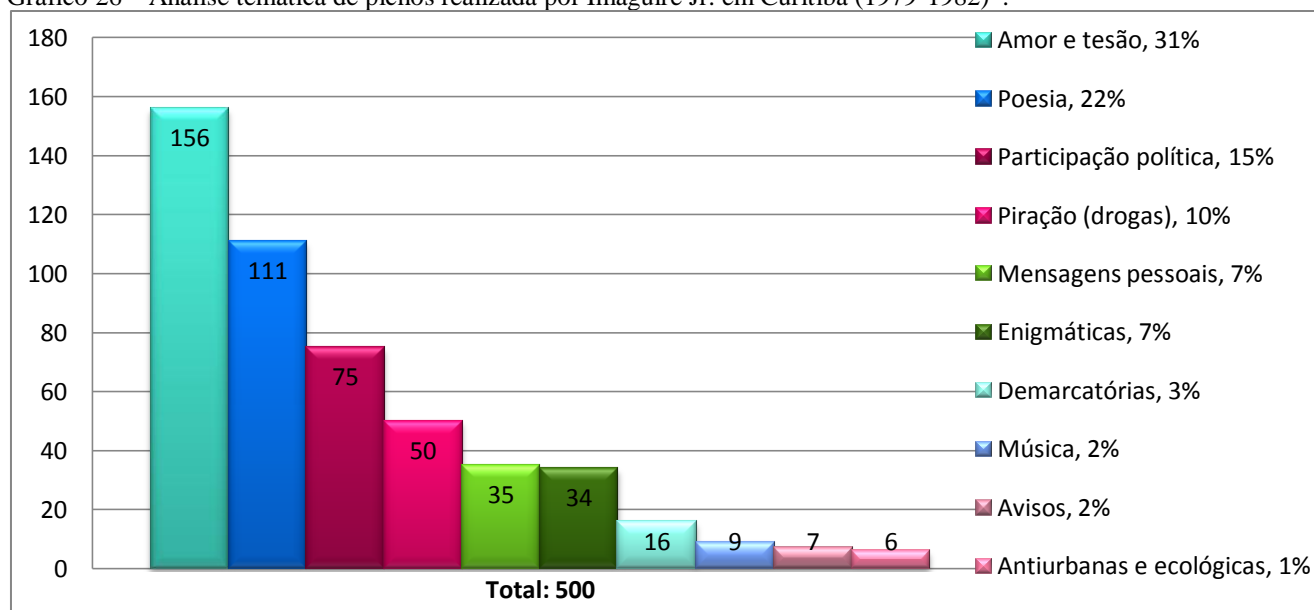
Ao adaptar estes resultados à estrutura de grupos temáticos e categorias da presente análise, as categorias a que Imaguire chegou ficam assim distribuídas:

- Grupo Temático I, *Protesto, crítica, angústia*: mensagens antiurbanas (1%); participação política (15%). O total deste grupo é de 16% das intervenções.
- Grupo Temático II, *Identidade, jogo, humor, arte, sociabilidade*: poesia (22%); piração (drogas) (10%); mensagens pessoais (7%); mensagens enigmáticas (7%); mensagens demarcatórias (3%); música (2%); avisos (2%). Este grupo contém 53% do total da amostra.

² Ver Capítulo 4, Sub-item 4.1.2.

- Grupo Temático III, *Gênero e afetividade*: Amor e tesão (31%), com 31% das manifestações encontradas.

Gráfico 26 – Análise temática de pichos realizada por Imaguire Jr. em Curitiba (1979-1982)³.



Fonte: Elaboração de E.S.Prosser a partir de dados de Imaguire Jr.

Se em 1979-1982 a ênfase do escritor urbano recaía sobre a sociabilidade, como se depreende dos respectivos 53%, e das manifestações de afetividade e sexualidade, com 31%; suas preocupações com a sociedade, o meio ambiente e a política foram retratadas em apenas 16% das manifestações.

Hoje as inquietações do artista de rua quanto ao meio ambiente urbano, a crítica à sociedade e aos políticos, bem como o seu protesto e o seu sofrimento são muito mais evidentes: foram dos 16% encontrados por Imaguire aos 45% da pesquisa atual. Isto leva a crer que, atualmente, ocupam grande espaço nas vidas destes atores sociais. Percebe-se que o nível de conscientização é maior e/ou que a intensidade dos riscos, das vulnerabilidades e dos perigos tenha aumentado.

O grande número de representações encontradas por Imaguire que compõem o Grupo Temático II (53% da amostra), se comparadas aos 42% encontrados na análise da arte de rua atual, mostra que a rua era, já naquele tempo, o lugar privilegiado como espaço da sociabilidade e que a cidade já constituía uma mídia alternativa (recados, avisos, trocadilhos, demarcação de territórios). O *modern graffiti* apenas continuou e intensificou estes fatores, alargando as possibilidades pictóricas e comunicacionais, além de se transformar em

³ IMAGUIRE JR., Key. *Cinco ensaios sobre cultura popular*. Puxe, pixe, poxa. Curitiba, 1983. p. 26-45. Inédito.

fenômeno de grande alcance e expansão entre adolescentes e jovens, como se vê pela maneira como se alastrou pelas grandes manchas urbanas em quase todo o mundo.

O Grupo Temático III, chamado de *Amor e tesão* por Imaguire, que totaliza 31% das intervenções examinadas por ele, aparece com uma percentagem bastante alta: quase um terço do total. Na pesquisa atual, os temas referentes à mulher caem para 12%, apesar de as suas unidades de sentido terem aumentado significativamente e de retratarem questões que vão além da mostra de carinho.

Esta inversão de ênfases revela uma total mudança nas prioridades e nas preocupações dos sujeitos em questão que, pode-se inferir, representam um grupo bem maior de indivíduos que apenas os praticantes da escrita urbana, o que torna este estudo ainda mais relevante. Depois dos mais de vinte anos entre uma pesquisa e outra, o grau de comprometimento destes atores sociais com a realidade que os cerca se mostra muito maior, assim como o seu grau de informação, inquietações e engajamento social.

Em síntese, esta análise temática de conteúdo confirma, mais uma vez, o que já se revelava nos discursos dos artistas de rua e nas entrelinhas dos seus escritos. A classificação em unidades de sentido e em categorias, bem como o exame acurado de cada intervenção, permitiu comprovar a relação de cuidado, cumplicidade e compromisso dos artistas de rua com o espaço urbano e com a sociedade com a qual “dividem” este meio ambiente urbano e natural. Não se trata, porém, de um espaço urbano qualquer, mas daquele apontado por Tuan⁴: o espaço vivido, vivenciado, tornado *lugar*; e também do concebido por Lefèbvre⁵, ao qual todos têm direito e que é cheio de signos, significantes e significados. Além disso, na busca do indivíduo e de algumas *tribos urbanas*, como Maffesoli⁶ chama estes grupos, por transformação e conscientização da sociedade, fica demonstrado também o seu compromisso com a mudança, com uma vida melhor, mais justa, mais responsável.

⁴ TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

⁵ LEFÈBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991a; _____. *The production of space*. Malden: Blackwell, 1991b.

⁶ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

5 ALÉM DA ANÁLISE DE CONTEÚDO: OUTROS RESULTADOS E DISCUSSÕES

Chamado de *graffiti* por *outsiders*, batizado como *escrita* pelos próprios artistas, a arte da lata de *spray* brilha inteiramente como um novo gênero de arte nos anos 70.

Ivor L. Miller¹

O percurso percorrido para a consecução da presente investigação permitiu observar, além das temáticas encontradas na arte de rua em Curitiba no período, questões que permeiam o seu universo, algumas referentes a Curitiba, outras a esta arte de maneira geral. Dentre os muitos aspectos que emergiram nesta trajetória, alguns merecem especial destaque. Uns por estarem no âmago da criação dos *graffiti*, outros por revelarem elementos inerentes à sociedade e à cidade, enquanto ambiente socialmente produzido, e outros, ainda, por constituírem desdobramentos das práticas aqui estudadas.

A frase “Nós não sujamos os muros, nós damos vida a eles”² mostra como o muro, a parede, a lixeira, a placa de sinalização e outros equipamentos urbanos passam a “falar”, a expressar emoções e pensamentos. Nesse sentido, afirma Canevacci, a cidade é polifônica³. As *vozes* estampadas em seus muros se manifestam em sussurros ou gritos, sorrisos ou gargalhadas, pranto ou desespero, angústia ou contentamento. Nomes, rostos e corpos pintados sobre toda a urbe mostram esta confusão de *sons* e de afetos, ora se confrontando, ora caminhando juntos. Estas representações da realidade, por sua vez, tornam-se integrantes do ambiente urbano de que participam, como um espelho da sociedade e da atualidade, superpondo-se à questão do planejamento urbano. Este palimpsesto, ao qual se referia Harvey⁴, esta superposição e ressignificação dos espaços públicos, revela o lado social e humano da urbe.

Como se viu, são muitas as faces, as vozes, as cores, os sentidos e as emoções que clamam por mudanças, se colocam nos espaços da urbe e propõem caminhos e soluções. Tecem críticas, exigem ações e apontam alternativas para a vida em sociedade e no planeta. Mesmo que uma brincadeira ou um jogo, a pichação, o *graffiti* e a colagem são uma maneira de expressão não apenas artística, mas do pensamento, das inquietações e do universo de sentidos de segmentos da população urbana. Sua intensidade expressiva e sua eloquência, em

¹ MILLER, Ivor L. *Aerosol Kingdom: Subway Painters of New York City*. Mississippi: United Press, 2002.

² Picho no bairro Juvevê. Curitiba, 2004.

³ CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunidade urbana*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004 (Coleção Cidade Aberta). p. 15.

⁴ HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1998. p. 69.

um primeiro momento, podem causar estranheza a muitos transeuntes, por serem diretas e sem rodeios, com cores contrastantes, traços fortemente marcados e contornos claramente determinados, bem como objetivas e sintéticas.

Um universo de significados complexo e dinâmico, a arte urbana envolve, como se viu, o desabafo e o prazer de se expressar, de criar, de exercer a liberdade, de se comunicar com o outro, com a cidade e com a sociedade. Irreverência, ousadia, revolta, inconformismo, violência e enfrentamento aparecem ao lado do convite à reação contra a sociedade acomodada, amorfa e envolvente, contra uma ordem estabelecida *asfixiante*. Há também a mensagem construtiva, educativa, às vezes até filosófica, um estímulo à reflexão e à tomada de atitude frente aos problemas denunciados, bem como manifestações de afeto, cumplicidade e entretenimento. As imagens e os textos são incisivos, fortemente expressivos e diretos, carregados de emoções extremas, ao lado de jogos de palavras, símbolos criativos e humor inteligente, tudo isso manifestado de modo provocativo.

Às vezes, em apenas um canto, há várias figuras e inscrições que fazem parar e pensar, como o apresentado na Figura 501. A afirmação “o que você faz é engolido pelo caos da cidade” denota a sensação de impotência do indivíduo ante a enormidade da cidade e da sociedade como um todo. O indivíduo, sozinho, se sente insignificante no meio da massa informe, frente à mídia condicionante e à cidade que, de um lado, é percebida como imutável e inflexível, feita de concreto, metal, veículos, poluição, lixo e confusão. No entanto, ele denuncia esse caos e a sua própria pequenez. Não se cala: quer reação, exige mudança.



Figura 501 – *E você, está preso aonde?* R. Tapajós, esq. com R. Solimões, Mercês, DOMINGO NA URBE. Curitiba, 16 jul. 2005. RIM, CIMPLS, INTERLUX, LAR, PARADA e outros. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Na mesma Figura lê-se: “Foda-se a intenção do artista”. São inúmeros os estudos artísticos, semióticos, psicológicos, sociológicos, antropológicos e políticos que buscam compreender a obra de arte e os fenômenos que ela representa. Esta frase é provavelmente dirigida à academia, aos críticos de arte e a pesquisadores que, a exemplo deste trabalho, procuram conhecer o pensamento e a “intenção do artista”. Ele, porém, não está preocupado com o que o leitor, o estudioso ou o transeunte creem ser a sua intenção. Expressa o que pensa, o que sente, não se importa com teorizações – apenas se diverte por outros tentarem teorizar o seu fazer.

Neste mesmo canto, a pergunta “e você, está preso aonde?” é extremamente instigante. Ela não questiona se o leitor está preso ou não. Ela o afirma. Apenas inquire onde ele está preso ou, por conseguinte, o que o prende. Ela o estimula a pensar e, eventualmente, a buscar libertar-se. Ainda nesta figura, onde as duas paredes se encontram, dentro de uma espiral construída com retângulos azuis, vê-se um coração pulsante, ardente. Assim, apenas neste canto de duas paredes, veem-se entre protestos e filosofia, indignação e medo, também, alegria, diversão, humor e as relações entre o próprio artista urbano e seus amigos, sua amada o transeunte e a cidade – esta última, tanto estranha e impessoal quanto vivida e experienciada, tornada lugar.

5.1 Crítica e violência estética

Habitualmente estigmatizada como ligada à violência destruidora das ruas, mesmo que esta seja uma concepção equivocada, a intervenção urbana exhibe, às vezes mais, às vezes menos, uma espécie de violência estética, para Shusterman, necessária “para quebrar a conspiração do silêncio e a complacência acerca da opressão econômica, da violência policial e de outras doenças sociais”⁵.

O autor distingue uma violência boa de outra, má. A má é a que causa dano, ferimentos, sofrimento, destruição ou morte; a boa, por sua vez, é a que se utiliza de uma “rápida e intensa força ou poder”, com o intuito de atingir uma finalidade positiva. Por essa definição, “muitas obras de arte boas praticam violência” e, pela subversão de valores e padrões que buscam conseguir, assumem a alcunha de antiarte, como que para reafirmar ainda mais o seu protesto. Não concordam com o estabelecido, com os princípios, comportamentos e intenções de quaisquer circuitos oficiais. Assim, a arte opera, muitas vezes, por meio da

⁵ SHUSTERMAN, Richard. Estética rap: violência e a arte de ficar na real. In: DARBY, Derrick; SHELBY (Ed.). *Hip hop e a filosofia: da rima à razão*. São Paulo: Madras, 2006. p. 70.

violência não apenas representando-a, mas produzindo um efeito de confronto no fluxo da experiência do receptor, “pelo poder rápido e enfeitiçante da experiência estética”. Mesmo quando seus conteúdos são “desagradáveis”, esta arte é apreciada “por sua intensidade explosiva”⁶, por sua grande carga de expressividade.

A própria estética da intervenção urbana é baseada na energia rápida e intensa e é obtida, como mencionado, por traços fortes, cores contrastantes, mensagens sintéticas, objetivas e diretas e, no caso do *graffiti*-arte, pelas suas grandes dimensões. Assim, os artistas de rua rejeitam “a solução padrão e parcial segundo a qual a violência deve ser abandonada por completo e simplesmente ser substituída por um *ethos* de pura amabilidade”. Como queria Bambaataa⁷, “o problema de superar a violência não é uma questão de exterminá-la por completo, mas de canalizá-la e controlá-la; [...] de usar a boa violência para superar a má”⁸.

A agressividade e a violência, o humor ácido e a crítica contundente são parte deste universo. A arte é, pois, não um produto etéreo da imaginação, mas uma atividade incorporada que emerge diretamente das necessidades e dos desejos naturais, de ritmos e satisfações orgânicas e das funções sociais. Sob esta perspectiva, “a arte é desejável e desejada porque promove a vida, tornando-a mais interessante, mais prazerosa, fazendo com que viver valha mais a pena”⁹. A arte intensifica a experiência porque envolve a realidade e dá expressão às motivações humanas mais poderosas, como a busca pela forma significativa e a procura por alcançar e expressar liberdade e autenticidade. É ao desafio do poder instituído que se relaciona a violência estética da arte de rua.

Como suas figuras e textos insistem, a intervenção urbana discute o aqui e o agora. Ela não apenas critica, reivindica, exige, reclama ou denuncia, mas está visceralmente ligada à vida. Não é apenas uma ação plástica, mas expressa toda uma postura perante a realidade: revela uma atitude política e, com frequência, uma postura filosófica.

No poema *Navalha* (Fig. 502), a violência urbana se confunde com o lirismo e mostra a posição destes atores sociais. Apesar de a navalha não ser uma arma, ela pode ser usada como tal, como qualquer outro elemento cortante. Dado o contexto social de violência urbana atual das grandes cidades, pode-se inferir que o autor a tenha usado neste sentido. Neste poema, apenas o título alude a uma arma ágil, de aço reluzente, cortante, letal. À primeira vista, o texto parece discorrer sobre uma navalha real. Mas em nenhuma outra linha há menção a uma arma, no sentido físico. De que navalha fala o autor? A sua única arma é o seu

⁶ SHUSTERMAN. In: DARBY; SHELBY (Ed.), 2006, p. 68.

⁷ Ver Capítulo 3, Sub-item 3.2.2: O *hip hop* e seus quatro elementos.

⁸ SHUSTERMAN. In: DARBY; SHELBY (Ed.), 2006, p. 71.

⁹ SHUSTERMAN. In: DARBY; SHELBY (Ed.), 2006, p. 68.

“vocabulário para mais meia hora” – as palavras. Ele nem se mostra criador de muitas novidades: “restam poucas vagas no estacionamento de ideias”. Quem são os marginais? Os próprios artistas de rua, ainda às vezes marginalizados por grande parte da sociedade estabelecida, que precisam reinventar continuamente maneiras de dizer, de mostrar, de assumir, de viver? Ou outros, dos quais é preciso se defender? E o autor aconselha: você, jovem como eu, “esteja apenas com o seu arsenal nas mãos”, isto é, com o seu “vocabulário para mais meia hora”, com as suas poucas ideias. Pois a única arma que você tem são as suas palavras. Mas esteja atento, na defensiva, pois a violência está aí e você pode vir a enfrentar alguém. Esteja “com suas costas vigiadas”, mas viva intensamente as coloridas e perfumadas “flores de verão”.

Nota-se que o autor, assim como os inúmeros escritores de *graffiti*, apesar de ser visto por parte dos segmentos hegemônicos da sociedade como *violento*, é tão refém da violência quanto aqueles que se escondem em casas com muros altos, condomínios fechados e carros com vidros escurecidos. Sua única defesa é o seu arsenal: frágeis, abstratas e passageiras palavras, cujo efeito pode ser como o de uma lâmina. No entanto, está tão indefeso e vulnerável como qualquer um¹⁰.

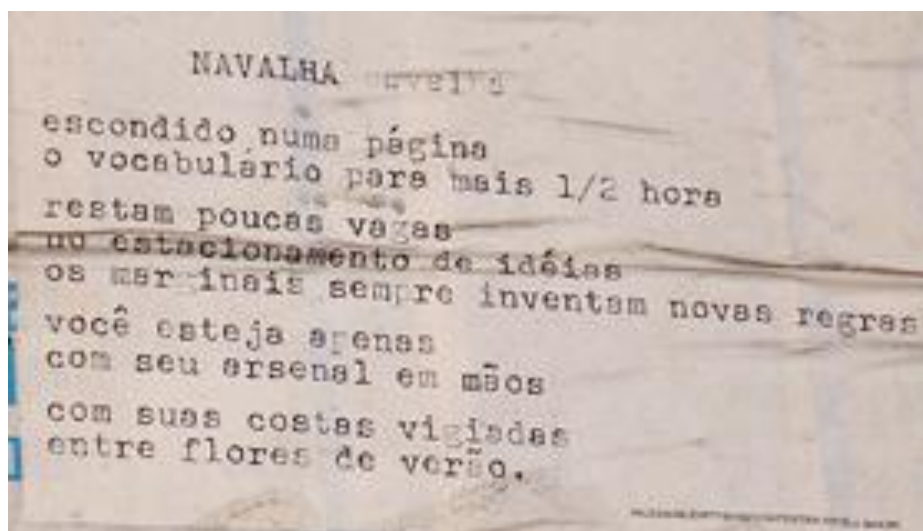


Figura 502 – *Navalha*. R. Treze de Maio, próx. ao n° 260, Centro. Curitiba, 2 jul. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Ao se falar sobre a escrita urbana com pessoas alheias a este meio, surgem perguntas como: A arte de rua é vandalismo? É antiarte, arte marginal, subversiva ou alternativa? Quem são esses jovens: artistas ou vândalos? Quais suas motivações e como se relacionam com a cidade? Trata-se de manifestação política e arte ou apenas poluição, sujeira, anarquia? Que

¹⁰ Também o lambe-lambe apresentado na Figura 49, Capítulo 2, Sub-item 2.3.1.1, mostra que, ao invés de um relâmpago, como tinha Zeus, a música é a única arma de muitos destes jovens. Para outros, a arma é plantar (Fig. 74)

conteúdos veicula? O que significam não apenas os seus dizeres e desenhos, mas a própria ação de usar a cidade como meio de expressão?

Carregada de emoções extremas (do dionisíaco, para Maffesoli¹¹), muitos artistas de rua chamam o produto de sua ação de *antiarte*, pois contesta não apenas os padrões vigentes, mas o circuito oficial da arte e o que este valoriza e aprova. Uma manifestação originalmente *underground*¹², ilegal e explosiva, a intervenção urbana, mais que apenas uma expressão de ideias, subverte valores estabelecidos e comumente aceitos. Uma arte que pretende “acordar as pessoas, hipnotizadas pela mídia e pelo consumismo”¹³. Já o grupo InterluxArteLivre, além de *antiarte* e *contracultura*, chama-a também de *arte livre*, nomenclatura que revela maior liberdade e leveza nas relações do artista com a cidade e a sociedade com as quais se comunica.

5.2 Da ótica dos estilos, da história da arte e da tecnologia

5.2.1 A pichação: questões específicas

Como a pichação é, ainda, no contexto da arte urbana, a manifestação que mais controvérsias causa, apesar de questões referentes a ela já terem sido abordadas¹⁴, apresentam-se, aqui outros aspectos relacionados a este estilo.

A afirmação “Pixação em 1º lugar” (Fig. 503) denota o prazer e a prioridade que essa atividade, a contestação e o desafio, têm para alguns. A maioria dos viadutos e passarelas no contorno de Curitiba é pichada. Localizados em um espaço amplo e de pouca densidade populacional, são lugares de fácil acesso e de liberdade de ação (Fig. 504).



Figura 503 – *Pixação em primeiro lugar*. R. Schiller, próx. ao nº 1.637, Alto da Rua XV. Curitiba, 20 ago. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 504 – *Viaduto sobre a BR 116*. R. Cel. Irase Paes Brasil, Tarumã. Curitiba, 23 jul. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

¹¹ MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio: contribuição para uma sociologia da orgia*. São Paulo: Zouk, 2005.

¹² A palavra *underground* no contexto do *graffiti* refere-se à arte feita nos túneis e porões do metrô das cidades norte-americanas e europeias, desde a década de 1960. O termo, relacionado a subversão, persistiu como sinônimo de arte não permitida, feita em locais escondidos e proibidos, arte de contestação.

¹³ Grafiteiro anônimo. In: LINHARES, Erica Fonseca da Silva. *Grafite: arte ou vandalismo?* Curitiba, 2004. Trabalho de graduação (Metodologia da Pesquisa Científica). Escola de Música e Belas Artes do Paraná. p. 14.

¹⁴ Ver Introdução, Item 1.3.

Dentre as muitas emoções retratadas, aquela que talvez mais chame a atenção do transeunte por sua força incisiva é a indignação. De fato, no discurso revoltado e ousado de vários pichadores há frases como: “Queremos borrar, sim! Queremos sujar, borrar a maquiagem dessa cidade feita pro turista!”, “Nós somos a cárie da Cidade Sorriso!”, “Pintamos o muro autorizado, mas tanto faz! Pintamos também sem autorização. A autorização não interessa!”, “Eu gosto é do perigo, de ter que fugir da polícia, da adrenalina!”¹⁵. Também nomes de indivíduos ou grupos mostram conteúdos não apenas de contestação, mas de conotação iconoclasta, machista ou violenta, ou talvez jocosa, como “mundoimundo”, “arraso gatas”, “tenho aquilo roxo”, “mijo na rua”, “destruição em massa”, “mato7”, para citar apenas alguns.

Há astúcia e ironia não apenas em certas frases e manifestos, mas também nas relações semânticas e espaciais criadas, quando os pichos são escritos em lugares escolhidos estrategicamente. Em frente a várias churrascarias de Curitiba encontrava-se a inscrição: “Carne é crime! Por uma dieta livre de crueldade!” (Fig. 505). Em frente a um açougue lia-se: “Não coma cadáver!”. Na fachada do Museu de Arte Contemporânea, o MAC, instituição que apresenta anualmente o Salão Paranaense, para o qual são selecionadas as obras, podia-se ler: “Abaixo a ditadura da estética!” (Fig. 507). Em uma das ruas mais nobres do centro, a Comendador Araújo, símbolo de alto poder aquisitivo, lia-se “Compre menos, viva mais!” (Fig. 506). Em frente ao Shopping Mueller, um dos mais movimentados da cidade, está escrito: “Sabem o preço de tudo, mas não conhecem o valor de nada”. Em frente a um restaurante árabe, quando o Papa Bento II se referiu aos povos muçulmanos como a personificação do mal, alguém escreveu: “Foda-se o Papa!” À medida que o mesmo Papa proferia críticas a outros grupos, esta inscrição se espalhava pela cidade. Em frente a um dos portões da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, a PUCPR, universidade privada frequentada apenas por aqueles que podem pagar pelo seu estudo, lê-se: “Informação é uma arma. Pense!” (Fig. 508). Pode-se constatar, pois, que o picho, além da assinatura e da marca do sujeito, continua com sua função de protesto ou provocação, como na década de 1960.



Figura 505 – *Carne é crime!* R. Carlos Pioli, próx. à R. Emílio de Menezes, Bom Retiro. Curitiba, 30 jul. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 506 – *Compre menos, viva mais!* R. Visc. do Rio Branco, próx. à R. Com. Araújo, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

¹⁵ LINHARES, 2004.



Figura 507 – *Abaixo a ditadura da estética*. R. Emiliano Pernet, Museu de Arte Contemporânea, Centro. Curitiba, 12 ago. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

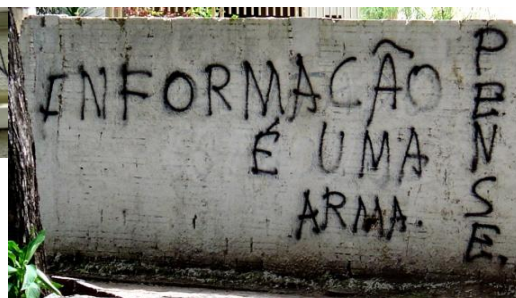


Figura 508 – *Informação é uma arma. Pense!* R. Imaculada Conceição, próx. ao nº 1.120, Prado Velho. Curitiba, 18 fev. 2007. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Em toda a mancha urbana de Curitiba, muitos são os imóveis desocupados continuamente pichados. Vizinha à Praça Tiradentes, o Marco Zero da cidade, encontra-se uma construção de quatro andares, marcada entre 2004 e 2008, das portas de metal do térreo ao teto e em toda a sua extensão, em seu exterior e interior (Fig. 509). Mais numerosas ainda são as casas, também não habitadas, com cartazes para venda ou para aluguel, sobre as quais há propaganda eleitoral e pichações sobrepostas (Figs. 510-511). Ao contrário do que se pensa, mesmo pichadores, na sua ação interpretada pelo dono do imóvel como invasão da propriedade, desrespeito, afronta e agressão, não são os que depredam essas construções. Os que depredam são outros, que roubam para vender. Os transeuntes, geralmente, apenas notam a depredação quando houve a pichação, pois esta última é visível, *gritante*, está ali como testemunha *barulhenta* e atrai a atenção pelo inusitado. O pichador, como deixou sua marca, sua assinatura, acaba por *levar a fama*. O fato de escreverem seus codinomes torna fácil identificá-los. Se roubassem e destruíssem o patrimônio particular ou público, como pensam muitos, seria mais lógico fugir sem deixar rastros. É preciso diferenciar o depredador do pichador, pois são grupos distintos.



Figura 509 – *Prédio desocupado*. R. Cruz Machado, próx. à Praça Tiradentes, Centro. Curitiba, 21 dez. 2005. KARRANCA, HELLO e outros. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 510 – *Casa desocupada*. R. Prof. Fernando Moreira, nº 433, Centro. Curitiba, 9 out. 2005. KROP, CIMPLS e outros. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 511 – *Casa depredada pichada*. Av. N. S. da Luz, próx. à R. Dr. Gulin, Hugo Lange. Curitiba, 5 fev. 2007. EDS, ZNO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Outro aspecto intrigante que emerge de situações como esta, refere-se ao impacto exercido pelo picho. São várias as casas e terrenos abandonados, abertos ao acesso de qualquer um durante meses ou anos. É comum serem saqueados, ou frequentados por drogados ou bêbados. Mas é apenas depois que pichadores deixam as suas marcas, que os proprietários se preocupam em obstruir o acesso a terceiros. O sentimento de vulnerabilidade que assola o proprietário aparece de modo mais forte quando fica ali a marca de um intruso. “Meu imóvel tinha sido depredado há tempos. Mas, quando foi pichado, com aquelas letras que ninguém entende, parecia que tinham invadido a minha casa, me roubado. Me senti impotente, fraco, golpeado. Fechei logo todas as entradas para que ninguém mais pudesse andar por ali”¹⁶. Esta sensação de vulnerabilidade, de perda do controle sobre a propriedade, impulsiona o cercar, trancar, selar. É a retomada do controle, *da chave*, do poder de escolher e de permitir ou não a entrada destes ou daqueles. Foi o que aconteceu com o posto na Rua Tapajós, esquina com a Rua Solimões, onde ocorreu o citado *Domingo na Urbe*¹⁷. Apenas algumas semanas depois do evento, o posto foi cercado por um tapume e trancado por cadeados, para impedir que pessoas “o invadissem” novamente.

Quanto à motivação do picho, alguns dizem: “É uma questão de *ibope*: quanto mais alto, mais famoso você fica. A gente quer fama”¹⁸ ou: “A gente picha pra ver se eles fazem alguma coisa. É muito ruim, muito feio [!] ficar tudo abandonado. Eles têm que resolver isso!”, ou ainda, “A gente picha porque eles não gostam, porque se gostassem, a gente arranjava outra coisa pra fazer”. Outro afirma: “Eu picho mesmo é por protesto. Eles não me deram escola, não me deram condições mínimas de vida... Eu picho mesmo pra incomodar!”¹⁹.

Como mencionado, os critérios para a “fama” são, principalmente, a quantidade de marcas do indivíduo pela urbe, a dificuldade de acesso a determinado ponto (a altura ou o perigo envolvidos) e o desafio à autoridade. No entanto, muitos artista de rua protestam contra o pichar apenas em busca de admiração e reconhecimento por seus pares: “Se pixar por *ibope*, você nunca tem nada”²⁰.

¹⁶ Depoimento anônimo a E. S. Prosser. Curitiba, 23 jun. 2007.

¹⁷ Ver Capítulo 4, Sub-item 4.1.4.

¹⁸ Pichador anônimo. In: BARCELOS, Caco. *Os pichadores em ação*. Reportagem da série: Profissão Repórter, apresentada no programa *Fantástico*, da Rede Globo de Televisão, em 7 de maio de 2006. Duração: 13 minutos e 2 segundos. Transcr.: Elisabeth Seraphim Prosser.

¹⁹ Pichadores anônimos. Entrevista a E. S. Prosser. Curitiba, 2006.

²⁰ Picho à R. Visconde de Nácar, nº 20, Mercês. Curitiba, 10 mar. 2005.

5.2.2 Ainda o picho: educar ou reprimir?

Uma grande controvérsia se apresenta, ao se pensar a intervenção urbana como um todo. Tanto o senso comum quanto a mídia, tanto a sociedade em geral quanto os próprios interventores urbanos (em que pese o seu discurso, muitas vezes, em contrário), diferenciam picho e *graffiti*. Como citado anteriormente, mesmo parte da sociedade aprecia, frequentemente, o *graffiti* e não aceita, de modo algum, a pichação. Como se pôde observar, há casos em que é difícil separar um do outro, primeiramente porque mesmo os *throw ups* e as *bubble-letters*, que se poderia classificar como *graffiti* de pouca elaboração, são, muitas vezes, rabiscados rapidamente em superfícies não autorizadas, o que os caracteriza como picho.

Ao mesmo tempo que se condena a prática do picho, existem iniciativas positivas por parte das instituições culturais governamentais, educacionais ou independentes. Trata-se da realização de inúmeras oficinas de *graffiti*, principalmente em escolas públicas ou particulares, da periferia ou dos bairros mais centrais. Estas oficinas são realizadas especialmente por grafiteiros mais experientes, com o intuito de ensinar aos pré-adolescentes e adolescentes (alunos entre 9 e 14 anos) práticas e técnicas do *graffiti* que vão além da pichação, bem como conscientizá-los de que a contravenção e o risco não são a melhor opção²¹.

Ao examinar nesta investigação alguns dos inúmeros fatores presentes na arte de rua, não se pode deixar de observar que a pichação, por mais que espelhe as inquietações e as realidades dos seus autores, ou que mostre a sua vontade de reconhecimento, inclui o desprezo às normas e a tomada do espaço urbano como lugar, como mídia alternativa ou apenas como suporte de uma brincadeira.

Nesse sentido, o respeito, que é parte de uma espécie de código estabelecido entre os interventores urbanos e se traduz no *não pintar sobre o que o outro pintou*, é deixado de lado na *tomada de espaços*. O proposital desrespeito aos padrões estabelecidos se traduz no assinar qualquer muro, qualquer parede, qualquer equipamento urbano, inclusive casas, monumentos, prédios antigos recém-restaurados, prédios públicos, esculturas, obras de arte pública que aparecem pichadas. Além dos monumentos e das obras de arte pública, também a arquitetura e a própria cidade são arte, como afirma Argan²² e, de acordo com Imaguire Jr., não recebem o respeito dos pichadores²³. Ao contrário, o picho traduz justamente o desprezo e o protesto contra os padrões e os valores estabelecidos, e se estende aos sujeitos que estes padrões e

²¹ MARINHO, Deivid Reis. Depoimento a E. S. Prosser. Curitiba, 2007.

²² ARGAN, Giulio C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

²³ IMAGUIRE JR., KEY. Depoimento a E. S. Prosser. Curitiba, nov. 2009.

valores representam, bem como àquilo que lhes é caro: a *ordem* da paisagem urbana e a *limpeza* das construções, entre outros.

Um debate entre cineastas, professores de arte, atores e dançarinos (cujo anonimato é mantido), Auma e Cimpls, dois dos mais importantes grafiteiros de Curitiba e outros, sobre a pichação, mostra o conflito de concepções existentes e sugere alguns caminhos para a solução deste impasse. Não se trata, aqui, de tecer juízos sobre certo ou errado, mas das perspectivas sob as quais este fenômeno da cidade contemporânea é compreendido por diferentes indivíduos e grupos, já que retratam as concepções de muitos. Segue um trecho do debate, pela riqueza de visões que ele apresenta:

CINEASTA 1: O que distingue pra vocês o *graffiti* como expressão artística e uma expressão pessoal de puro e simples vandalismo, como se vê em Curitiba? Por exemplo: prédios históricos restaurados com muito zelo, muito cuidado, o painel do Poty²⁴ na Praça 19 de Dezembro – vieram restauradores da Europa, deram cursos, com minúcias. São centenas de exemplos que mal foram restaurados, com muito custo, e já foram pichados numa estética que agride a obra do artista. Porque uma obra arquitetônica é uma obra do artista e quando você picha você está destruindo a intenção desse artista.

CIMPLS: A arte de rua hoje questiona muito isso, essa temporalidade. O artista é considerado pela sociedade, pelos cidadãos... E existe uma outra pessoa que acredita que está fazendo uma arte também e vai lá e coloca em cima. É uma questão de conflito de gerações. Tem gerações que vem, tem gerações que vão...

CINEASTA 1: Quer dizer que eu posso chegar no Louvre com um *spray* e pichar a *Monalisa* porque é uma expressão da geração passada? Onde está escrito que depois de quantos anos você pode destruir a obra anterior? Tem um código aí? [...]

AUMA: Eu trabalhei em um projeto urbano, as Linhas do Conhecimento com História e Memória. Nós levávamos as crianças da periferia, contávamos a história da Praça 19 de Dezembro, [...] comemorativa aos 100 anos da emancipação do Paraná de São Paulo. Sabem por que a mulher nua está lá, do lado do homem nu? Porque ela não foi aceita no Tribunal de Justiça. Nem nós sabemos a nossa própria história. Isso não é nada incomum em todo o mundo. A nossa intenção era levar as crianças para que elas conhecessem esse espaço. A principal palavra, na história e memória é: “Só se ama aquilo que se conhece”²⁵.

Quanto aos pichadores, Auma pergunta:

²⁴ Conhecido no Brasil e no exterior pela execução de grandes murais e painéis, o artista curitibano Poty Lazzarotto (1924-1998) deixou vasta obra. Ilustrador, gravurista, ceramista e muralista, são de sua autoria inúmeros painéis e murais em edifícios públicos e particulares dentro e fora do país. Em Curitiba destaca-se, entre muitos outros, o Monumento Comemorativo ao 1º Centenário da Emancipação Política de Estado do Paraná, na Praça 19 de Dezembro (POTY LAZZAROTTO. *Pravda.ru*. Disponível em: <<http://port.pravda.ru/sociedade/cultura/29-09-2009/28061-lazzarotto-0>>. Acesso em: 29 nov. 2009). Este, juntamente com as esculturas monumentais do *Homem* e da *Mulher Nús*, de Erbo Stenzel, compõe o conjunto escultórico/pictórico da Praça, que é continuamente alvo de pichadores e repetidamente restaurado pela Prefeitura da cidade.

²⁵ CINEASTA 1; AUMA; e CIMPLS. Depoimentos em: *A arte de rua como manifestação política e fator identitário*. Debate. Curitiba, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 7 jun. 2008.

E o que as autoridades estão fazendo com essas pessoas? Estão levando elas a conhecer a sua cidade, a sua memória? [...] O que é que nós estamos fazendo para essa pessoa não precisar só da pichação para se afirmar? Porque ela não precisa só da pichação, ela não precisa só do *graffiti*, ela não precisa só do *hip hop*, ela não precisa só futebol. As pessoas querem outras coisas. Elas querem ser arquiteto, elas querem ser atleta, elas querem ser outras coisas que a nossa sociedade não está proporcionando. [...] A pichação existe! Achar que ela não existe é uma mentira. Ela já existia em Pompeia: as pessoas iam lá, riscavam a parede. Todas as pessoas, desde o político até a prostituta. Tinha locais que diziam: em tal local faz sexo, “Cuidado com o cão bravo” (*Cave cani*). A atitude de pichar, pichar banheiro... O monumento é só mais uma coisa dentro de uma ação que já existe desde Roma! Em Roma as meninhas pichavam: “Eu amo o lutador tal”. Se vocês virem o filme *Demétrio o gladiador*, ele cita uma parte disso. [...] É algo que ocorre nas grandes metrópoles. Por isso eu citei Pompeia. Pompeia era uma cidade de veraneio dos romanos. Eles ganhavam dinheiro em Roma e iam pra Pompeia nas termas, curtir a vida. [...] Eu cito também os banheiros, porque em Pompeia (até passou no Jô Soares), tinha inscrições que diziam assim: “Fulano cagou aqui”²⁶.

Cimpls tenta explicar: “É sobreposição de culturas, sobreposição de identidades”. O Cineasta 1 argumenta: “Mas uma coisa é você pichar uma parede vazia, um muro. Outra é pichar o Poty!”²⁷ E Auma responde:

Mas quem disse pro menino que era Poty? Eu sei quem é Poty. Eu sou formado pela FAP. Mas tive condições, eu fui alimentado [culturalmente]. Mesmo tendo vindo da Cidade Industrial – meu pai ser electricista, meu irmão mecânico – todo mundo queria que eu fosse isso também. Mas eu tinha um sonho e fui atrás desse sonho e o Estado investiu em mim com cursos, o Município investiu também em mim... Então eu tenho essa consciência. Não posso querer que outras pessoas tenham a mesma consciência se não tiver também investimento nelas²⁸.

Cimpls olha de outra perspectiva, expondo um pensamento que coincide com a figura do palimpsesto, lembrada por Harvey²⁹:

O Poty, o prédio, o [Museu] Oscar Niemeyer... o que significa isso pra mim? O que significa isso pra quem? Tem um significado também pra essas pessoas que picham lá. Mas é um outro significado. É um indivíduo, um ser humano que picha lá. É como eu, como você. A única diferença é que a gente tem a consciência de que aquilo lá é algo histórico. A cidade é histórica, os prédios são históricos. Não só o Poty é histórico, como a cidade é história. [...] É uma sobreposição de indivíduos que vivem nessa contemporaneidade. Existem indivíduos que estão interferindo nessa carga histórica do grande tempo, que seria a arquitetura. [É preciso] pensar a arquitetura como construção realizada pela sociedade, não pelo indivíduo³⁰.

O Cineasta 1 traduz em poucas palavras a opinião de grande parte da sociedade: “A obra de arte é uma expressão individual. Eu não faço uma obra de arte para ela ser modificada ou complementada. Essa não é uma escolha minha como artista. É uma invasão, uma agressão

²⁶ AUMA. Depoimento em: *A arte de rua como manifestação política...* Curitiba, 2008.

²⁷ CIMPLS. Depoimento em: *A arte de rua como manifestação política...* Curitiba, 2008.

²⁸ AUMA. Depoimento em: *A arte de rua como manifestação política...* Curitiba, 2008.

²⁹ HARVEY, 1998, p. 69.

³⁰ CIMPLS. Depoimento em: *A arte de rua como manifestação política...* Curitiba, 2008.

peçoal. [...] No picho há um fascismo também! É invasão, é imposição!” E continua perguntando: “Então você pode ir lá, modificar, destruir, interferir?... Os nazistas queimavam livros, obras de arte, estavam interferindo, fazendo uma nova leitura da arte do passado. Queimavam, destruíam quadros nos museus, porque aquela estética já não era a estética do nazismo”³¹. Cineasta 2 comenta: “Aqui é diferente: a gente tá falando de sobreposição: é deixar a minha marca *artística* ou *cultural* em uma obra artística e cultural de outro, que faz parte da minha cultura. É sobreposição, não destruição!”. Cimpls completa: “Conserva o anterior, está agregando. Só está modificando”³².

Auma relaciona a pichação à vida nas manchas urbanas e, mais uma vez, separa-a do *graffiti*:

Hoje você entra em um banheiro e tem inscrições assim. Mas se você for ao banheiro num sítio, não tem inscrição nenhuma. O que acontece na cidade? Que necessidades são essas que fazem com que as pessoas tentem se afirmar por *n* formas? Pelo seu carro, por acelerar o seu carro na frente das gatinhas... [As pichações] não são problemas do movimento *hip hop*. Não são problemas do *graffiti*. São problemas da nossa sociedade. Como ela não faz nada, essas pessoas acabam se manifestando e dando uma resposta para a sociedade: que elas querem existir. Eu chamo a pichação de febre, não de vírus. A febre não é ruim, ela boa. O vírus é que é ruim. Você tem a febre pra te dizer que alguma coisa está errada³³.

A profissional da dança e professora em Curitiba, que também participa do debate, retoma o raciocínio de Auma, para quem a educação e a informação são elementos essenciais no combate à pichação e, por conseguinte, na diminuição dos riscos e perigos aos quais os seus autores estão sujeitos.

Todo esse movimento nos EUA nasceu como protesto. São de gueto e quando são de gueto são de protesto: a voz dos caras que estão querendo sair de tudo aquilo. Tanto que quando veio pro Brasil, mais ou menos em 80, ele ainda vem como protesto. A gente agora já não vê mais tanto essa questão do protesto. Aí a gente vê a mídia, como novelas e seriados da Rede Globo, por exemplo, vendendo um estilo que se perdeu completamente. Os garotos agora estão tentando imitar uma coisa cuja ideologia se perdeu.

Sobre o picho de obras de arte, mesmo que chamado de *sobreposição*, a dançarina afirma: “Não que eu concorde que tem que ir lá e tem que fazer uma sobreposição – parece até que é um novo estilo estético!”. E volta a defender a educação como alternativa:

Enquanto nós artistas não tivermos uma preocupação em formar e informar esse cara de que aquilo tem valor histórico, o *nequinho* não vai tomar consciência. Vai chegar lá, como uma forma de protesto, de autoafirmação, de afirmação da identidade... ele vai fazer! Aí sim está o protesto. A gente vai ter que investir não só na escola, mas

³¹ CINEASTA 1. Depoimento em: *A arte de rua como manifestação política...* Curitiba, 2008.

³² CINEASTA 2. Depoimento em: *A arte de rua como manifestação política...* Curitiba, 2008.

³³ AUMA. Depoimento em: *A arte de rua como manifestação política...* Curitiba, 2008.

enquanto artista, ou enquanto mídia. É restaurado, o cara vai lá, pega um *spray* bem preto e picha. [...] O monumento é cultural. É cultural de quem? Pra mim é uma coisa, pra eles... Pra eles aquilo não tem nenhum valor. Enquanto ele não souber o valor, o cara não vai respeitar³⁴.

E, referindo-se a pré-adolescentes, isto é, crianças na faixa etária entre 9 e 11 anos, uma professora de artes de escola regular de ensino, comenta: “Tem criança que põe roupa bonita e vai pro *shopping*. Tem criança que vai pichar e acha lindo! Falo isso porque são os nossos alunos, que acham lindo. Acham ótimo ser preso porque *tava* pichando. Ele acha o máximo, que conseguiu pichar e foi preso. É uma distração”³⁵.

Sobre este aspecto, Jodelet afirma, citando também Augé:

De um ponto de vista antropológico, todavia, o importante não é o fato de que todo o monumento é, e sempre será, dotado de algum sentido, de algum significado. Desse ponto de vista, Augé interpreta o valor das pichações, que são encontradas em lugares públicos ou em monumentos antigos, como uma maneira de inscrever simbolicamente a história individual em uma história mais coletiva, na história dos outros, sobre a qual não se sabe necessariamente muita coisa, mas que é sugerida pela massa monumental³⁶.

Na contramão de posições como a de Jodelet e Augé, bem como de ações integradoras e educativas, como as de iniciativa de órgãos como a Fundação Cultural de Curitiba ou Ongs como o Iddhea e como as defendidas tanto por grafiteiros quanto por educadores e muitos artistas e cientistas sociais, está a legislação. Repressiva, ela nivela o pichador e o grafiteiro: “Mesmo se tratando de duas formas de expressão distintas [!], a legislação brasileira igualou os comportamentos, fazendo-os receber o mesmo tratamento na esfera criminal”³⁷:

Antes da publicação da Lei dos Crimes Ambientais, o problema era tratado conforme o disposto no artigo 163 do Código Penal. Este definia o ato de pichar como “destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia”. O responsável poderia ser punido com pena de detenção que variava de um a seis meses, ou multa. Caso o patrimônio deteriorado fosse público, o pichador sofreria uma pena mais grave: de seis meses a três anos de detenção e multa³⁸.

Pelo artigo 68 da Lei 9.605/98 (Lei dos Crimes Ambientais), o picho pode ser caracterizado como vandalismo e crime ambiental. Nesta lei, a tipificação da conduta do pichador foi precisada mais claramente, no seu artigo 65: ela incrimina aquele que “pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano”, imputando-lhe uma

³⁴ PROFESSORA de dança. Depoimento em: *A arte de rua como manifestação política...* Curitiba, 2008.

³⁵ PROFESSORA de artes da rede pública de ensino. Depoimento em: *A arte de rua como manifestação política...* Curitiba, 2008.

³⁶ JODELET, Denise. A cidade e a memória. In: RIO, Vicente del et al. (Org.). *Projeto do lugar: colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo*. Rio de Janeiro: UFRJ; ContraCapa, 2002. (Coleção ProArq). p. 40.; e AUGÉ, M. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

³⁷ NINNI, Karina. *Como funciona a poluição visual*. Disponível em: <<http://ambiente.hsw.uol.com.br/poluicao-visual4.htm>>. Acesso em: 20 set. 2009.

³⁸ NINNI, 2009.

pena de detenção que pode variar de três meses a um ano de detenção e multa. O mesmo artigo, “em seu parágrafo único, agrava a pena mínima para seis meses, quando o ato for realizado em depreciação de monumentos ou bens tombados em razão de seus valores artísticos, arqueológicos ou históricos”³⁹. Os juízes, porém, têm adotado a aplicação de penas alternativas, como o fornecimento de cestas básicas a entidades filantrópicas ou a prestação de serviços comunitários pelo infrator como a pintura de paredes e muros pichados. A Lei Municipal 11.378/05 (Curitiba) pune aquele que pinta ou rabisca edificações e equipamentos públicos com multa e com a proibição de participar de concurso público por dois anos.

Entretanto, na legislação em geral, também são qualificados como vandalismo a quebraadeira de equipamentos urbanos como telefones públicos, estações-tubo, monumentos, ônibus, prédios públicos, o roubo de fios de luz, de placas comemorativas, o incêndio e a destruição de árvores, a adulteração e o roubo de placas de sinalização, a depredação de imóveis abandonados, enfim, uma série de ações que, de acordo com vários depoimentos de escritores de *graffiti*, obtidos por ocasião da pesquisa participante, são, na sua opinião, muito mais graves que um simples rabisco em uma parede.

Considerar todos como delitos equivalentes implica criminalizar o que, para a maioria dos envolvidos, não passa de uma brincadeira, uma ação adolescente. Significa enquadrar seus autores como criminosos e prendê-los juntamente com autores de outros delitos bem mais graves. Dar-lhe a real dimensão, tratá-lo apenas como travessura, como iniciação ao *graffiti* ou como “o primo pobre do *graffiti*”⁴⁰ seria, talvez, uma estratégia mais eficiente. Isto, pois os depoimentos de vários pichadores sinalizaram para o fato de que quanto maior a repressão, mais este “esporte urbano” se torna interessante para eles e, portanto, intenso.

Além disso, como referido anteriormente, o depredador, o incendiário e o ladrão não deixam suas marcas: agem e fogem. São inúmeras as ocasiões em que estes são confundidos com interventores urbanos, principalmente com pichadores. Foi o que aconteceu em novembro e dezembro de 2006, quando dois pichadores cobriram com assinaturas e sinais uma casa no Jardim Social, em Curitiba, que poucos dias antes havia sido depredada por pessoas que roubaram portas, esquadrias, canos, pias, vasos sanitários, lustres, fiação etc. A depredação passou despercebida da imprensa e do grande público. No entanto, logo que

³⁹ NINNI, 2009.

⁴⁰ Depoimento de pichador. In: MARCOS, Jorge (Diretor). *O ateliê de Luzia: arte rupestre no Brasil*. São Paulo: Lei de Incentivo à Cultura, Ministério da Cultura; Instituto Itaú Cultural; Zencrane Filmes, 2004. Documentário. Duração: 1:20:28.

houve a pichação no que restou da casa, os principais jornais da cidade noticiavam: “Vândalos roubam e picham...”⁴¹ (Fig. 511).

Em depoimento, um dos autores do picho afirmava: “Quando a gente chegou lá já tinham roubado tudo. A gente só pichou. Foi *massa, cara* – depois disso todo o mundo [outros interventores urbanos] começou a respeitar a gente bem mais. Só que agora saiu no jornal que a gente que roubou. Não fomos nós. Mas as pessoas ficam achando que foi”⁴². O pichador quer apenas deixar sua marca, ser reconhecido pelos seus iguais e, é inegável, muitas vezes provocar a sociedade estabelecida. Ao usar as paredes e os muros como suporte para a sua manifestação, acaba, muitas vezes, “assinando” o vandalismo do outro.

O debate quanto à legalidade ou à ilegalidade da intervenção urbana passa também pela repressão, às vezes violenta, que ocorre em algumas cidades, como em Curitiba, entre 2005 e 2007, quando houve a prisão de vários grafiteiros e, inclusive, como mencionado, a morte de alguns jovens. Nesta cidade, foi deflagrada em aproximadamente 2005, portanto, logo depois da implantação da lei, uma campanha altamente repressiva da prefeitura, cujos cartazes de divulgação exibiam: “Disk 103 – Disk Denúncia – Quem faz vandalismo destrói o que é de todos”. Ainda nos primeiros meses da implantação da campanha, uma funcionária da Fundação Cultural de Curitiba afirmou: “Só nesse mês nós recebemos mais de quinhentos telefonemas – quase todos denunciando pichadores”⁴³. No entanto, outros tipos de vandalismo quase não foram denunciados, apesar de ocorrerem em grande número e de incorrerem em prejuízos maiores. Isto, em decorrência, talvez, da rapidez com que ocorrem e da pouca exposição dos seus autores, ao contrário do que acontece na prática do *graffiti* e da pichação, de grande visibilidade.

São desta época os depoimentos de dois grafiteiros da cidade, que preferem ficar anônimos. Um deles afirmou: “Eu estava grafitando, de dia, um muro autorizado e chegaram os policiais. Apesar da autorização por escrito, que não acreditaram que fosse verdadeira, me levaram pra delegacia e fiquei preso com assassinos, traficantes e ladrões. Saí de lá e fui pro médico, de tanto que apanhei”⁴⁴. Outro disse: “Fiquei preso por uns dias. Quando saí de lá fiquei urinando sangue por três dias, de tanto levar *porrada*”⁴⁵.

Mesmo em março de 2007, em um evento de *graffiti* organizado pela Federação de Associações Comerciais e Empresariais do Paraná (Faciép) e pela Escola de Música e Belas

⁴¹ VÂNDALOS roubam e picham... *Gazeta do Povo*, 26 nov. 2006.

⁴² Depoimento de grafiteiro/pichador anônimo a E. S. Prosser. Curitiba, 8 dez. 2006.

⁴³ Funcionária da Fundação Cultural de Curitiba. Depoimento a E. S. Prosser. Curitiba, 2005.

⁴⁴ Depoimento em debate no I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA. Curitiba, mar. 2007.

⁴⁵ Depoimento a E. S. Prosser no I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA. Curitiba, mar. 2007.

Artes do Paraná (Embap), no Centro Cívico, os artistas urbanos que participaram da ação a convite das duas instituições foram interpelados pela polícia, depois de um telefonema de algum vizinho para o Disk Denúncia. Apesar de os artistas estarem munidos de autorização escrita e mesmo com a presença do Presidente da Faciep e do Assessor de Extensão da Embap, os policiais relutaram em permitir a continuidade do trabalho (Fig. 512).

Nota-se, hoje, depois de excessos como os citados, que a repressão pela polícia aos pichadores não tem sido mais tão violenta. A polícia passou a tratar os casos de pichação e *graffiti* com maior cuidado. Talvez isso tenha contribuído para que Bruno Coelho, pego pichando por empregados de uma empresa de vigilância (a Centronic), tenha sido executado friamente em outubro de 2007. Os vigilantes afirmaram que teriam recebido ordens da empresa para “dar um corretivo nos garotos, porque a polícia não faz nada”⁴⁶.



Figura 512 – Painel 2. R. da Glória, FACIEP, Centro Cívico. Curitiba, 8 jul. 2007. ASEW, EMITR, AUS, DOSE, PORQUE, MERDA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Um grafiteiro comentou em depoimento: “Tem tanta coisa mais importante e mais séria para eles se incomodarem...!”⁴⁷. É o que também mostram inscrições espalhadas pela cidade. Na Figura 513, pode-se ler: “*Voçê se encomoda com a minha arte?!?! Se encomode com a fome, com a pobreza... a política...*”⁴⁸.

⁴⁶ MARIA, Marcos Paulo de; VICENTE, Marcos Xavier. Polícia prende vigilantes acusados de executar filho de jornalista. *Gazeta do Povo*, 18 out. 2007, p. 3.

⁴⁷ Depoimento a E. S. Prosser no I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA. Curitiba, mar. 2007.

⁴⁸ Ver Capítulo 3, Sub-Item 3.2.2.4, final.



Figura 513 – *Se incomode com a fome, com a pobreza, a política*. R. dos Pioneiros, próx. ao nº 2.000, Sítio Cercado. Curitiba, 2 jan. 2008. HEAL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Da perspectiva do pichador e do escritor de *graffiti*, eles estão apenas marcando os trajetos por onde passam, assinando sobre paredes e muros que, creem, também são deles (pois se são públicos, são de todos!), na maioria das vezes, abandonados ou vazios. Tentando revelar uma “certa inocência”, mas sabendo-a inexistente pelo caráter ainda transgressor da pichação, em algumas inscrições lê-se: “Mas eu só escrevi meu nome!”. Frequentemente essa “inocência” se mostra na figura do anjo, da auréola, da criança. Thiago Syen, hoje universitário, mas ainda artista de rua, explica porque não faz mais *graffiti vandal*: “Cansei de sair no meio da noite, carregando lata, escada e o escambau e ainda tendo que ficar fugindo da polícia!”⁴⁹.

De outro lado, no caso do *graffiti* autorizado, encomendado e bem recebido nas instituições, Nadin e Fioratti apontam que “quando a técnica deixa de ser marginal, pichadores tradicionais procuram formas mais agressivas de perpetuar a atividade”⁵⁰ – formas cada vez mais impactantes de pichar e de buscar reconhecimento.

Exemplos disso são as que ocorreram em São Paulo em 2008, por iniciativa de Raphael Augustaitiz (Rafael Pixobomb). Ele foi expulso do Centro Universitário Belas Artes, em São Paulo, no dia 18 de julho de 2008 “por ter pichado, com a ajuda de um grupo de quarenta amigos encapuzados, integrantes do movimento PiXação: Arte Ataque Protesto, as paredes da escola”⁵¹. O estudante apresentou a ação como trabalho de fim de curso, chamando-a de “ação performática e de protesto para discutir os limites e o conceito da arte”.

Dois meses depois, o mesmo grupo invadiu a galeria Choque Cultural, também em São Paulo, pichando as paredes, quadros e objetos em exposição. A galeria foi inaugurada em 2004, com a intenção de abrigar artistas de “procedências paralelas às artes acadêmicas”, expondo trabalhos de grafiteiros, tatuadores, ilustradores e cartunistas de diversos países. Ela

⁴⁹ SYEN, Thiago. Depoimento a E. S. Prosser. Curitiba, fev. 2008.

⁵⁰ NADIN, Juliana; FIORATTI, Gustavo. Prefeitura se retrata por ter apagado grafite em São Paulo. *Folha de São Paulo*, 27 jul. 2008, Caderno *Cotidiano*, p. 8.

⁵¹ NADIN; FIORATTI, 2008, p. 8.

se autodefine como “uma galeria de arte contemporânea que dialoga com o *underground*. Valoriza as linguagens cotidianas usadas pelos mais jovens e propõe-se a apresentá-las”⁵². De acordo com os seus pichadores, a Choque Cultural foi pichada em protesto à “comercialização, institucionalização e domesticação da cultura de rua”⁵³.

Em outubro do mesmo ano, um grupo formado por cerca de quarenta pichadores invadiu a 28ª Bienal de São Paulo e pichou o segundo andar, mantido propositalmente vazio. Os pichadores preencheram as paredes com frases como “Isso que é arte” e “Abaixo a ditadura”, além de protestos contra o governo. Afirmaram: “É o protesto da arte secreta”. Vários grupos estavam envolvidos na invasão, que foi uma continuidade das ações que ocorreram na Faculdade de Belas Artes e na Galeria Choque Cultural, lideradas por Augustaitiz. Segundo o artista Ricardo Basbaum, “a Bienal tem de saber lidar com isso”. “É um modo de expressão em estado bruto. Não acho graça. Acho feio, mas é parte da sociedade. E a Bienal tem de estar aberta para a sociedade”⁵⁴.

Em Curitiba, um dos alvos mais cobiçados pelos pichadores são as já citadas imensas esculturas da Praça Dezenove de Dezembro – o homem e a mulher –, de Erbo Stenzel, assim como os painéis de Poty e do próprio Erbo Stenzel ao lado delas. São repetidamente pichados e a Prefeitura realiza periodicamente a sua limpeza. Contudo, a contínua ação do pichar e do limpar pode causar danos a estas obras.

Quanto à remoção destas manifestações, já existem no mercado produtos químicos sofisticados para *limpar* pichos, *lambe-lambes* e *stickers* aplicados sobre tinta, pedra ou metal. São usados, principalmente, pelas prefeituras das cidades, para *manter intacto* o patrimônio e o espaço público e *preservar* a paisagem urbana, especialmente em cidades como Paris, Munique e nos trens de Nova York.

Continua a campanha da Prefeitura: “O vandalismo destrói o que é de todos. Denuncie: 153”. Em outra tentativa de “despichar” a cidade, em 2004-2005 houve um projeto da Prefeitura de Curitiba, que incentivava a substituição da pichação pelo *graffiti*, mediante a educação dos jovens; e a pintura voluntária de superfícies pichadas, pelos seus proprietários (*uma operação limpeza!*). Todas estas iniciativas têm se mostrado aparentemente inúteis.

⁵² PICHADORES invadem galeria Choque Cultural e danificam obras expostas. *Veja São Paulo*. Disponível em: <<http://vejaasopaulo.abril.com.br/blogs/paulistania/2008/09/pichadores-invadem-galeria-choque-cultural-e-danificam-obras-expostas/>>. Acesso em: 18 set. 2009.

⁵³ POLÍCIA abre inquérito contra pichadores da Choque Cultural; prejuízo pode chegar a R\$ 15 mil. 10 set. 2008. *UOL Entretenimento*. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/09/09/ult4326u1078.jhtm>>. Acesso em: 18 set. 2009.

⁵⁴ BASBAUM, Ricardo. Depoimento In: MOLINA, Camila. Bienal sofre ataque de 40 pichadores no dia da abertura. *O Estado de São Paulo*, 27 out. 2008. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/001895.html>>. Acesso em: 18 set. 2009.

Continua, também, a campanha “Despiche Curitiba!”, com seus *outdoors* por toda a cidade. Todavia, mesmo ela é motivo de riso por parte dos pichadores: em dezembro de 2007, o jornal Gazeta do Povo publicou a carta de um leitor, indignado porque pichadores rabiscaram (picharam) a primeira sílaba de “Despiche”, invertendo, jocosamente, a ordem. Mais uma vez, nota-se que campanhas desta natureza apenas estimulam ações e reações contrárias ao que se deseja. Nesse sentido, o referido comentário de Basbaum⁵⁵ se estende a toda a sociedade. A pichação é uma realidade da contemporaneidade: tentar compreendê-la e lidar com ela é, no mínimo, uma alternativa mais inteligente que ignorá-la ou tentar sufocá-la.

No outro extremo, observa-se a participação de instituições educativas e integradoras no universo da arte de rua. Na Fundação Cultural de Curitiba, por exemplo, houve, desde a década de 1990, vários projetos envolvendo os escritores de *graffiti* da cidade em ações educativas e conjuntas. São cursos promovidos para meninos da periferia, editais para a ocupação de certos suportes (como a traseira de ônibus ou *outdoors* colocados nos pontos de ônibus), a destinação para a grafiteagem de espaços em praças, pistas de *skate*, canchas esportivas etc., encontros nacionais e internacionais de *graffiti* organizados por líderes do movimento, em parceria com órgãos municipais e outras iniciativas. Nelas se almeja a troca de informações e de experiências entre os mais novos e os mais experientes no movimento, bem como dar lugar para essas manifestações abrindo-lhes novos espaços. Debates e palestras são organizados por grafiteiros dentro e fora da academia. Mais recentemente (desde 2008), têm sido realizados exposições e bazares com obras suas, indicando a profissionalização destes jovens mediante o estabelecimento de um novo circuito de arte.

Como se pode perceber, uma abordagem simplista da pichação e dos demais estilos e técnicas do *graffiti* pode ser equivocada. É preciso estudá-los não como simples vandalismo, sujeira, poluição ou lixo, mas como um universo complexo de formas, funções e significados. Além disso, é preciso ampliar as oportunidades de profissionalização especialmente dos jovens, oferecendo-lhes novas perspectivas.

5.2.3 Os nomes e as assinaturas⁵⁶

Como se viu, a principal distinção entre o picho (pichação ou pixo) e o *graffiti* não é etimológica, mas estabelecida no senso comum. Ela ocorre em função dos objetivos com que

⁵⁵ BASBAUM. In: MOLINA, 2009.

⁵⁶ Ver Capítulo 1, Item 1.3.

ambos são realizados, do grau de complexidade e preocupação estética envolvidos e, às vezes, da autorização ou não de determinada intervenção sobre certa superfície. No entanto, mesmo esses critérios não podem ser utilizados como “divisores de águas”, pois referem-se a elementos que aparecem em maior ou menor grau em quase todas estas manifestações.

O picho é visto, em geral, como um rabisco que apenas suja, institui a desordem, marca ou mancha uma parede, como vandalismo. Já o *graffiti*, em que a assinatura ou o painel são mais elaborados, muitas vezes autorizados ou encomendados, com preocupações estéticas, senso artístico e complexidade na construção, é encarado como arte, especialmente pela intelectualidade.

Ao se examinar as assinaturas, ou *tags*, percebe-se grande diversidade. As diferentes técnicas e estilos da escrita dos codinomes recebem, entre os próprios artistas de rua, nomes diversos, de acordo com sua complexidade⁵⁷. Todas as figuras apresentadas a seguir são assinaturas. Em todas há criatividade e, mesmo nas mais rudimentares, como se vê, senso estético e preocupação com a forma e a composição, o que as caracterizaria, independente de outros fatores, como arte.

O *tag* reto (Fig. 514) é uma criação brasileira. São letras escritas rapidamente, cheias de ângulos. Ao se perguntar a alguns pichadores sobre se o *tag* reto é arte ou não, a resposta foi que ele também é fruto de elaboração, de estudo, de certos cuidados na sua realização (como o tamanho e a distância entre as letras, a direção e a forma dos traços etc.) e, portanto, também envolveria critérios artísticos.



Figura 514 – Cryse, *Tag reto*. Tapume, Centro Cívico. Curitiba, 19 dez. 2006. CRYSE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

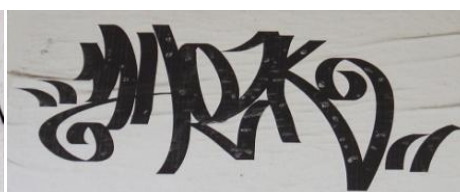


Figura 515 – *Tag*. R. Prof. Fernando Moreira, nº 236, Centro. Curitiba, 9 out. 2005. MOZK. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 516 – 100Rumo. Escola Municipal Dario Vellozo, CIC. Curitiba, 17 nov. 2007. MAICO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

As *tags* mais simples (Fig. 515) são construídas apenas por traços, escritas rapidamente em locais não autorizados. Jogo, brincadeira, transgressão de limites, irreverência, escárnio e desafio são integrantes comuns nesse tipo de assinatura. Na assinatura de “100Rumo” (Fig. 516), vê-se como característica principal o jogo entre número, fonema, sinais e letras que o compõem, artifício frequente na escrita urbana. As Figuras 517 e 518

⁵⁷ Ver Capítulo 1, Item 1.3.

mostram os chamados *throw-ups* – *tags* feitas às pressas, com poucas linhas e geralmente em uma ou duas cores. São feitas principalmente nos *bombings*, como são chamadas as saídas para fazer inscrições ilegais, quase sempre à noite, desafiando proprietários e com risco de prisão em flagrante. *Throw-up*, em inglês, quer dizer *vômito*, algo feito às pressas, incontrolável, como um jato. Na linguagem da arte de rua, significa este estilo de letra. Também as letras arredondadas, “gordas” ou em forma de bolhas, as *bubble letters*, são *throw-ups*.



Figura 517 – *Ta!* Av. Affonso Camargo, próx. ao nº 981, Cristo Rei. Curitiba, 11 ago. 2005. TA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 518 – *Muro com bubble-letters* I. R. Guararapes, próx. ao nº 1.908, Agua Verde. Curitiba, 31 jul. 2005. MIKAY, CRESPO, HINOCENTE e outros. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Mel é uma das raras grafiteiras de Curitiba. O *graffiti* da Figura 519 é assinado por três pessoas, provavelmente outras meninas ou um apaixonado, o que se infere pelas cores, pela boneca-personagem e pelos pequenos corações que o constituem. Nota-se que esta assinatura não foi feita às pressas, como as anteriores, pois cada detalhe, inclusive os que surgem por detrás da assinatura e que lhe conferem movimento, requerem tempo para a sua criação. É frequente a adoção de um personagem, como parte da assinatura ou como marca de um autor, simbolizando muitas vezes o próprio sujeito que o criou e que passa, como personagem, a dialogar com a cidade e com o transeunte.



Figura 519 – *Mel*. R. D. Alberto Gonçalves, próx. ao nº 775, Bom Retiro. Curitiba, 2 out. 2005. MICKAY, MEL e outros. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

À medida que as letras adquirem mais curvas ou ângulos e são escritas de maneira cada vez mais estilizada, passa-se a ter maior dificuldade para ler seus conteúdos (520-523).



Figura 520 – Muro com assinaturas. R. Tapajós, nº 675, Mercês. Curitiba, 30 jul. 2007. CIUME, ?, FEBRE.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 521 – ??? 3. Av. Wenceslau Braz, próx. à R. Antero de Quental, Lindóia. Curitiba, 2 jan. 2008. ZNO.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 522 – Crespo. R. Jorge Barbosa, próx. à R. Flávio Dallegrave, Boa Vista. Curitiba, 18 fev. 2007. CRESPO, ONZE.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 523 – Tag com passarinho cagão. Av. República Argentina, próx. ao nº 2.430, Portão. Curitiba, 31 jul. 2005. DESTRO, AMEM.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 524 – Ciúme. Av. República Argentina, próx. ao nº 2.430. Colégio Pedro Macedo, Portão. Curitiba, 31 jul. 2005. CIUME, GNEZIS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A criatividade se mostra não apenas na adoção e na grafia dos codinomes, mas também na metamorfose sofrida pelas letras. O trabalho realizado com as linhas, os volumes, as cores e os contrastes, bem como o sombreamento nas assinaturas conferindo a ilusão de tridimensionalismo, denotam conhecimentos específicos da arte visual. Estes são comuns entre os escritores urbanos, pois os mais experientes ensinam aos iniciantes as técnicas e os estilos.

O *wild-style* é um estilo complexo de assinatura, no qual as letras se entrelaçam de tal forma e com detalhes tão elaborados que a sua leitura se torna quase impossível. As assinaturas apresentadas a seguir (Figs. 525-529) apresentam grande coerência estilística e composicional. Em três dimensões, suas formas ora angulosas, ora finas e roliças, os jogos de luz e sombra, a combinação de cores e texturas revelam uma construção extremamente refinada e sofisticada.



Figura 525 – ??? 4. Praça Rui Barbosa, I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007. BON. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 526 – Valeu o tormento! R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 27 dez. 2006. AMEM. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

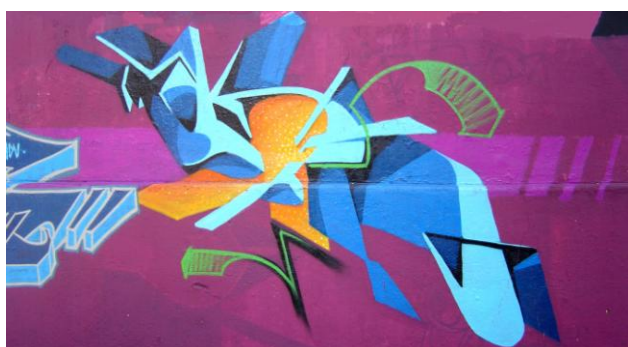


Figura 527 – Ments 1. R. Brig. Franco, próx. à Av. Visc. de Guarapuava, Centro. Curitiba, 31 jul. 2005. MENTS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 528 – Ments 2. R. Prof. Fernando Moreira, nº 236, Centro. Curitiba, 9 out. 2005. MENTS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 529 – ??? 5. Estádio do Clube Pinheiros, I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005. DERF (SP). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Vê-se sofisticação, inventividade e refinamento também na Figura 530. Reconhece-se a assinatura de Ment no interior da forma incomum do losango, combinada ao círculo perfeito que contém a cidade. Ao redor do círculo, na parte superior, os codinomes dos que participaram da realização do projeto ou que estiveram com Ment no I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, em outubro de 2005, quando este *graffiti* foi realizado. Na parte

inferior, as assinaturas Ment e Naaçãoocru (Na ação *crew*), provavelmente o nome do grupo ao qual Ment pertence, e Rio de Janeiro/Curitiba, as cidades de proveniência dos autores.

As formas, os brilhos esfumados que se confundem com raios a partir das letras e se transformam nas nuvens do céu da cidade, o ângulo em que a cidade aparece dentro do círculo e quase que “sobe” pela lateral conferem movimento à composição. “Curitiba também tem morro”, disseram grafiteiros da cidade ao referirem-se ao Parolim e a bairros contíguos à Cidade Industrial de Curitiba (CIC)⁵⁸.

Na Figura 531, a cidade, representada à noite, e o artista de rua, ambos na parte inferior da obra, dão origem à assinatura que envolve o coração vivo, pulsante, latejante e incandescente da cidade. A assinatura abraça o coração, o contém, quase que o aprisiona, mas não o sufoca. O coração ardente da cidade é a própria cidade, a amante desejada e protegida pelo artista que a compreende e quer protegê-la.



Figura 530 – *Ment e a cidade*, Estádio do Clube Pinheiros, I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005. MENT (NAAÇÃOOCRU).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 531 – *Coração latejante*. Estádio do Clube Pinheiros, I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005. SOEW.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

As assinaturas demonstram, assim, que a fronteira entre a pichação e o *graffiti*, ou entre a arte e o vandalismo, se é que é necessária, é flexível e relativa. Os extremos são facilmente detectáveis, mas existe toda uma gama intermediária que desafia aquele que quer estabelecer limites entre um e outro.

5.2.4 Os personagens e os movimentos da arte

Além das assinaturas, desde a sua origem, o *graffiti* norteamericano incorporou personagens. Muitos deles eram apropriados e adaptados das histórias em quadrinhos, outros

⁵⁸ NOW, CAFÉ, HEAL. Depoimentos a E. Prosser. Curitiba, 2007.

do mundo real. Logo, a criação de personagens tomou tal vulto que se transformou em figuração livre, cheia de surpresas e de força emotiva.

Quanto aos seus elementos formais e expressivos, especialmente no que tange aos personagens, pode-se afirmar que a arte de rua se aproxima das histórias em quadrinhos (HQ), da charge (que é crítica), da caricatura (retrato interpretativo geralmente cheio de humor) e do *cartoon* (cujo principal integrante é o humor) e chega ao expressionismo, ao surrealismo e ao fantástico (ao dramático).

Das HQs são apropriados seus contornos fortes e marcados, seus traços rápidos, a economia de meios que corrobora a expressão, as cores chapadas e mesmo alguns personagens. De fato, na origem do movimento nos EUA, muitos artistas de rua inspiraram-se nos quadrinhos ou em obras de artistas como Roy Lichtenstein e Andy Warhol, principais representantes da *pop-art*, que se apropriavam de personagens das HQ e de figuras históricas e simbólicas (Elvis Presley, John Kennedy e Marilyn Monroe, por exemplo), e faziam deles novas leituras, dando-lhes novo tratamento. Esse tipo de apropriação continua presente até hoje na arte de rua. A caricatura apresenta, igualmente, o traço sintético, o exagero da expressão, a acentuação das distorções e o desprezo ao detalhe, sempre buscando, com humor, a síntese das características da pessoa a retratar. A charge, por sua vez, consegue, de maneira simples e quase sempre cômica, resumir a essência de um acontecimento real, utilizando-se de desenhos e de palavras.

Já da perspectiva da intensidade emocional apresentada em muitas intervenções urbanas, salientam-se a deformação das figuras, a ênfase ao inconsciente, ao pesadelo e aos seus “monstros”, bem como à dor e ao sofrimento, típicos do surrealismo (que trata de uma suprarrealidade), do expressionismo (que enfatiza os estados emocionais dolorosos mais extremos) e do fantástico (especialmente manifestado na psicodelia e na busca por uma realidade alternativa). Mantém-se como base o desprezo ao supérfluo (Figs. 532-534).

Devido à expressividade das figuras e à liberdade de tratamento dos temas expostos, com traços marcados e cores vivas, o *graffiti* tem um forte impacto sobre os passantes. Alguns se sentem incomodados com a intensidade das emoções representadas, com os fortes matizes ou com a deformidade dos corpos e rostos. Outros param para observar estas obras em detalhe e para fruí-las, permitindo que elas lhes *falem*. A economia de palavras, a estilização, a deformação e a síntese das formas, sem elementos supérfluos, fazem desta arte uma linguagem que atinge diretamente o ponto sensível sobre o qual o artista quer se manifestar.



Figura 532 – *Pesadelo 2*. R. Prof. Fernando Moreira, próx. ao nº 500, Centro. Curitiba, 10 jun. 2005. CIMPLS, DOSE, MENTS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 533 – *Beijo*. Av. República Argentina, próx. ao nº 2.430, Portão. Curitiba, 31 jul. 2005. DOSE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 534 – *Angústia 6*. R. Prof. Fernando Moreira, próx. ao nº 447, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006. MENTS, MERDA, CONDE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

O texto de apresentação da exposição *De.Forma* mostra que o caminho percorrido por estes jovens, entre a *tag* e o *graffiti*-arte, produziu artistas que se preocupam, hoje, muito mais com questões referentes ao ser humano que com a simples ação de assinar e correr, características do início da trajetória de alguns. A exposição, que tratava do ser humano nas suas dores e idiossincrasias, constou de imensas paredes em vários planos, todas tendo o corpo como ponto de partida.

De.Forma

O corpo: idealizado, malhado, vendido, comprado, adornado, embrulhado... nu, mostra sua fragilidade, sua fortitude, sua deformidade. Mostra o espanto perante a vida e a inadequação ante uma realidade falsa e ilusória. Desnudar e descobrir o que há por traz do invólucro é o que fazem estes seis artistas. Cada um à sua maneira, unidos pelos dramas cotidianos. Seis visões da “*condição humana*”, ferida que dói, aberta, que é preciso “costurar” para continuar vivendo. O corpo em seus pedaços e na sua totalidade – nos seus fragmentos e na sua inteireza. Formas, deformação, transformação, informação. Cheios, vazios. O corpo grita e ri, se angustia e se diverte nas suas próprias contradições, conflitos ou traquinagens. Brinca e se

contorce, retorce, entre o riso e o desespero, entre a angústia e o silêncio. Pedacos de eu e de você, desarticulados, buscando sentidos, buscando vida e equilíbrio – a “eterna leveza do ser”. Grita, geme, debocha ou joga. Veículo para o perplexo e para a emoção, o visceral, o inegável, o que explode em perguntas e inconformismo. Fragmentos, partes desconjuntadas, extremos e contrários retorcidos, porque somos todos assim: disformes, em pedaços, buscando sentido⁵⁹.

Como se vê, o *graffiti* não é uma arte *bonitinha*, um adorno, um enfeite. Tampouco quer seduzir, apresentar produtos de maneira “agradável”, sorridente, *vendendo* um mundo desejável, como os produtos da publicidade e do marketing. Ao contrário, é uma arte que denuncia, desnuda, escancara problemas, angústias, dores e indignações e exige espaço. De outro lado, é também poética e lírica, comemora a vida e a cor.

O manifesto, com cerca de 2 m de largura e 1,50 m de altura, escrito em 2004, bem defronte ao Teatro Salvador de Ferrante, o Guairinha, sintetiza a arte de rua da perspectiva dos seus autores (Fig. 535).

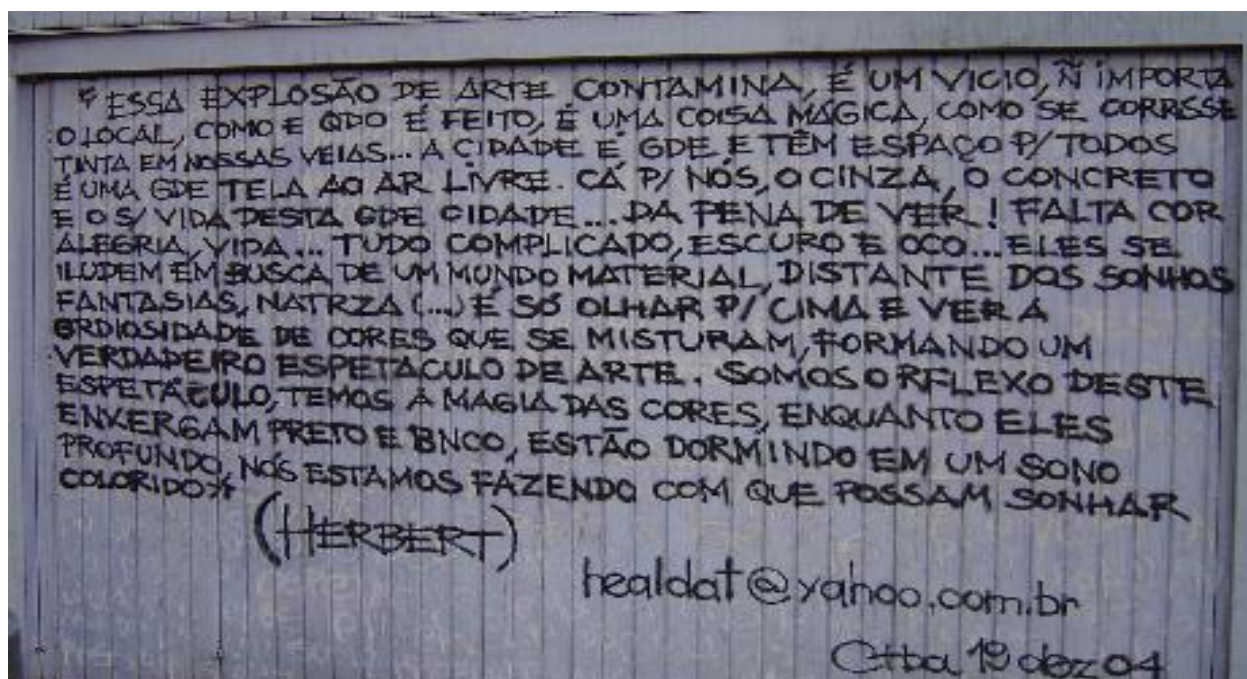


Figura 535 – *Essa explosão de arte...* R. XV de Novembro, esq. com a R. Tibagi, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005. HERBERT/AUMA, HEAL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Percebe-se uma linguagem direta, sincera e poética, com frases bem construídas e ideias encadeadas e estruturadas. Pelas expressões e pelas palavras empregadas, vê-se que o seu autor tem alto nível de instrução (contrariando novamente os clichês do adolescente desocupado e desinteressado). O autor, Herbert, é um consagrado escritor de *graffiti* paulista. Quem o escreveu sobre a porta de garagem, em total sintonia e fazendo suas as palavras dele,

⁵⁹ PROSSER. Elisabeth Seraphim. *Texto de apresentação da Exposição De.Forma. Coleção de postais*. Curitiba: Sesc da Esquina, 2009.

se identificou não pela sua assinatura, mas pelo seu endereço na Internet. O texto, referindo-se à arte de rua, afirma e reafirma o *status* de arte desta manifestação que muitos ainda consideram marginal, alternativa ou simples poluição visual.

Ao referir-se a uma “explosão de arte”, o autor demonstra encarar o processo da criação como um impulso incapaz de ser contido (percebe-se aqui novamente o *visceral*, o dionisíaco ao qual alude Maffesoli⁶⁰), que contamina, se alastra, toma conta de quem o pratica e se estende ao ambiente e aos que o observam. Um vício: quem faz quer fazer mais, isto é, *precisa fazer mais*. *Precisa* expressar-se, manifestar-se, posicionar-se, compartilhar com o outro. E vai muito além: “É uma coisa mágica”, como se a tinta fizesse parte do corpo do artista, como se ela corresse nas suas veias, como se o sujeito e a tinta fossem indivisíveis, como se um fizesse parte do outro, colocasse o outro em ação, dependesse dele para existir.

E o lugar? Este pouco importa. Enquanto a arte tradicional é feita dentro do ateliê, do teatro, da galeria, do museu, da escola e da igreja, a arte de rua conta com um espaço imenso, aberto, que implica liberdade de escolha e de circulação. “Não importa o local, como e quando é feito”. Não tem hora marcada, não tem cânones pré-estabelecidos, a não ser os dos próprios grupos e sujeitos. Permite ao seu autor o pleno uso da sua criatividade, espontaneidade, originalidade e autenticidade. Permite o exercício pleno da sua liberdade e da sua individualidade. Esta individualidade, porém, está diluída no grupo ao qual pertence, visto que as atividades destes artistas são geralmente coletivas e que o grupo, para eles, é mais importante que o indivíduo. Não se trata da anulação da identidade própria, mas da soma e da multiplicação de forças e de ideias que o trabalho em equipe oportuniza.

A cidade é a “grande tela ao ar livre”. Imensa, acolhedora, que oferece espaço a todos, democrática, que não olha para raça, posição social ou roupa. É airada, nela é possível respirar ao vento, olhar o céu, a lua, o infinito, a natureza, a vida. A “grande tela” é livre dos conservadorismos e das amarras das salas fechadas, originalmente destinadas à arte. Sem mofo, sem teias de aranha, sem confinamento, sem “roupa adequada” cheirando a naftalina. Mas é, também, enquanto simples paredes e muros impessoais, antes da pintura, morta, cinza, sem vida e oca, sem conteúdo, sem significado, sem magia.

Esta é a crítica permanente que a arte de rua faz à cidade, espelho da sociedade estabelecida (proprietário, poder público) que a construiu e a mantém. Esta é, mais que isso, a crítica da arte de rua à própria sociedade materialista-consumista, viciada em trabalho e

⁶⁰ MAFFESOLI, 2005.

ancorada sobre a ética ou a *não-ética* do *ter*, que se ilude “em busca de um mundo material, distante dos sonhos, fantasias, natureza”. E o autor afirma: “... dá pena de ver!”

“Falta cor, alegria, vida... tudo [é] complicado, escuro e oco”. O cotidiano da sociedade consumista, da sociedade da informação, do conhecimento e extremamente competitiva é, para o autor, sem sentido. É complicado pelas inúmeras solicitações que os homens impõem a si mesmos – solicitações criadas a partir de necessidades muitas vezes artificiais, supérfluas e, portanto, descartáveis. Necessidades vazias, com significados também artificiais e ociosos, que levam o sujeito a um escuro turbilhão de afazeres.

O autor mostra um caminho fácil para fora de tudo isso: “É só olhar para cima e ver a grandiosidade de cores que se misturam, formando um verdadeiro espetáculo de arte”. É na natureza, naquilo que sempre existiu *a priori*, no não artificial, no não-construído-em-concreto-sem-vida pelo homem, que, para o artista, está a vida. Nesse sentido, aponta para o meio ambiente, para uma volta à vida simples junto à natureza da qual o homem faz parte. Natureza-mãe, natureza-irmã, natureza-cúmplice, Gaya, natureza que provê, acolhe, dá sentido, é colorida e tem seu próprio ritmo, sua própria voz. No texto, a natureza assume uma dimensão lírica, idílica, de “mundo perdido”, refúgio e santuário, ao mesmo tempo fuga e solução.

No manifesto, o autor e o grupo, representando a coletividade dos artistas de rua, colocam-se a si mesmos como partes daquele “verdadeiro espetáculo de arte”. E afirmam: “Somos o reflexo deste espetáculo, temos a magia das cores”. De acordo com a sua perspectiva, dão vida aos muros e às paredes da cidade cinzenta, fazem-na respirar, falar, rir, pulsar, viver. Resgatam a vida, trazendo-a de volta ao espaço público da urbe, que é de todos. São eles que, enquanto grande parte dos estabelecidos enxergam em preto e branco, possibilitam que “possam sonhar colorido”. Mostram um caminho de retorno à fantasia, para fora do turbilhão da impessoalidade, em oposição ao trabalho e à materialidade escravizantes.

É preciso, no entanto, que essa sociedade abra os seus olhos para ver e fruir essa arte que está por toda parte, abra seus ouvidos para “ouvir o que ela tem a dizer”. Que, ao invés de ignorá-la ou destruí-la, preste atenção, queira ler e dialogar com ela. São inúmeras as mensagens e contundentes os seus conteúdos. Seus autores são, muitas vezes, críticos e politizados. É preciso ouvi-los como co-integrantes da sociedade e co-habitantes da cidade, iguais no direito de expressão de sua indignação, mesmo que um dos alvos dessa indignação seja a própria sociedade em que vivem e que querem “acordar”, personificada, talvez, no público dos inúmeros teatros em frente aos quais poderia estar este manifesto.

5.2.5 As tecnologias e a comunicação

Da perspectiva das tecnologias, a própria lata de *spray* e as tintas usadas constituem avanços complexos e relevantes. Em um primeiro momento, o artista de rua renuncia a algumas das atuais tecnologias midiáticas, como a imprensa, o rádio, a televisão e o cinema para a difusão do seu pensamento, expressando assim a negação da indústria cultural, regida por critérios mercadológicos. Manifesta-se de modo artesanal e pessoal, no seu ambiente geográfico mais próximo (o bairro, a cidade), em um ato direto e simples de pintar a parede, que evoca as práticas pré-históricas e históricas da pintura parietal. Estabelece o contato direto e espontâneo com o suporte físico e com o interlocutor, privilegiando a volta à comunicação despojada e imediata entre ele e o seu leitor, sem interferências, filtros ou censuras.

Nesse sentido, além da comunicação interpessoal, em que se sabe quem são tanto o emissor quanto o receptor (como no caso específico dos recados para pessoas conhecidas do grafiteiro), estabelece-se um segundo nível de comunicação, que é a de massa: de um emissor (conhecido ou não) para muitos receptores, anônimos, dispersos, todos os que transitam por ali, todos os habitantes da cidade. Essa comunicação de massa se dá, apesar do não uso de meios de comunicação de massa (os citados jornal, televisão, rádio, revista). Trata-se, como apontado, do uso dos suportes urbanos como mídia alternativa.

De outro lado, ainda no contexto da arte de rua, tão importantes quanto a lata de *spray*, o pincel, o rolo e a tinta, são o computador, a fotografia digital, o telefone celular e a Internet, amplamente utilizados como ferramenta de criação (como nos lambe-lambes e *stickers*) e como meio de registro e de divulgação desta arte e da sua mensagem. Ao documentar a obra mediante a fotografia ou o filme, o seu autor supera a transitoriedade da arte de rua. Já a socialização destas imagens ou textos, com a reprodução de DVDs ou na Internet, acaba por superar os limites do bairro e da cidade, possibilitando a divulgação e a troca de material entre indivíduos, *tribos*, cidades e continentes; entre amigos e “inimigos”; e entre a rua, o museu e a academia. A Internet, enquanto lhe dá visibilidade, o integra em um contexto global, sem fronteiras e de produção do saber. Trata-se de uma nova Nova Tecnologia da Informação e da Comunicação (NTIC)⁶¹ não massificante, que recupera a dimensão da comunicação interpessoal e, ao mesmo tempo, permite ao seu emissor ser qualquer indivíduo “não autorizado” como fonte

⁶¹ Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação (NTICs) são o conjunto de tecnologias da comunicação desenvolvidas na segunda metade do século XX e com maior intensidade nas suas últimas décadas. São referidas no contexto da Terceira Revolução Industrial ou da Revolução Informacional e envolvem especialmente os processos digitais e a comunicação em rede. Abrangem principalmente os computadores pessoais, o correio eletrônico, a Internet, a telefonia móvel, a TV a cabo e as tecnologias digitais para áudio e vídeo.

da mensagem. Assim, o *graffiti*, uma prática que parece despojada e simples, em alguns aspectos voltada a práticas do passado, revela-se extremamente atual, tanto por ocorrer no cotidiano quanto pela integração a estes avanços tecnológicos da pós-modernidade.

Nesse contexto, surgiram novas denominações para designar o atual estágio da arte de rua: os termos *pós-graffiti* e *neograffiti*. Estes têm sido relacionados a três aspectos: às tecnologias das mais atuais, como se viu, empregadas no seu registro e difusão; à ampliação do *graffiti* original, que passou a englobar também o lambe-lambe e o *sticker*, que fazem uso da computação e da reprodução em série para a sua produção; e, ainda, à aceitação do *graffiti* por alguns nichos do *sistema*.

No primeiro caso, *pós-graffiti*, como se viu, refere-se ao uso de algumas das mais avançadas tecnologias da comunicação para o registro e a propagação desta arte. Em segundo lugar, há quem diferencie, no conjunto dos cinco estilos, dois subgrupos: um, denominado *graffiti*, que inclui a pichação, o *stencil* e o *graffiti-arte*; e outro, o *pós-graffiti*, que engloba o lambe-lambe e o *sticker*. Enquanto grafiteiros e pichadores trabalham à mão livre, os demais fazem uso de diferentes tecnologias durante o seu processo criativo (a colagem, a fotocópia, o computador como ferramenta de criação, difusão e multiplicação etc.). Um terceiro significado do termo *pós-graffiti* distingue a concepção original de *graffiti* (expressão de protesto, desafiadora, não autorizada do seu início norteamericano), da sua aceitação como arte pelo museu, pela galeria, pela academia, enfim, pelo sistema e pela sociedade capitalistas que a arte de rua, em certos momentos, tanto combate.

Um dos momentos mais relevantes deste processo de adoção da *rua* pela *galeria* ocorreu ainda nos anos 1980, quando Basquiat teve suas obras compradas e valorizadas no mercado da arte nova-iorquina, passando a produzir obras “para o museu” e “para a galeria”, ou seja, para o mercado e o circuito oficial da arte⁶². Na década de 1990, a já citada exposição *American Graffiti* percorreu várias cidades em todo o mundo, inclusive Curitiba, inaugurando a Casa Andrade Muricy. Em 2008, o Museu Oscar Niemeyer expôs a obra de Osgêmeos, dois dos mais renomados escritores de *graffiti* do Brasil, com obras nas principais capitais do mundo.

Na academia, há muito se percebeu a importância desta manifestação, cujo estudo tem sido realizado especialmente no âmbito da arte, da sociologia, da psicologia social, da

⁶² A vida e a carreira de Jean-Michel Basquiat (1960-1988) podem servir de paradigma para a situação do mundo da arte de rua na década de 1980. Sua ascensão foi sem precedentes: de escritor de *graffiti*, com diversos pichos hoje considerados expressão de uma época, deixava no SoHo e no East Village, bairros de Nova York, inscrições enigmáticas e de um humor crítico assinadas com o codinome SAMO. Tornou-se expoente do mundo artístico, incentivado por um mercado de arte que levou suas obras rapidamente a preços inimagináveis, transitando como artista de renome entre Zurique e Nova York, Tóquio e Los Angeles (EMMERLING, Leonhard. *Basquiat*. Köln: Taschen, 2003).

geografia cultural e da antropologia.

Outro nicho de aceitação do *graffiti* e das suas linguagens, que os encara como arte e como mercadoria, é representado pela indústria publicitária e audiovisual, mediante a apropriação da obra (geralmente, desrespeitando os créditos aos seus autores); a adoção dos vários estilos em suas peças mercadológicas ou fílmicas; e a inclusão de artistas de rua em empresas, possibilitando a sua profissionalização.

Uma quarta e uma quinta instâncias do uso da arte de rua são o seu emprego como ferramenta pedagógica nas escolas, muito usada no Brasil, e até mesmo como instrumento de expansão das igrejas (*graffiti gospel*).

Há que salientar que muitos dos conflitos atuais ocorridos no interior do próprio universo da arte de rua têm origem neste fenômeno de aceitação por parte do mercado (artístico e publicitário) e do capitalismo (em que, como pensa a maioria dos escritores de *graffiti*, terceiros ganham muito dinheiro às custas da sua arte). Muitos, especialmente pichadores, se colocam em uma posição contrária ao que consideram uma “prostituição da arte de rua”.

Apesar disso, o *graffiti* mantém a sua *aura*, como diria Benjamin⁶³, de arte realizada em meio à aventura, ao jogo, em espaços transformados em lugares e sem regras. As novas tecnologias apenas passaram a integrar este esporte urbano, ampliando a sua visibilidade e a troca de informações. Contudo, continua pessoal, original, criativa e uma atividade social, em que os sujeitos se envolvem de maneira intensa e lúdica.

5.3 O espaço tornado lugar, ressignificado, recriado

5.3.1 Integração ao ambiente, novos espaços

A forte relação que se percebe entre o artista de rua e o seu suporte, isto é, entre ele e determinado muro, pode ser observada no diálogo estabelecido entre a obra de arte e a paisagem urbana em que ela se insere. São muitas as ocasiões em que a obra se integra de tal forma ao seu suporte ou ao ambiente no qual ela ocorre, que se tem a impressão de que ela foi não apenas autorizada, mas encomendada ou especialmente projetada por profissionais para aquele local (Figs. 536-538).

⁶³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 1ª versão. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 165-196.



Figura 536 – *Eu tenho um sonho - Martin Luther King*. Av. N. S. da Luz, Jardim Social. Curitiba, 2006. HEAL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 537 – *Pista de skate*. Próx. ao Terminal de Ônibus Santa Felicidade. Curitiba, 23 jul. 2006. SERAS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 538 – *Na folha do caderno*. Colégio N. S. de Medianeira, BR 116, Prado Velho. Curitiba, 18 fev. 2007. EDS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Muitas vezes, a escrita urbana cria espaços novos (imaginários), em que a pintura se alia ao seu suporte e a outros elementos. Outras, os ressignifica, tornando-os expressivos ou “dando-lhes voz” (Figs. 539-542). A Figura 539 mostra um rosto estilizado que usa como parte do seu contorno o portão que havia em um muro (de um terreno baldio) e que foi fechado para evitar intrusos. As cores azul e verde, os grandes olhos vidrados e a enorme boca aberta, fazem parte de um rosto de quase dois metros de altura, que como que assusta quem passa por ele. O jovem retratado no poste (Fig. 540) marca a presença do seu autor no espaço público, frequente na arte de rua. O retratar a si mesmo como parte da paisagem, lembra as esculturas mesopotâmicas dos *adoradores*, em que o indivíduo deixava uma estátua que simbolizava a si próprio no templo, adorando os deuses, enquanto ia cuidar de outros afazeres. O artista de rua, ao colocar-se urbe afora, reafirma-se participante, observador, crítico e fruidor deste espaço, da cidade e da contemporaneidade.

Já a porta do hotel de baixa categoria no centro da cidade (Fig. 541) tem servido de suporte a inúmeros lambe-lambes. O personagem retratado faz parte de uma série de mais de

cinquenta, todos com o mesmo rosto, mas com diferentes expressões, acessórios, cor de cabelo etc. Trata-se do próprio sujeito representado, neste caso como parte daquele contexto, olhando a partir da porta do hotel a cena urbana. Sobre o fragmento de parede demolida, ele próprio expressivo (Fig. 542), as sensações de tristeza, abandono, injustiça e sofrimento ficam estampadas na frase “Deus existe e tá pouco se fudendo!”.



Figura 539 – Muro 2.
R. Barão de Antonina, próx.
ao nº 67, São Francisco.
Curitiba, 9 dez. 2007. SIEL.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 540 – Poste.
R. dos Pioneiros, próx.
à R. Oséas Lazzari,
Xapinhal. Curitiba,
23 out. 2005. IAGO.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 541 – Porta de hotel.
R. Pres. Faria, nº 541, Centro.
Curitiba, 20 ago. 2005.
RIM, PULGA.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 542 – Parede quebrada.
R. da Glória, próx. à FACIEP, Centro.
Curitiba, 8 jul. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

São muitos os casos em que mediante o *graffiti* são criadas novas espacialidades. Um exemplo é o da Figura 543, pintado sobre um canto originalmente sujo, pichado, abandonado, formado por um muro e pela parede de uma pequena casa vermelha posta à venda.



Figura 543 – Um canto qualquer. R. Dr. Pedro Barreto Monclaro, próx. ao nº 571, Água Verde.
Curitiba, 17 set. 2005. MOCADOS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Os dois personagens estão parados sobre a calçada, tendo a cidade e a rua como cenário em perspectiva, o que cria uma nova paisagem. O mais interessante é o tratamento dado à junção do muro com a casa: o mesmo vermelho da sua parede é pintado no muro, no mesmo ângulo do telhado e integrado à perspectiva. E, mais interessante ainda, a sombra do jovem da direita está pintada diretamente sobre a parede da casa e o ponto onde ela e o muro se encontram.

Como se observa pelo exposto, muitas intervenções têm conteúdos extremamente dramáticos, cheios de emoção e questionamentos, ou, ainda, críticas ácidas, às vezes com humor, às vezes com sarcasmo ou cinismo. Muitas prendem a atenção pela sua intensidade emocional, conseguida por uma deformação proposital das suas figuras humanas, pela estilização, pelo exagero, pela sua expressividade ou mesmo pela sua beleza. De uma forma ou de outra, veiculando inconformismo ou alegria, o fato inegável é que a arte de rua transforma profundamente a paisagem urbana (Fig. 544).



Figura 544 – Galeria a céu aberto. R. dos Pioneiros, próx. à R. Rodolpho Augusto, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008. SOEW, BLUEY, FOUR, CRESPO, HEAL, ASEW, MÃES e outros. Fonte: Acervo E.S. Prosser.

5.3.2 Território e territorialidade

O estudo da intervenção urbana mostra que não é apenas no terreno das ideias que ocorre o confronto entre os artistas de rua e os proprietários e os poderes instituídos. O principal elemento do conflito se dá no âmbito do território e da territorialidade, no qual a posse e a propriedade aparecem como pontos centrais. Isto, porque o escritor urbano simplesmente se apropria de espaços públicos e privados *sem a menor cerimônia*, como se diz na linguagem popular, enquanto parte da sociedade estabelecida se sente usurpada, roubada

de uma paisagem que considera sua e cujas leis de uso e ocupação elaborou – leis estas, ignoradas e descumpridas por muitos destes autores.

O adonamento do espaço físico e social exercido pelo escritor de *graffiti* e a sua fruição da cidade como um lugar significativo apontam para uma ânsia por modelos antigos de convivência em comunidade, em que os espaços sociais eram comuns e em que “tudo era de todos”. Isso em contraposição a regras de comportamento das sociedades capitalistas orientadas pelo respeito a espaços públicos e privados, em que a legislação pune aquele que neles interfere e que postula que “tudo é de todos, portanto, nada é de alguém”. O desafio às normas personifica, para o artista urbano, o desafio à autoridade instituída, a quebra de padrões adotados pela sociedade, na qual, para eles, regem as aparências.

Estabelece-se, assim, o conflito, pois ambas as partes encaram a cidade e a propriedade de maneira diversa. Uma as quer imóveis, intocadas, impessoais e limpas e vê no *graffiti* a destruição, a poluição visual, a desordenação territorial, o *stress*, o caos, a agressão e a destruição do patrimônio cultural. Já a outra transita por elas, com elas se relaciona, as quer vivas, coloridas, eloquentes e cúmplices.

A sobreposição de territorialidades, especialmente no que se refere à propriedade particular e ao bem público, e o conflito instalado por ela, são preocupação cada vez maior das autoridades. São inúmeros os estudos realizados por parte das prefeituras e da polícia, especialmente nos EUA, sobre a “usurpação da propriedade”, a ilegalidade, a delinquência e as atitudes policiais a tomar para reprimir e punir este infrator⁶⁴. No Brasil, é inegável o desconforto dos mais conservadores quanto à “poluição visual e ao caos” instituídos, segundo eles, pela arte de rua. Esquecem-se que a poluição visual advém de muitos fatores, entre eles e em grande intensidade da mídia publicitária e da sinalização de lojas e empresas (no Brasil ainda pouco regulamentada), que disputam entre si este espaço também reivindicado pelos sujeitos em estudado.

Enquanto os animais demarcam seu território com seus fluídos, o homem constrói muros, paredes, monumentos e os marca. Erguer, pintar e repintar *o muro* constitui o mesmo comportamento animal de demarcação de território. Transforma-se em símbolo de posse territorial, de poder, de autonomia, de autoridade, de reconhecimento. Confere novas funções a esses espaços.

⁶⁴ SAMPSON, Robert J.; RAUDENBUSH, Stephen W. Disorder in urban neighborhoods – does it lead to crime? *Research in Brief*, Washington D.C., US. Department of Justice, fev. 2001; WEISEL, Deborah Lamm. *Problem-oriented guides for police series*. n. 9. Washington, D.C.: US Department of Justice, 2002; Wipe out vandalism. *Youth In Action*, Washington D.C., US. Department of Justice, n. 2, dez. 1998.

Mais que uma transgressão, a arte de rua retrata também uma mudança da noção de propriedade privada e/ou pública, com a *posse* do ambiente em que os jovens em questão vivem e transitam. Transitar ou viver nesse ambiente permite a cada um assumir a condição de *dono* deste espaço, desta rua, desta praça, portanto, também deste *muro* particular (que oficialmente pertence a outro; ou público, que, como se viu, em tese *pertence a todos – também ao artista urbano – e ao mesmo tempo a ninguém*, visto que interferir sobre eles é proibido!). No entanto, “de quem é a praça senão daqueles que transitam por ela?”⁶⁵. A noção de propriedade e de territorialidade não é definida (para o artista de rua) por meio de uma escritura em um cartório, mas pela relação que se estabelece entre aquele que convive com determinado espaço e o próprio espaço. Para ele, a arte não ocorre apenas dentro da casa, do ateliê, da escola, do teatro, da galeria, do museu, da igreja, mas na rua, ao alcance de todos, para todos e pode ser feita por qualquer um. Trata-se da democratização da arte e da criação de um meio de comunicação alternativo, tornando-se a própria cidade um jornal, uma galeria, um livro (Lefèbvre⁶⁶). Os conflitos de posse ocorrem porque os conceitos de territorialidade e de propriedade partem de diferentes pressupostos para os diferentes grupos.

Além do proprietário, da autoridade e dos interventores urbanos, mais um grupo merece atenção neste debate. Trata-se do homem comum que, no ir e vir do seu cotidiano, também constrói uma relação afetiva com os lugares que frequenta, por onde transita. Esta relação se traduz, igualmente, em um “apossar-se” do entorno e dos seus elementos. É frequente dizer-se “a minha rua”, “a minha praça”, “o meu bairro”... Assim, aquele que passa diariamente por certa esquina ou se senta em determinado banco de praça, se percebe tão proprietário daquele muro ou daquela árvore quanto aquele que comprou ou construiu o imóvel. Também ele deseja que aquela paisagem se mantenha como ele gosta, crê que deve opinar sobre o que é melhor ou pior: “E vem aí um cidadão qualquer, sob qualquer pretexto, escrever, enfim, enfeiar aquela propriedade”⁶⁷. Para este sujeito, a arte urbana é sujeira, usurpação do seu direito a uma *paisagem esterilizada*, invasão do *seu* espaço, afronta. São, pois, incontáveis os “donos” daquele espaço, transformado em *lugar* pelos laços afetivos que se formam entre o indivíduo e ele (Tuan⁶⁸).

⁶⁵ Autor desconhecido.

⁶⁶ LEFÈBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991a. p. 47-49.

⁶⁷ ZARUCK, Niwton. Depoimento. In: MARQUES, Diogo (Direção e Produção). *Urbanographia digitalizada de baixa resolução*. Curitiba, 2005. Documentário (1 DVD).

⁶⁸ TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

Outro fator que merece menção é a seleção de imagens, sons, acontecimentos etc. que, inconscientemente se faz, ao se percorrer a cidade. Devido ao imenso número de apelos e de informações sonoras e visuais, o indivíduo seleciona o que ouvir, ler ou enxergar.

De certa maneira, você está num espaço urbano que tem muitas informações, visuais inclusive. E a pessoa não consegue mais absorver, ela não consegue ver todas essas informações que estão lá. A partir de certo momento, ela passa a fazer algumas escolhas, conscientes ou não [...]. E, quando escolhe ver alguma informação, consequentemente ela escolhe não ver outras⁶⁹.

Nesse sentido, muitos transeuntes, muitas vezes, como parte dos estabelecidos, escolhem não ver o *graffiti*, o lambe-lambe. Prefere não olhá-lo, não observá-lo, não ler por entre seus rabiscos ou seus traços. Consideram-no obra da delinquência juvenil, de indivíduos que não estudam e *não têm o que fazer*: “Muitos jovens, por falta de ocupação, uma oportunidade no mercado de trabalho ou acesso à escola [...] acabam se dedicando a outro tipo de arte entre aspas, né!?”⁷⁰ No entanto, como se constatou durante esta investigação, grande parte dos artistas envolvidos com a arte de rua não apenas estuda ou trabalha, mas tem ótimo rendimento na escola ou no emprego e é apreciado e respeitado pela sua família e pela sua comunidade. Isso mostra que a opinião acima é imprecisa. Na observação participante pôde-se notar que a maioria dos pais e familiares dos grafiteiros aprecia e apoia esta arte. Alguns, porém, e mais especificamente os oriundos de famílias mais abastadas, encontram alguma resistência por parte dos seus familiares.

Já quanto à territorialidade intergrupos, uma das maiores *agressões* na arte de rua é um pichador ou grafiteiro apagar a marca do outro e escrever ali a sua, ou deixar sua assinatura sobre a do outro (Figs. 545-547). Isso significa desrespeito, desafio, arrogância intolerável, usurpação; em outras palavras, guerra!

No *graffiti*, pintar sobre a pintura do outro é chamado de *atropelo*. Já na pichação, o que se deseja é escrever em lugares mais altos que o outro, o que se denomina *desbanque*. Enquanto o *atropelo* é sinal de confronto, o *desbanque* denota a disputa típica do *hip hop*⁷¹. Em Curitiba, as assinaturas são, geralmente, respeitadas pelos diversos indivíduos e grupos. Quando não, o máximo que ocorre são indignação, novo *atropelo* ou *desbanque*, agressões verbais ou mesmo físicas, “uma boa briga”. Os grupos curitibanos não apresentam a rivalidade que há entre as *tribos* de outras capitais, como Brasília ou São Paulo, em que a sobreposição da marca incita a combates extremamente violentos, muitas vezes levando à

⁶⁹ CASTRO, Dayana Zdebsky de. Depoimento. In: MARQUES, 2005. Documentário (1 DVD).

⁷⁰ ZARUCK, Niwton. Depoimento. In: MARQUES, 2005. Documentário (1 DVD).

⁷¹ Ver Capítulo 3, Sub-item 3.2.2.3.

morte de integrantes de um ou de outro grupo e à posterior vingança, em um ciclo que pode tornar-se longo e doloroso⁷².



Figura 545 – ROYAL. R. Roberto Barroso, cancha esportiva, Mercês. Curitiba, 2 out. 2005. ROYAL.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 546 – Sobreposição. R. Heitor S. de Franco, esq. com R. Ary Camargo de Queiroz, Centro Cívico. Curitiba, 2 jul. 2005.
SON, YAK, SKIM, DURALEX, WE e outros.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 547 – Atropelo. Av. Paraná, próx. ao nº 2.830, Bacacheri. Curitiba, 19 jul. 2005. POSE, LEKO e outros (SKELETOS).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A animosidade dos grupos curitibanos dirige-se mais contra a sociedade estabelecida, seus valores, suas normas, seus padrões e seu modo de vida. Estende-se, ainda, ao poder instituído que, entre 2005 e 2008, exerceu uma política de repressão que levou à violência da polícia em relação ao jovem interventor urbano que, muitas vezes, como mencionado, tem autorização inclusive escrita para pintar determinado muro e, mesmo assim, é levado à delegacia, às vezes preso, agredido e, como se viu, até morto⁷³.

Talvez por conta de acontecimentos como estes, ou pela atuação dos líderes do movimento em Curitiba, que promovem anualmente vários eventos para os quais todos são convidados, nesta cidade não se percebe a constituição de gangues de grafiteiros ou pichadores, de *tribos* rivais que agem por competição e com violência. As notícias que se têm são de casos esporádicos, em bairros muito afastados e que envolvem questões que estão além

⁷² BARCELOS, Caco. *Os pichadores em ação*. Transcr.: E. Prosser. Reportagem da série: Profissão Repórter, apresentada no programa *Fantástico* em 7 de maio de 2006. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 2006.

⁷³ Ver Capítulo 4, Sub-item 4.2.1.2.6.

do simples picho ou *graffiti*. Ao contrário, nos vários eventos dos quais a pesquisadora participou, durante os cinco anos aos quais esta investigação se refere, percebia-se facilmente a cumplicidade e a amizade entre os interventores urbanos da cidade, a alegria de estarem juntos e a generosidade dos mais experientes para com os novatos e entre os seus companheiros. A cooperação entre eles ficava ainda mais evidente quando da pintura de uma parede por um grupo de amigos (uma *crew*), em que interferências na obra do outro e contribuições aconteciam de modo espontâneo e sem censuras, configurando uma criação em que o *graffiti* de um se entrelaçava ao do outro, o *sticker* ou lambe-lambe de um dialogava com o do outro, fazendo surgir novos significados. Essa mesma cooperação pôde ser notada em eventos ou iniciativas nos quais a ação conjunta dos diversos grupos adquiria matizes, além de artísticos e lúdicos, de cunho educacional, social, político e ambientalista⁷⁴.

Como se pôde perceber na observação participante, ações repressivas de policiais ou vigilantes unem ainda mais os artistas de rua e acirram as diferenças e o distanciamento entre eles e as camadas hegemônicas da sociedade, que tentam justificar tais ações mediante o discurso da ordem e da lei. Como demonstram depoimentos recorrentes, isto apenas incita mais ainda divergências e atitudes extremas. Uma outra postura seria a promoção de ações e políticas de inserção social e política do artista de rua, de esclarecimento da população, de educação e conscientização para os segmentos sociais envolvidos.

5.3.3 O espaço público continuamente disputado e ressignificado

Uma das mais importantes características do *graffiti* é a sua transitoriedade. Sua fragilidade e sua efemeridade são consequência não apenas da ação do clima, já que é uma arte que ocorre nos ambientes exteriores e sem o uso de materiais adequados às intempéries, mas também da própria disputa pelo espaço físico. Esta *briga* pelo território se dá muito mais entre os grafiteiros e o *dono do muro* que entre os jovens entre si. O proprietário e a autoridade instituída regularmente eliminam o *graffiti*, pintando e repintando sobre ele ou cobrindo-o com plantas (trepadeiras e bambusas, entre outras).

Nota-se, pois, que enquanto a força do picho e do *graffiti* se manifesta na intensidade da sua expressão, na agressividade e na transgressão que muitas vezes veicula, na iconoclastia, na usurpação e na ressignificação de espaços urbanos, a sua fragilidade reside no fato de que no dia seguinte à sua elaboração, outro artista(?), vândalo(?), proprietário(?) ou

⁷⁴ Ver Capítulo 5, Item 5.6.

autoridade(?) pode se apossar do mesmo *muro*, interferindo sobre o que foi pintado ou, simplesmente, cobrindo-o de uma tinta qualquer. Assim, a transitoriedade dessa expressão e o fato de ocorrer à margem de qualquer instituição a tornam frágil, fugaz e dinâmica.

Os lambe-lambes têm uma vida ainda mais curta, pois são feitos em papel e são logo rasgados por transeuntes, raspados pelo poder público ou danificados, borrados e apagados pela ação do clima. Os *stickers* e os *stencils*, ao contrário, por suas pequenas dimensões e pelo material de que são feitos, mantêm-se por um período um pouco mais longo sobre os suportes sobre os quais são aplicados.

Todavia, em Curitiba, principalmente a partir das eleições de 2006, surgiu mais um rival pela *posse* de muros e paredes: o candidato político. Antes, era permitida a colocação de propaganda eleitoral na forma de pequenos cartazes em postes, raspados nas semanas seguintes às eleições pela Prefeitura. Agora esta propaganda somente é permitida na forma de pintura sobre muros autorizados. Muitos destes, anteriormente pichados, passam a veicular nomes de candidatos e partidos e deveriam ser, depois do pleito, novamente pintados. No entanto, muitos já tinham um *graffiti*-arte (autorizado ou não), muitos de grande valor artístico e força expressiva como representação, composição, técnica e estética. As equipes dos referidos candidatos acabaram destruindo inúmeros *graffiti*, simplesmente pintando por cima deles, o que causou a revolta não apenas de grafiteiros, mas de suas famílias e amigos e de apreciadores desta arte que, de acordo com o depoimento de muitos artistas de rua, deixaram de votar em determinado candidato por essa razão.

Foi este o caso do muro situado na esquina da Rua Tibagi com a Rua XV de Novembro, no Centro de Curitiba. O muro, de cerca de 30 m de comprimento e 2 m de altura, é continuamente tomado e retomado. Encontra-se em um lugar bastante significativo: na frente da entrada do Teatro Salvador de Ferrante, o Guairinha⁷⁵. O grande complexo do Teatro Guaíra é onde as temporadas oficiais de teatro, concertos e dança acontecem. É um dos mais tradicionais espaços culturais de Curitiba, frequentado principalmente pelas camadas mais abastadas da sociedade. É ponto turístico, marco da arquitetura e da monumentalidade, um símbolo da cidade.

Em dezembro de 2004, o muro apresentava um grande painel grafitado (Figs. 548-551), que retratava pessoas comuns, mas expressivas, da cultura brasileira: um estudante, um negro, um palhaço, um nordestino e um pianista muito parecido com Arthur Moreira Lima,

⁷⁵ O Teatro Guaíra é um complexo que compreende três auditórios: o Bento Munhoz da Rocha, que é o grande teatro, com quase 2.200 lugares; o Salvador de Ferrante, o Guairinha, com cerca de 500; e outro, interno, o Mini Auditório, para aproximadamente 100 pessoas.

um dos inúmeros profissionais que se apresentaram neste espaço. Era completado por um manifesto⁷⁶ escrito sobre a porta de garagem a ele adjacente, o qual, como visto, explicava de modo poético a arte de rua. A escolha deste local para a pintura tanto do painel quanto do manifesto foi significativa, pois o público do Teatro não é necessariamente um público que entenderia a arte de rua. Ao contrário, seu perfil conservador leva a crer que eram pessoas que rejeitavam e ignoravam este tipo de manifestação.



Figura 548 – Graffiti e manifesto em frente ao Guairinha. R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005. MÃES, HEAL, AMEM, VEIONE, SER, CAFÉ, IAGO, NOODLE, AUMA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 549 – Arthur Moreira Lima? R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005. VEIONE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 550 – Cafe. R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005. CAFÉ. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 551 – Estude. R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 17 jul. 2005. MÃES, HEAL, AMEM. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Ao observar a oposição entre a rua e o teatro, notava-se que, enquanto o muro grafitado tinha vida, movimento e cor, a parede externa do teatro era rígida e monocromática. Enquanto a *arte alternativa* fazia parte do cotidiano de cada passante, a *arte tradicional* feita no palco retirava o ser humano do seu dia a dia para dirigi-lo a outra dimensão, recortada,

⁷⁶ Este é o manifesto que serve de epígrafe a esta tese e é comentado no Capítulo 5, Sub-item 5.2.3.

deslocada da vida. Ali, a arte de rua ia ao encontro do transeunte, fazia parte da sua trajetória, oferecia-se a quem a queria vivenciar. No teatro, no museu ou na galeria, o espectador pagava ingresso para usufruir dela, se desviava do seu caminho e ia ao encontro dela em um ambiente alheio ao seu cotidiano.

Existe um lugar específico e apropriado para a arte, em detrimento de outros? Os atuais artistas de rua tomam posse do meio ambiente urbano, afirmando a arte como vida e parte da vida. Dão continuidade à expressão muralista que permeia a história da humanidade.

O fato de o painel e o manifesto estarem em frente ao Guairinha, retrata duas situações opostas: de um lado, as possíveis integração e participação da *arte alternativa* no âmbito da *arte consagrada*; de outro, o confronto entre uma e outra. Nota-se que não era agressiva a linguagem do manifesto e dos *graffiti*. Eles não agrediam, não desafiavam, não criticavam, não se opunham a nada. Apenas estavam ali. Por isso, a ideia de integração parece mais adequada: a situação criada propunha quase que uma amálgama entre a arte do teatro e a arte da rua, separadas apenas por uma rua. As pessoas que entravam ou saíam do Salvador de Ferrante eram, inevitavelmente, brindadas ou confrontadas com o painel e o manifesto. Mas, mesmo ao alcance dos olhos, interessavam-se pelos seus conteúdos?

Infelizmente, este painel foi destruído e substituído por propaganda eleitoral, em julho/agosto de 2006. Permanecia apenas o manifesto, pintado sobre a porta de garagem. No muro, sobre um fundo amarelo-ouro foram pintados em vermelho, o símbolo de um dos partidos e nomes de candidatos. As imensas letras tinham, cada uma, a altura do muro e ocupavam toda a sua extensão. Para os admiradores da arte, era dolorosa esta visão, que permaneceu ali por cerca de seis meses!

Foi em meados de dezembro de 2006 que um novo *graffiti* foi autorizado sobre este muro (Figs. 552-554), com figuras extremamente bem construídas e significativas. Os autores do novo *graffiti* eram os mesmos do anterior. Notava-se grande diferença entre os dois painéis quanto à complexidade da elaboração das figuras e das assinaturas, bem como quanto ao seu conteúdo dramático. No novo painel, a figura *A condição humana* (Fig. 554) estava bem defronte às portas do Guairinha. A intensidade emocional veiculada por este homem que, tendo o peito rasgado, cortado, dilacerado, o costurava, remendava, tentava *juntar seus pedaços*, representa a realidade existencial de inúmeros indivíduos que transitavam por ali.

Cerca de um mês depois da pintura deste *graffiti*, muitas de suas figuras e *tags* foram danificadas por uma reforma feita pelo dono do estacionamento, que inseriu no muro janelas com grades. Mesmo o manifesto, que havia continuado intacto até aí, desapareceu quando a

porta de garagem sobre a qual estava deu lugar a um portão gradeado. Este *graffiti* permaneceu naquela esquina até fevereiro de 2008, quando, por ocasião da retirada dos *outdoors* que havia sobre o muro, imposta pela Prefeitura, este recebeu nova camada de tinta cinza.



Figura 552 – *Novo Painel, Guairinha*. R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 27 dez. 2006. MÃES, HEAL, AMEM e outros. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 553 – *Utopia*. R. Tibagi, esq. com a R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 27 dez. 2006. NOW (UTOPIA). Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 554 – *A condição humana*. R. XV de Novembro, esq. com R. Tibagi, Centro. Curitiba, 27 dez. 2006. AUMA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A partir de então, o muro foi tomado paulatinamente por grafiteiros da cidade, que, aleatória e espontaneamente, durante um período de mais de um ano, foram deixando suas marcas. Hoje, o muro está todo grafitado novamente (Fig. 555).



Figura 555 – *O muro retomado*. R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 10 set. 2009. GNOSIS, O PRIMO, OSGEMEOS, COIÓ, LÍQUIDO, DESP, ZNO, DESG, SIEL, BAYCROCK, FUNGOS, OK, PROSA, LOST, PESTE, DIMY, IOX E outros. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A trajetória que este exemplo retrata é uma história de descaso e de desrespeito em relação à arte urbana. Revela que a sociedade curitibana em geral, tida como culta, ainda está longe de compreender e valorizar as diferenças e a multiplicidade de expressões artísticas existentes no universo da sua cidade. Por conta disso, muitas obras, que seriam consideradas patrimônio cultural em outras cidades e exploradas como ponto turístico, são aqui destruídas da noite para o dia, sem aviso prévio, sem consideração, sem consciência da perda. De outro lado, esta efemeridade é compreendida pelo artista de rua como a possibilidade de uma nova intervenção e, ao mesmo tempo, reflete a não permanência da pós-modernidade e o ritmo da contemporaneidade, com seus novos fluxos (Harvey⁷⁷ e Castells⁷⁸).

5.3.4 *Graffiti*, urbe e sociedade

Para o grafiteiro, a cidade é mais que um simples suporte para a sua manifestação visual. É o ponto de encontro entre ele e os seus iguais, o campo de disputa (ideológica ou física) entre ele e os seus diferentes. Arena, cenário, palco, é o lugar em que a vida – a sua vida – acontece; é testemunha participante dos seus embates consigo mesmo, com o outro e com o seu meio. É, para ele, ao mesmo tempo, eloquente, com os seus múltiplos *ruídos*, *gritos* e *significantes*, e cúmplice, com seu silêncio de asfalto e concreto. É um organismo vivo e pulsante em constante mudança, do qual ele faz parte, no qual ele vive com intensidade e sobre o qual ele atua. Com a urbe ele dialoga de maneira ininterrupta e a ela se alia para expressar suas posições, inquietações e inconformismos. Companheira, participante das suas angústias e sonhos, sua igual, no seu silêncio e na sua expressividade, ela toma parte com ele da sua ação.

⁷⁷ HARVEY, 1998.

⁷⁸ CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura. O poder da identidade*. v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

Para o escritor de *graffiti*, sua arte é quase uma *humanização* das paredes, dos muros, das portas, das lixeiras, dos postes, enfim, dos elementos urbanos. Por meio da escrita, da pintura e da colagem, dá voz a um elemento mudo (o muro); novos significados e funções a elementos construídos e a espaços; dá cor a uma superfície monocromática; personalidade (agressiva e frágil) a um suporte impessoal; confere movimento e ação (transgride fronteiras, abala conceitos) a uma construção estática, tudo isso em um clima desafiador e lúdico.

De outro lado, a própria cidade aparece como tema e personagem. Além de amada e lugar da sociabilidade⁷⁹ (Fig. 557), em outros momentos ela pede socorro, se mostra cinzenta, estática, inexpressiva, espelho da sociedade que a criou ou é representada como angustiada ou morta (Fig. 556 – note-se a caveira que adorna o chapéu da bruxinha em cujo olho se vê a cidade), porque, de acordo com depoimentos de muitos artistas de rua⁸⁰, os valores que regem sua dinâmica são a riqueza e o consumo. Para estes sujeitos, morta é a sociedade amorfa e acomodada que construiu a urbe e vive nela, esta sociedade estabelecida que tece e aplica as leis e determina o estilo de vida da maioria. Consumista, repressora, que não mede as consequências do processo destrutivo que engendrou com sua ânsia pelo acúmulo de bens.



Figura 556 – *Arte Vandal*. R. Júlia Wanderley, próx. à R. Des. Motta, Centro. Curitiba, 23 jul. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 557 – *Curitiba*. R. Roberto Barroso, esq. com R. Jacarezinho, Mercês. Curitiba, 2 out. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Apesar disso, de modo geral, a relação dos interventores urbanos com a cidade é uma relação amorosa, às vezes intensa e apaixonada. Dialogam com seus espaços e com a paisagem urbana, fruem-na, *curtem-na* em cada detalhe. Ao escolherem certo suporte sobre o qual intervir, estabelecem com ele, primeiramente, uma relação de cumplicidade: “Eu ando pela cidade e ela fala comigo. As ruas, as esquinas, os muros... eu não estou preocupado em pintar ou escrever. Mas aí eu passo por um lugar qualquer que me acena, me pede para intervir.

⁷⁹ Ver Capítulo 4, Sub-item 4.2.1.1.1.

⁸⁰ Depoimentos obtidos durante a pesquisa participante. Curitiba, 2004-2009.

Aí eu escrevo, desenho, pinto”⁸¹. Ou “aquele espaço é que falou com a gente, estava pedindo para a gente pintar nele, queria que a gente interviesse...”⁸²

O artista de rua, mais que usar a cidade como suporte da sua expressão, incorpora-a ao seu discurso, à sua identidade. Ela aparece na sua arte como ninho e lugar da vida, como lugar desolado pelo “progresso”, como veículo do rabisco e da agressão, como testemunha da paixão e do lirismo.

5.4 Arte urbana: arte marginal? Integração: a arte de rua na galeria e em projetos oficiais

A pergunta sobre a marginalidade ou não da arte de rua pode ser analisada sob diversos ângulos. De um lado, há os que, como se viu, não têm interesse nesta manifestação, quer no seu aspecto artístico, quer no comunicativo ou social, ignorando-a. Colocam-na e aos seus autores, à margem da sua vida, do seu cotidiano, da sua existência, julgam-na(nos) apressadamente ou não a(os) enxergam. De outro lado, muitos escritores urbanos afirmam que sua arte é, propositalmente, marginal: querem-na independente, autônoma, fora e à parte dos sistemas oficiais da arte e das políticas culturais, para assim melhor criticá-los. Porém, na Europa e na América do Norte, em grandes cidades brasileiras e até mesmo em Curitiba, a intervenção urbana vem conquistando cada vez mais espaço e reconhecimento como arte de grande expressividade, como um movimento não apenas artístico, mas social, cultural e político.

Em alguns países e mesmo no Brasil, já desde os anos 1980, a arte de rua integra acervos e exposições; suas técnicas e estilos são ensinados em *workshops* promovidos por instituições públicas e particulares; e muitos dos seus artistas são contratados para executar vitrines, fachadas de lojas e imensos painéis de empresas, indústrias, universidades e outras organizações. Vale lembrar a citada iniciativa da Prefeitura de Berlim Ocidental, que desde então, organizava concursos para a pintura do muro que dividia a cidade (e, simbolicamente, o continente e o mundo), bem como o mais antigo castelo da Escócia, totalmente grafitado pelos artistas brasileiros Osgêneos, Nunca e Nina, a convite dos seus proprietários, em maio e junho de 2007⁸³. Em Curitiba, são vários os *graffiti* encomendados por empresas e escolas (Figs. 558-562).

⁸¹ CIMPLS, artista urbano de Curitiba. I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA. Depoimento em mesa-redonda sobre o *graffiti*. Curitiba, Sesc da Esquina, fev. 2007.

⁸² Membro do movimento InterluxArteLivre, sobre o evento DOMINGO DA URBE, realizado à Rua Tapajós, esquina com a Rua Solimões, Mercês. Curitiba, jul. 2005.

⁸³ BBC Brasil.com. *Um dos mais importantes castelos históricos da Escócia está sendo pintado por quatro grafiteiros brasileiros*. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/05/070516_castelografite_pu.shtml>. Acesso em: 15 set. 2009.



Figura 558 – *Diversidade*. Colégio N. S. de Medianeira, BR 116, Prado Velho. Curitiba, 7 dez. 2006. LEONARDO BOFF/HEAL, NOW. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 559 – *KIA*. Av. Mal. Floriano Peixoto, nº 1.742, Rebouças. Curitiba, 17 set. 2005. HUGO, CARÃO, AUMA, HEAL, SER, VEIO, FOCO, TRUFFE, RUS, OI, MÃES e outros. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 560 – *Tattoo*. R. Pe. João Wislinski, nº 606, Santa Cândida. Curitiba, 19 jul. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 561 – *Guarizo*. Av. República Argentina, nº 669, Portão. Curitiba, 13 fev. 2005. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 562 – *Pizzeria Mangiata*. R. dos Pioneiros, próx. à R. Hugo de Mattos Moura, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008. NOODLE?. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

As prefeituras de muitas cidades autorizam a pintura de elementos parietais, vendo, na arte de rua, uma maneira não apenas de enfeitar a cidade e repintar muros pichados ou em más condições, mas de tornar seus espaços individualizados e personalizados⁸⁴, além de dar oportunidade de trabalho para escritores de *graffiti*.

Além da interação entre empresas e escolas com a arte urbana, também o diálogo entre a rua e a galeria, a universidade e o museu tem se mostrado profícuo. Este movimento tem ocorrido tanto de fora para dentro, em que a arte de rua é apropriada, estudada, comprada e vendida⁸⁵ pelo sistema oficial da arte; como de dentro para fora, isto é, da academia para a rua, quando profissionais da arte e de áreas afins adotam as linguagens e as técnicas do *graffiti*, do *stencil*, da pichação, do lambe-lambe e do *sticker* no espaço público. Para a universidade e para muitos de seus profissionais, estudantes e egressos, a ânsia de comunicação e de participação direta na comunidade exige transpor as paredes da casa *mater*. É preciso sair, falar às pessoas de todas as camadas sociais ou níveis de instrução. É preciso sair e brincar sobre as superfícies dos espaços urbanos, dialogar com eles e por meio deles.

Este é também o discurso dos artistas de rua: é preciso democratizar a arte, realizá-la para todos e em todos os lugares, permitindo o acesso de todos a ela, indistintamente. Uma arte que não exige o pagamento de um ingresso para ser fruída, que está ali para ser lida e compreendida gratuitamente. Este movimento *da academia para a rua*, como se viu⁸⁶, existe há mais de cinquenta anos. São artistas com formação universitária ou com carreira consolidada e profissionais ligados às artes visuais, que saem dos espaços fechados e elitizados para um contato direto com as pessoas, o qual ocorre, também, mediante a instalação e a performance em espaços abertos e de livre circulação.

Outra maneira em que ocorre esta mobilidade *da rua para a academia* é a que se refere aos vários interventores urbanos que vão estudar arte ou fazer cursos a ela relacionados nas universidades. Geralmente eles não abdicam da cidade como suporte da sua expressão. Continuam escrevendo *graffiti*, realizando colagens pela urbe, às vezes até pichos, mas buscam meios de profissionalização por meio da sua arte.

Hoje, museus dedicam meses e espaços dos mais nobres a exposições de *graffiti*. Há filmes e documentários sobre seus artistas e suas obras. Principalmente na Europa e nos

⁸⁴ ARANDA, Fernanda. Grafite da Paulista é recuperado: Prefeitura libera arte urbana para tentar revitalizar áreas degradadas. Minhocão e Praça Roosevelt são os próximos. *O Estado de S. Paulo*, 9 nov. 2009, Metrópole. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20091109/not_imp463243,0.php>. Acesso em: 15 nov. 2009.

⁸⁵ Isso se dá apesar do protesto de grande parte dos artistas de rua, que abominam, em teoria, a compra e a venda dos trabalhos dos seus pares.

⁸⁶ Ver Capítulo 4, Sub-Item 4.1.1.

Estados Unidos há vários livros publicados, nos quais esta prática é registrada e seus autores apresentados e divulgados. Estes livros têm alcançado ótimos índices de venda, integrando a indústria cultural e tornando-se objeto de desejo e de consumo, verdadeiros itens de coleção. Ironicamente, tanto a indústria cultural quanto o consumismo são tão veementemente combatidos na arte de rua! Ao mesmo tempo, o registro e a difusão da sua arte fugaz são desejados por estes artistas, basta ver seus *blogs* e seus *sites* na Internet.

Do mesmo modo que os estudantes e os profissionais da arte oriundos da academia desde a década de 1960 fizeram, os artistas de rua, com sua ação incansável e cotidiana, acabaram por ampliar o conceito de galeria e por questionar o museu. Isto, porque consideram que a verdadeira galeria é o espaço urbano e que o museu deve ser vivo e flexível, ao invés de mostrar apenas a perenidade e a inércia de objetos deslocados do seu contexto histórico.

Em Curitiba, há bairros inteiros transformados em galerias de arte ao ar livre. Exemplos disso são os bairros Sítio Cercado e Alto Boqueirão, na região sul do município. São quilômetros de painéis e de muros ao longo das suas principais vias, especialmente daquelas em que transitam os ônibus (Figs. 563-567).



Figura 563 – *Sapo 2*. R. dos Pioneiros, próx. ao nº 1.000, Sítio Cercado. Curitiba, 2 jan. 2008. HEAL, SOEW.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 564 – *Painel 1*. R. Wilson Delcheux Pereira, próx. à R. Ézio Zanello, Alto Boqueirão. Curitiba, 2 jan. 2008. JEH, SYEN, SOEW.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 565 – *Noites sem dormir*. R. dos Pioneiros, próx. à R.Contenda, Alto Boqueirão. Curitiba, 23 out. 2005. RODS, HEAL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 566 – *Caras e bocas*. R. dos Pioneiros, próx. ao nº 200, Sítio Cercado. Curitiba, 23 out. 2005. NOW, DEVIS, HEAL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 567 – *Cantoria*. R. dos Pioneiros, próx. à R. Hipólito Woichoski, Alto Boqueirão. Curitiba, 23 out. 2005. CIMPLS, CRESPO, SOEW. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Estes bairros se diferenciam dos demais não apenas pela existência de um grande número de *graffiti*, mas especialmente pela recepção desta arte pelos seus moradores que, de maneira geral, a apreciam e incentivam. A abertura que seus habitantes dão aos escritores urbanos está presente no comentário de Café, um dos mais destacados artistas de rua de Curitiba: “O Sítio Cercado é tudo de bom!!!”⁸⁷.

Também no centro da cidade há vários *graffiti*, muitos em grandes proporções, autorizados ou encomendados por particulares ou pela Prefeitura, que o fazem, em parte, para evitar que suas paredes sejam pichadas ou para substituir o picho. Quando o *graffiti* é encomendado, o artista registra, geralmente, além da sua assinatura e a da sua *crew*, seu número de telefone celular, seu endereço eletrônico e, frequentemente, sua página na Internet,

⁸⁷ CAFÉ. Entrevista a E. S. Prosser. Curitiba, 2007.

em contraste com aquele quase anônimo (pois os codinomes não mostram quem são os autores), que pinta o *muro proibido*. A arte de rua passa a ser, então um trabalho, um modo de garantir o sustento, uma profissão. A tinta que sobra, por sua vez, alimentará a prática *vandal*.

No seu discurso, muitas vezes o poder público e os empresários dizem incorporar a manifestação do artista de rua para promover a sua inclusão como construtor da sociedade e da paisagem urbana, no exercício da sua cidadania. Setores mais radicais do *hip hop* e parte da intelectualidade são contrários a essa integração. Temem que, se a arte de rua entrar no museu, na galeria e na universidade, se for *cooptada* pelo poder público ou pelo *proprietário*, perderá sua característica contestadora, rebelde e espontânea. Temem que seja *domesticada*, no perpétuo processo de assimilação e apropriação do que é marginal para o *mainstream*, tão característico do sistema capitalista e que se observa no livre trânsito das linguagens do *graffiti* nas galerias e na mídia. Vem à mente a expressão “Tudo o que é sólido desmancha no ar”⁸⁸. Porém, mesmo em intervenções contratadas, a mensagem continua quase sempre instigante, lírica, de protesto, de revolta, inconformismo, crítica ou busca por uma realidade melhor; as ideias e os códigos continuam quase os mesmos (Fig. 568).

Em épocas pré-eleitorais, coletivos como Os Charlatões e o InterluxArteLivre colam lambe-lambes pela cidade, com manifestos políticos e culturais que, como ocorreu nas eleições municipais de 2004 em Curitiba, chegam às esferas dos partidos políticos e influem nas propostas e nas campanhas eleitorais⁸⁹.



Figura 568 – *Palhaçada 2*. R. Com. Araújo, esq. com R. Visc. de Nácar, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005. VEIO, CONDE, SER, NOODLE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

⁸⁸ BERMAN, 1986. A frase que serve de título ao livro, “Tudo o que é sólido desmancha no ar”, foi cunhada por Marx e apropriada por Berman, como este mesmo afirma no início do seu livro.

⁸⁹ SOUZA NETO, Manoel de. Entrevista a E. Prosser. Curitiba, 2004.

O primeiro viaduto de Curitiba a ser grafitado sob os auspícios da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) foi o do cruzamento das ruas Augusto Stellfeld e Dr. Muricy, durante a COP8 e a MOP3⁹⁰, em março e abril de 2006 (Figs. 569-570). Em finais de 2007 e inícios de 2008, outros três foram pintados: o do Tarumã, o do Xaxim e o da Rua Visconde de Guarapuava (Figs. 571-573), também com o apoio da FCC. Eles contribuem para uma transformação da paisagem urbana, pois, antes pichados ou pintados de cinza, estão hoje repletos de cores. Além disso, os temas abarcam frequentemente a natureza e o meio ambiente, *trazendo de volta à cidade o mundo natural que ela expulsou*.



Figura 569 – Viaduto da R. Augusto Stellfeld 1, Centro. Curitiba, 14 mar. 2006. OYS/DEVIS, AUMA, HEAL, CAFÉ, CASE, BOLACHA, VEIO e outros. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 570 – Viaduto da R. Augusto Stellfeld 2, Centro. Curitiba, 2 fev. 2008. OYS/DEVIS, AUMA, HEAL, CAFÉ, CASE, BOLACHA, VEIO e outros. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 571 – Viaduto do Tarumã 2, Alto da Rua XV. Curitiba, 23 jan. 2008. PARADA. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

⁹⁰ A Conferência das Partes (COP) é o órgão supremo decisório no âmbito da Convenção sobre Diversidade Biológica. MOP (*Meeting of Parties*) é a sigla utilizada para designar a Reunião das Partes, ou seja, Reunião dos Países Membros do Protocolo de Cartagena sobre Biossegurança. O COP8 e o MOP3, promovidos pela ONU e pelo Ministério do Meio Ambiente, bem como os mais de quarenta eventos paralelos realizados por entidades afins, reuniram em Curitiba, em março e abril de 2006, autoridades (presidentes, ministros) e delegações (técnicos, pensadores, jornalistas) de todo o mundo para discussões sobre o meio-ambiente e o desenvolvimento.



Figura 572 – Viaduto do Xaxim 1. Xaxim. Curitiba, 23 jan. 2008. AUMA, DOSE, THIAGO SYEN, CAFÉ, CIMPLS, HEAL. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 573 – Viaduto da Av. Visc. de Guarapuava e R. Ubaldino do Amaral, Alto da Rua XV. Curitiba, 20 mar. 2008. BOLACHA, CASE e outros. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

5.5 O mundo está em nossas mãos!: arte de rua e meio ambiente

Como demonstra a análise de conteúdo realizada na presente pesquisa, o meio ambiente natural e urbano tem permeado a intervenção urbana em grande medida, às vezes como tema, às vezes como mote para chamar a atenção sobre outras questões.

Em março e abril de 2006, em Curitiba, durante as citadas MOP3 e COP8⁹¹, grafiteiros pintaram, com apoio da Ong SOS Mata Atlântica, vários painéis pela cidade, cujo tema foi o meio ambiente. Participaram deste evento, representando os problemas do homem e do meio ambiente neste início de século. Além disso, no Lançamento do Manifesto das Américas, solenidade realizada no Teatro Guaíra, em 20 de abril, o grafiteiro curitibano Neto, a convite da organização do evento, entregou como presente uma obra sua ao Presidente Hugo Chávez. Tratava-se de um *graffiti* sobre tela, que representou a arte espontânea, da rua, anônima.

Se antes das COP8 e MOP3 o meio ambiente já aparecia como tema da arte urbana, a partir de 2006 passou a ser uma temática recorrente, apontando tanto os riscos aos quais a natureza e o homem estão expostos na atualidade, quanto posturas necessárias para reverter a situação e possíveis soluções. Ao denunciar os perigos e as vulnerabilidades que enxergam, seus autores buscam provocar uma mudança em relação à destruição da natureza causada pelo homem com seu estilo de vida consumista e irresponsável. Exigem uma tomada de posição tanto das autoridades, como de cada um, enquanto afirmam, quando convidam à ação, que é possível mudar esta situação!

⁹¹ Ver Capítulo 5, Item 5.5.

Em Curitiba, são vários os painéis, *graffiti* e lambe-lambes cujo tema é o meio ambiente. Um deles é o apresentado na Figura 574. Nele, vê-se, à esquerda, a cidade, retorcida, angustiada, agonizante, apesar das suas tecnologias, riquezas e construções. Ela contrasta com a paisagem à direita, com campos, montanhas, Araucárias e a gralha azul. No centro está o planeta, que assiste (chora?), inerte e assustado, à sua própria destruição. Ele aparece como um olho, cuja lágrima é um riacho, em meio à terra desolada. Sob ele, um mico-leão dourado, um papagaio verde-amarelo e uma onça-pintada lutam contra a palavra “Extinção”.

Ocupa toda a extensão do *graffiti* a frase: “Cada forma de vida é única e insubstituível”, num apelo a que se preserve o que existe, antes que se perca ainda mais. No texto escrito no mesmo painel, à direita⁹², os seus autores (representando a sua angústia e a de muitos) se colocam como “criaturas aprisionadas” pela cidade de concreto e anseiam pelo “ar fresco das montanhas” – pela liberdade e pela natureza.



Figura 574 – *Extinção*. Praça Osório, R. Jesuíno Marcondes, Centro. Curitiba, 16 jul. 2006. HEAL, MENTZ, ICEMAN, CAFÉ, HOPE, PAULO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Outros *graffiti* mostram a luta entre a vida e a morte, travada dia a dia pela natureza. A Figura 575 retrata uma terra ainda verde, mas com poucas árvores. O beija-flor e a libélula teimam em procurar alimento e água. O sol, bem no meio da figura, mostra a sua predominância, enquanto o vermelho do céu representa um intenso calor, que acaba por tornar a terra seca e deserta. No canto direito da figura, as árvores já estão quase sem folhas e a terra, quase sem plantas. Já a Figura 576 mostra a exuberância da natureza e um grande sapo, representando o reino animal, como o seu guardião.

⁹² O texto completo diz: “A nossa arte, a nossa poesia, as nossas obras de beleza são expressões de criaturas aprisionadas que se recordam das glórias do ar fresco das montanhas”.



Figura 575 – Céu vermelho. R. Brig. Franco, nº 4.971, Mercês. Curitiba, 23 jul. 2006. CAFÉ, HEAL, ICEMAN, HOPE.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 576 – Sapo 3. Al. Cabral, próx. ao nº 353, Centro. Curitiba, 16 jul. 2006. HEAL, MENTZ, ICEMAN, CAFÉ, PAULO, HOPE.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A Figura 577 retrata a importância da participação de cada um na manutenção da vida. A frase “Cada pequeno detalhe é importante para a biodiversidade” pode ser aplicada não apenas às muitas espécies animais e vegetais, mas às pequenas atitudes no cotidiano, em cujo âmbito ocorrem importantes ações para a preservação do meio ambiente.



Figura 577 – Cada pequeno detalhe. R. Dr. Correa Coelho, esq. com R. Eng. Ostoja Roguski, Jardim Botânico. Curitiba, 12 jul. 2008.
HEAL, HOPE, ICEMAN, MENTZ, PAULO, CAFÉ. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A poluição da água e o homem como produtor de resíduos na sua afeição por consumo aparecem em lambe-lambes que mostram que não apenas as fábricas ou os esgotos poluem os rios, mas também as pessoas ao jogarem lixo no chão ou na água. Assim, a arte de rua clama: é preciso não sujar e, mais ainda, é preciso limpar o planeta (Figs. 578-580)!



Figura 578 – *Poluição*. R. Emiliano Pernetá, nº 485, Centro. Curitiba, 14 mar. 2006.

Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 579 – *Qual o animal?* Praça do Redentor (do Gaúcho), São Francisco. Curitiba, 23 out. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 580 – *Limpe!* R. Trajano Reis, nº 300, São Francisco. Curitiba, 14 mar. 2006.

Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Na Figura 581, veem-se, de um lado, a tecnologia e toda a série de artificialismos e falsas necessidades que o homem cria para si mesmo; do outro, a natureza, com a floresta e a água. O grafiteiro coloca a questão: “Quem vencerá esta batalha?” E chama: “Jovens e crianças, nós somos o futuro! Não vamos só esperar a velhice. Temos que agir”.



Figura 581 – *Quem vence essa batalha?* R. Radialista José Vicente Gonçalves, s.n., CIC. Curitiba, 17 nov. 2007.
DEIS(ASTRADO). Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Nas Figuras 581-583, nota-se quanto os jovens estão tomando para si a responsabilidade pela vida ou pela morte do planeta. Trata-se, porém, de uma tarefa grande e pesada demais, legada a esta geração pelas que a antecederam. Se na Figura 582 a Terra aparece não com os oceanos em azul, mas em vermelho, escorrendo, como se fosse de sangue – talvez uma mistura de sangue e lágrimas –, na Figura 583, nota-se o grande poder do homem para destruir ou manter a vida.

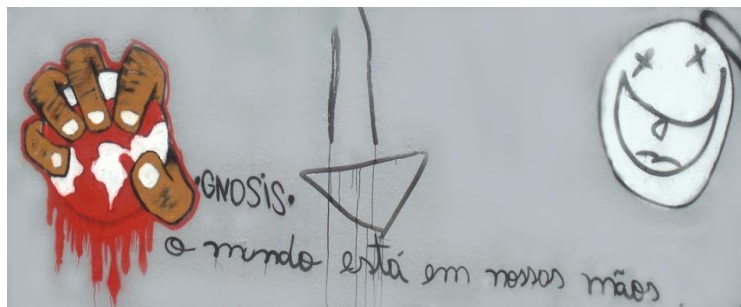


Figura 582 – *O mundo está em nossas mãos*. R. Tibagi, esq. com R. XV de Novembro, Centro. Curitiba, 25 out. 2008. GNOSOS, O PRIMO. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 583 – *A vida está em nossas mãos*. I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Praça Rui Barbosa, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007. IAGO, AMEM. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

No entanto, apesar disso, o artista urbano mantém-se otimista. Acredita que pode reverter este cenário. Ao afirmar que tudo isso está nas mãos do ser humano, demonstra que este tem, ainda, o controle do processo. De fato, estudiosos do meio ambiente têm alertado para o fato de que a humanidade ainda pode salvar o planeta. No entanto, ela tem que ser rápida, eficiente e precisa engajar a todos – da criança ao idoso, do indivíduo à coletividade, do pessoal ao institucional, da pequena atitude de uma criança ao controle dos grandes conglomerados industriais, de países mais pobres aos países mais ricos.

Por isso, no seu grito silencioso, o personagem da Figura 584 sugere: “Preserve”.



Figura 584 – *Proteja a vida!* R. Augusto Stelfeld, próx. à R. Dr. Muricy, São Francisco. Curitiba, 2 fev. 2008. JOTAPÊ (POA), CIMPLS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Tem um urso panda no colo e peixes, pássaros, flores e árvores pintados na sua roupa. Seus olhos, marejados, mostram uma expressão triste. Com os pés acorrentados e uma gaiola vazia e aberta, na mão direita, uma lágrima lhe cai pelo rosto. Mesmo assim, é cheio de cores e de esperança. Seu gesto, abrigoando o panda, como que repete: “Proteja a vida!”

Em meio à crítica e à revolta, o artista de rua também mostra a vida. Há flores, árvores, insetos, pássaros e peixes, em profusão. Gatos espreitam a cada esquina e vacas, muitas vacas, lembram uma vida mais próxima à natureza (Figs. 585-593). Cimpls, autor de alguns desses peixes e pássaros, afirma que “a vida é simples, a natureza é simples – e nas coisas simples é que estão a beleza, a vida e a arte”. É como se o grafiteiro quisesse trazer para as paredes e muros estáticos e impessoais, a fragilidade e a vivacidade da natureza, como se quisesse encher de vida, movimento e leveza o que é inanimado e sem cor. A ambiguidade, uma das características da arte, pode ser percebida na maioria dos *grafitti*. Neste conjunto, por exemplo, o rabo do *Pássaro 1* (Figura 585) se abre em flores e folhas, misturando-se à natureza. Já as flores da Figura 590 podem muito bem ser rodas de bicicleta, o que, por sua vez, indica a proximidade deste meio de transporte com o meio ambiente natural.



Figura 585 – *Pássaro 1*. Al. Princesa Izabel, nº 205, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005. CIMPLS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

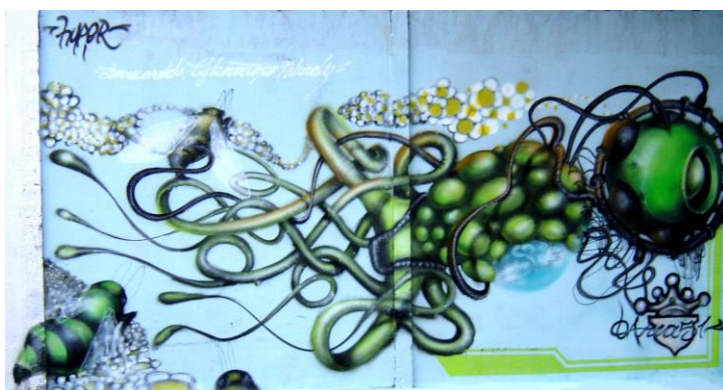


Figura 586 – *Abelhas verdes*. I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI DE CURITIBA, Estádio do Clube Pinheiros, Boqueirão. Curitiba, 9 out. 2005. HYPER (Belo Horizonte). Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 587 – *Pássaro 2*. R. Prof. Fernando Moreira, nº 433, Centro. Curitiba, 9 out. 2005. CIMPLS. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 588 – *Flor 3*. R. Emiliano Pernetá, próx. ao nº 485, Centro. Curitiba, 14 mar. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 589 – *Flor 4*. R. Cruz Machado, próx. à R. Dr. Muricy, Centro. Curitiba, 21 dez. 2006. Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 590 – *Flor 5*. R. Emiliano Pernetá, nº 179, Centro. Curitiba, 17 out. 2007. JAIME (INTERLUX).
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 591 – *Gato 1*. R. Pres. Faria, nº 535, Centro. Curitiba, 20 ago. 2005. D. BARBOSA.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 592 – *Gato 2*. R. Visc. do Rio Branco, próx. ao nº 200, Centro. Curitiba, 21 dez. 2006. D. BARBOSA.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 593 – *Plantas*. R. Mal. Deodoro, nº 806, Centro. Curitiba, 28 ago. 2005.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Assim, seja com uma visão crítica, contundente e até dramática, seja de uma perspectiva lírica, poética e vibrante, às vezes ingênua, a arte de rua mostra um mundo que precisa de cuidados e uma natureza que se ama, que se quer vivenciar e manter, com a qual o sujeito dialoga, aprende e se identifica e da qual é integrante.

De outro lado, contudo, tanto as tintas quanto os solventes são materiais poluentes e o gás dos *sprays* é agressivo à camada de ozônio do planeta. Assim, ao mesmo tempo que o grafiteiro se manifesta a favor da preservação do meio ambiente natural, ele o agride mediante as ferramentas de que dispõe.

5.6 Interventores urbanos: quem são eles, afinal?

No decorrer desta pesquisa, constatou-se a existência de diversos perfis entre os interventores urbanos. Contrariando a ideia de que são *apenas* adolescentes desocupados, pobres e da periferia da cidade, notou-se que o universo de envolvidos é bem maior e variado. Apesar de estes perfis terem permeado outros momentos deste trabalho, este assunto é retomado aqui de uma maneira mais objetiva.

Entre os pichadores há os adolescentes principiantes, que querem experimentar a transgressão, pichando para se divertir. Entre os mais maduros, há os que picham gratuitamente, também por diversão, “pela adrenalina”. Outros são revoltados com o sistema e se manifestam de maneira propositalmente agressiva contra aqueles que julgam injustamente privilegiados. Picham prédios e espaços públicos, em protesto contra a autoridade e o poder instituídos, bem como propriedades privadas, em rebeldia contra o capitalismo e as classes média e alta, símbolos da injustiça social causada pelo acúmulo de bens. Alguns picham

construções desocupadas e terrenos baldios, pois isso “não dá nada”, quer dizer, não é perigoso, não implica a perseguição da polícia ou de proprietários. Além disso, paredes e muros de imóveis abandonados são “telas” convidativas, já que se encontram disponíveis e sem vigilância. “Deixamos a cidade mais bonita”, “Doamos nosso trabalho para as pessoas”, afirmam⁹³.

De outro lado, de acordo com os muitos depoimentos registrados, a maioria dos hoje grafiteiros desenha desde sua infância. No ambiente urbano, começaram pichando e, devagar, foram “melhorando o traço, desenvolvendo as possibilidades e criando outras maneiras de se expressar”⁹⁴. Assim, a trajetória de quase todos vai do picho ao *graffiti* e depois, como se viu, à profissionalização mediante cursos próximos às artes visuais. São poucos os que optam pelo picho e continuam a fazê-lo.

Um terceiro grupo começou na escola e na academia e, ao optar pela *arte na rua*, adotou também a linguagem e o estilo de vida da *arte de rua*, que considera mais que uma expressão artística, uma filosofia de vida.

Em Curitiba, a faixa etária dos interventores urbanos com os quais se teve contato e que participaram dos eventos e atividades observadas durante a pesquisa participante foi de, na maioria, entre 14 e 40 anos. Além disso, pôde-se constatar que os artistas de rua curitibanos não estão apenas em certos bairros das franjas da cidade, nem podem ser caracterizados por certo nível de renda familiar. São oriundos tanto da periferia quanto do Centro e provêm tanto de famílias de baixa quanto de média ou alta renda. Seu nível de instrução varia do ensino fundamental incompleto (por motivo da idade) ao médio e ao superior. Há entre eles inclusive funcionários de órgãos culturais e educacionais da cidade, além de profissionais liberais, arquitetos, publicitários, designers, artistas plásticos, cineastas e educadores.

Nas várias universidades de Curitiba, especialmente nos cursos de arte da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, da Universidade Federal do Paraná, da Universidade Tuiuti e da Faculdade de Artes do Paraná, podem-se encontrar vários estudantes vindos tanto do *graffiti*, da pichação, do lambe-lambe, da *sticker art* e do *stencil*, quanto do *break* e do *rap*. Também estudantes de várias áreas do saber acabam por fazer o movimento inverso, como mencionado, da academia para a rua – como é o caso dos integrantes do coletivo InterluxArteLivre, por exemplo, ou de Paulo Cesar de Oliveira (Auma).

⁹³ Depoimentos a E. S. Prosser. Curitiba, 2004-2009.

⁹⁴ HEAL. Depoimento a E. S. Prosser. Curitiba, jun. 2007.

O livre trânsito entre a academia e a rua demonstra, entre outras coisas, que não apenas as classes economicamente menos favorecidas estão envolvidas nesse movimento (pois o acesso à universidade ainda é restrito a quem tem certas condições financeiras e culturais). Além disso, muitos *grafitti* e lambe-lambes veiculam protestos, poesia concreta, textos intelectualmente complexos e bem elaborados, manifestos escritos de maneira crítica, lúcida e cheia de humor, que revelam alto nível de escolaridade ou de informação política e cultural.

É importante lembrar que escrever *graffiti* pela cidade é uma atividade cara, pois o preço das latinhas, da tinta, dos solventes, dos rolos e pincéis, bem como da fotocópia ou da reprodução por meio das técnicas de gravura é alto⁹⁵. Também o tempo despendido é muito, por isso ocorre geralmente em finais de semana ou no período das férias – outro sinal de que é uma ação realizada não por desocupados, mas por indivíduos que, em grande parte, como citado, trabalham ou estudam.

São vários os grafiteiros que vivem da sua arte. Além de grafitar nas ruas, pintam profissionalmente fachadas ou interiores de lojas, tornam-se ilustradores de livros, revistas ou jornais, ou profissionais da publicidade, pintores, artistas relacionados à computação gráfica, à arquitetura e à produção de eventos etc. Muitos são educadores e arteeducadores em escolas públicas ou particulares, desenvolvendo atividades em *workshops* ou cursos para iniciantes no *graffiti*. Levam para os seus alunos a sua experiência e, assim, conforme suas próprias palavras, buscam tirar os pré-adolescentes da pichação, da ilegalidade e do perigo, para orientá-los para o *graffiti* e para uma futura profissionalização. Para se ter uma idéia de quem são estes sujeitos, apresentam-se a seguir algumas fotos de eventos ou atividades de que participaram no período estudado (Figs. 594-599).

Ao observar estes artistas em ação, quer em projetos patrocinados por empresas e entidades como a Petrobras e a Funarte, como o 6 DIREÇÕES; ou pela Fundação Cultural de Curitiba, como o Viaduto do Xaxim; quer em Encontros organizados pelos próprios líderes do movimento na cidade, como o I ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRAFFITI EM CURITIBA e o ENCONTRO IDENTIDADE URBANA e outros, nota-se alto grau de envolvimento, camaradagem, cooperação e profissionalismo.

⁹⁵ Ver depoimentos de Cimpls e Heal, no Capítulo 4, Item 4.1.



Figura 594 – Colégio N. S. Medianeira.
BR 116, Prado Velho.
Curitiba, 7 dez. 2006.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 595 – Praça Rui Barbosa 1.
I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Centro.
Curitiba, 6-10 mar. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 596 – Praça Rui Barbosa 2.
I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Centro.
Curitiba, 6-10 mar. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 597 – Praça Rui Barbosa 3. I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 598 – FACINTER.
R. Augusto Stellfeld, próx. à R.
Dr. Muricy. PROJETO 6 DIREÇÕES,
Centro. Curitiba, 19 jan. 2008..
Fonte: Acervo E.S.Prosser.



Figura 599 – Viaduto do Xaxim 2.
Curitiba, 23 jan. 2008.
Fonte: Acervo E.S.Prosser.

Os eventos são *happenings*, em que o prazer da criação e da participação, bem como a valorização e o respeito pelo outro e sua obra são claramente percebidos. A espontaneidade, o trabalho em equipe, o dividir a mesma superfície e o construir uma obra em parceria evidenciam um sentido de grupo e uma aceitação da opinião e da contribuição dos parceiros, rara no mundo ocidental atual, individualista e competitivo, no qual o que importa é vencer e lucrar.

O seu trato com os transeuntes também é marcante nessas ocasiões. Desde o menino curioso, o intelectual, o apreciador da arte, a dona de casa, até o carrinheiro são bem-vindos, além de interventores urbanos de toda a região metropolitana e das diversas linguagens (*rappers, breakers e DJs*). Cada evento passa a ser um ponto de encontro em que se conversa, trocam-se ideias e impressões, passam-se algumas horas agradáveis, cresce-se artística e individualmente. Muitos levam consigo um pouco dessa arte, como o carrinheiro da Praça Rui Barbosa (Fig. 600) ou pessoas que fotografam as obras, as compram ou encomendam, ou as que são apresentadas com um desenho. Além disso, nestas ocasiões uns deixam sua assinatura nos *black-books* dos outros. Como referido anteriormente, estes são cadernos de desenho que

cada artista de rua tem e nos quais faz seus próprios desenhos ou estudos, mais tarde pintados nas paredes. Neles, também, um artista deixa seu desenho ou marca para o outro, como presente e registro da sua amizade.

Além de tudo isso, ao final de cada um destes eventos, seja em praças, em escolas, na rua ou em qualquer outro espaço urbano, o local é deixado absolutamente em ordem, limpo, o material e o lixo todo recolhidos, como se observou pessoalmente, o que por si só é, igualmente, bastante significativo.



Figura 600 – Carrinho. Praça Rui Barbosa, I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, Centro. Curitiba, 6-10 mar. 2007. SOEW, PORQUE. Fonte: Acervo E.S.Prosser.

A partir da pesquisa participante e da observação das suas manifestações, pôde-se constatar que suas preocupações políticas, sua consciência quanto à ecologia e ao meio ambiente natural ou urbano, seu engajamento espontâneo ou profissional em organizações educacionais e assistencialistas são recorrentes, seja por iniciativa institucional, seja por atitude própria e voluntária. É o que se nota na atuação do coletivo InterluxArteLivre. É o que se percebe, ainda, na ação de outros artistas de rua, que, assim, colocam em prática a máxima do *hip hop*. Don Joe, por exemplo, resolveu, em 2005, juntar moradores de favelas do Uberaba para, juntos, limparem o rio e reflorestarem o fundo do vale ali localizado⁹⁶. Outro *rapper* relatou que duas vezes por ano conseguia cestas básicas para distribuir na sua favela, além de brinquedos e roupas. Ele próprio afirmou: “Faço *rap* e ajudo todo mundo pra que esses meninos não façam as mesmas besteiras que eu fiz. Meu pai morreu com um tiro, eu fui esfaqueado na cadeia...”⁹⁷. Outros tornam-se arte-educadores e passam a ministrar cursos de

⁹⁶ DON JOE. Depoimento a E. Prosser. Curitiba, 2006.

⁹⁷ *Rapper* anônimo. Depoimento a E. S. Prosser. Curitiba, 2006.

graffiti a adolescentes evitando a pichação ilegal e orientando-os para a expressão plástica como futura profissão⁹⁸ etc.

5.7 Novos valores e atitudes em relação à arte de rua?

Prefeitura se retrata por ter apagado grafite em São Paulo. Este é o título de um artigo publicado no Jornal *Folha de São Paulo*, no caderno *Cotidiano*, dia 27 de julho de 2008, um domingo, escrito por Juliana Nadin e Gustavo Fioratti⁹⁹. Nele se percebe o que pode ser uma grande mudança de valores e de atitudes por parte do poder instituído, em relação ao *graffiti*¹⁰⁰ e aos que praticam esta arte.

5.7.1 Uma nova postura?

O próprio título da reportagem aponta para uma tomada de posição inédita no país: a prefeitura de uma cidade se justifica e tenta compensar o universo da arte urbana pela perda de um “mural de 680 m que coloria a Avenida 23 de Maio”, apagado, dia 3 de julho de 2008, no âmbito do programa Cidade Limpa. O artigo cita o próprio Prefeito e, aqui, trata-se de São Paulo, a maior cidade do Brasil e um dos maiores centros de formação de opiniões do país! Os autores comentam o mural: “Lá estavam reunidos trabalhos de Nina Pandolfo, Osgêmeos, Vitché e Herbert Baglion, entre outros nomes que fazem a história do *graffiti* em São Paulo”. A arte destes artistas é admirada e respeitada em todo o mundo e é por conta deles e de muitos outros, que o *graffiti* brasileiro e em especial o paulistano é considerado, hoje, o mais inovador de todos os continentes.

O artigo inicia com uma frase de impacto: “Depois de conquistar território em salas de museus e galerias de arte, desenhando também um trajeto internacional com apoio de multinacionais e instituições estrangeiras, os grafiteiros paulistanos marcaram, na semana passada, mais um gol de placa. A Prefeitura de São Paulo se dobrou ao erro [!] que vem

⁹⁸ HEAL. Depoimento a E. Prosser. Curitiba, 2005.

⁹⁹ NADIN, Juliana; FIORATTI, Gustavo. Prefeitura se retrata por ter apagado grafite em São Paulo. *Folha de São Paulo*, 27 jul. 2008, Caderno *Cotidiano*, p. 8.

¹⁰⁰ A grafia *grafite* é a que aparece na reportagem. Aqui, será adotada a grafia *graffiti*, preferida pelos artistas, críticos e historiadores da arte nacional e internacionalmente.

cometendo há anos”, isto é, reconheceu que simplesmente *apagar* um *graffiti* é uma iniciativa, no mínimo, equivocada.

Mesmo que fosse este um período pré-eleitoral (eleições municipais ocorreram no mês seguinte) e que sejam muitos os jovens e adultos envolvidos direta ou indiretamente com esta arte (quase todos são eleitores), é significativa esta mudança de atitude. Isto, pois, até agora, tanto o poder instituído quanto a sociedade estabelecida simplesmente apagavam (continuam apagando) estas obras, sem se importarem com outras questões que não “limpar”, “esterilizar”, “despersonalizar”.

Essa atitude de fazer desaparecer, neutralizar, destruir aquilo que os incomoda, seja pelos conteúdos críticos, seja pela imensa carga emocional que veiculam ou, ainda, pelo *ruído* que causam, representa a atitude de apenas uma parte dos habitantes das cidades. Estes, apoiados em regulamentos, leis e justificativas criadas por eles próprios e por seus pares, assumem a “missão” de “manter a ordem”, de acordo com a sua perspectiva. No entanto, outra parte da população aprova e se identifica com esta expressão, sentindo-se ultrajada quando ocorre um “ato de limpeza” como o de São Paulo, e que se repete aos milhares em outras cidades brasileiras com frequência.

No caso específico do *graffiti* a que se refere a reportagem, cerca de duas semanas depois do “ato de limpeza”, no dia 16, provavelmente ante o protesto dos aficionados por esta arte (artistas, estudiosos, intelectuais e admiradores), o prefeito paulista chamou Gustavo e Otávio Pandolfo (Osgêmeos) “para uma conversa. [...] O bate-papo foi uma espécie de pedido de desculpas pelo ato cometido. [...] Para se retratar, a prefeitura encomendou um novo projeto aos dois artistas, um painel que deve ocupar o mesmo espaço”. Contudo, como cada *graffiti* é único, é impossível simplesmente substituí-lo. A destruição de uma obra de arte não pode ser *compensada* pela autorização da criação de outra. Quanto à não perenidade inerente ao *graffiti*, que esta ocorra pela ação do tempo ou pela mão dos seus autores, e não por atos de quem se considera “guardião” do espaço público, seja ele uma autoridade ou um particular.

O tom das autoridades entrevistadas para a reportagem deixa de lado a falta de respeito com que a arte de rua geralmente é tratada. É isso o que se percebe ao ler a justificativa do Secretário da Coordenação das Subprefeituras paulistanas. Ele explica que “a empresa contratada para pintar a cidade não é um curador de arte. [...] O pintor não sabe diferenciar um trabalho que tem valor de um que não tem”. E a solução oferecida, segundo os autores do texto, “para que esse tipo de erro [!] não se repita seria a elaboração de uma lista de locais reservados a pinturas do gênero”, escolhidos pelos próprios artistas. “Com essa lista em mãos”, explicou o

secretário, “podemos controlar melhor os espaços que vão ou não ser pintados”. O jornalista Paulo Cezar Pedron, presidente do Instituto de Defesa dos Direitos Humanos, Iddeha¹⁰¹, de Curitiba, corrobora este discurso. Para ele, até mesmo a polícia precisa de material que a ajude a distinguir entre o que é arte e o que não é. Por isso, é importante a disponibilização de material e a publicação de livros sobre o tema.

No entanto, como se viu, é sem solução a discussão sobre o limite entre o que é e o que não é arte (pois aborda a subjetividade). Considerando vários dos parâmetros usados para qualificar “obras de arte” (criatividade, originalidade, expressividade, coerência, equilíbrio, preocupação estética, imaginação etc.), pode-se afirmar que existe arte ou relevância na mensagem na maioria das intervenções urbanas, inclusive em muitos dos polêmicos pichos. Então, o que “apagar”?

De qualquer maneira, esta nova posição das autoridades paulistanas demonstra que a municipalidade, talvez alicerçada na valorização e na atenção que muitos escritores de *graffiti* têm recebido no cenário internacional ou, como mencionado, com o pensamento no grande número de votos que pode receber nas muitas futuras eleições, já percebe a importância e o alcance desta arte e o grande número de envolvidos. São Paulo é visitada por muitos pesquisadores e estudiosos da arte, também por conta da intervenção urbana que cobre muitos de seus muros. Em outras palavras, o *graffiti*, além de expressar a identidade e o pensamento de grande parte dos habitantes da urbe, pode se tornar mais um atrativo turístico, isto é, mais um diferencial capaz de atrair recursos e de divulgar a própria cidade.

5.7.2 *Graffiti legal x graffiti vandal, rua x galeria*

No âmbito da arte urbana, a discussão sobre o *graffiti legal* (autorizado) e o *graffiti vandal* (não autorizado) não é nova. Ao mesmo tempo que parte da sociedade estabelecida, cada vez mais, admira respeita e dá lugar ao *graffiti* nas galerias, nas escolas, nos museus, em espaços urbanos autorizados e, até mesmo, em suas salas e igrejas [!], alguns interventores urbanos resistem a esta aproximação. Na contramão de um processo iniciado há mais de trinta anos, cujo símbolo é Basquiat¹⁰², criticam a aceitação desta arte por considerarem que ela, assim, perde sua principal função. De fato, inicialmente, este movimento constituía um protesto e um desafio contra o *establishment*. À medida que partes da sociedade estabelecida

¹⁰¹ Ver Capítulo 4, Sub-Item 4.1.3.

¹⁰² Ver Capítulo 5, Sub-Item 5.2.4.

aceitam e até concordam com o protesto, este perde sua característica principal de confronto. Daí atitudes extremas, como a dos estudantes de São Paulo em 2008¹⁰³.

No entanto, o *graffiti legal*, em oposição ao *graffiti vandal*, traz à tona ao mesmo tempo o diálogo e a dialética entre os vários segmentos da sociedade e uma lenta, mas real, transformação na maneira como esta linguagem é encarada. Os meios artísticos e intelectuais há muito reconhecem não apenas a sinceridade do movimento, mas concordam com muitas das suas críticas.

Quanto à iniciativa do prefeito de São Paulo em 2008, ela demonstra nitidamente uma transformação na compreensão deste universo por parte do poder instituído e da sociedade estabelecida. Isto se deve, em parte, à insistência dos artistas urbanos que, mesmo tendo obras apagadas, voltam, pintam novamente no mesmo ou em outro lugar. Nesse sentido, a ação de apagar os *graffiti*, como se viu, não resolve a questão dos que não os apreciam. Esta é uma manifestação que, a julgar pelos espaços urbanos das várias cidades nas últimas décadas, não parece esmorecer, apesar da repressão exercida sobre ela.

Outra parcela da responsabilidade por um maior entendimento desta arte pode ser creditada aos meios de comunicação que, frequentemente, veiculam reportagens que a apresentam e explicam, expondo seus conteúdos e suas razões. Em outros momentos, utilizam-se da sua linguagem em programas direcionados a crianças, adolescentes e jovens, bem como em comerciais de produtos dirigidos a esta faixa etária, tornando-a familiares a todos.

Há, porém, casos em que os meios de comunicação privilegiam a perspectiva da opressão. É o caso da Rede Paranaense de Comunicação em Curitiba, da Rede Globo, entre 2004 e 2008, que, quase invariavelmente, abordou nos noticiários locais aspectos negativos da pichação, sem dar espaço a iniciativas positivas realizadas pelos artistas de rua. Entre estas citam-se, por exemplo, os inúmeros cursos e oficinas sobre *graffiti* ministrados em escolas tanto da periferia quanto centrais para alunos de todas as camadas sociais, ou mesmo projetos desenvolvidos por Ongs como o Iddeha e pela própria Prefeitura de Curitiba, que usam o *hip hop* como ferramenta de educação, inclusão social e profissionalização.

Outro exemplo de preconceito pode ser reconhecido quando da inauguração do Shopping Palladium, em maio e junho de 2008, no bairro Portão, também em Curitiba¹⁰⁴. A entrada de certos grupos de adolescentes e jovens foi proibida, pois, segundo representantes do *shopping*, usavam roupas largas e bonés, o que os vinculava ao movimento *hip hop* e, portanto, mostraria que eram “perigosos”. A TV deu ampla cobertura ao episódio, sempre a

¹⁰³ Ver Capítulo 5, Sub-item 5.4.2.

¹⁰⁴ PEREZ, Aline. *Barrados no shopping, de novo*. Gazeta do Povo, 2 jun. 2008, p. 14. (Vida e Cidadania)

partir do discurso do *shopping*. Na mesma semana, o DJ e educador do Iddeha, Dex¹⁰⁵, pediu espaço no noticiário das 19 horas da RPC/Rede Globo em Curitiba, para tentar mostrar que os jovens estavam sendo vítimas, por parte deste mesmo noticiário, de pré-julgamento. No entanto, este tempo lhe foi negado, assim como a outros que quiseram se manifestar.

Para a maioria dos artistas de rua, a concepção de *graffiti* como arte e a sua presença não apenas na galeria, no museu, na escola, entre a intelectualidade e até na igreja (observe-se a grande quantidade de *graffiti gospel*), mas principalmente como linguagem publicitária e produto comercial, implica, em certa medida, uma mudança em seus conteúdos. Merda, grafiteiro curitibano contratado por uma empresa de publicidade, afirma: “Quando eu pinto na rua, o que quero, pinto monstros, figuras que as pessoas geralmente não gostam. Não posso pintar isso no meu trabalho”¹⁰⁶. O mesmo apontam Osgêmeos, na reportagem de Nadin e Fioratti: “A partir do momento em que o grafite sai da rua e entra em uma galeria, ele deixa de ser grafite. Na rua, cada um atua como quiser, dentro de uma galeria, não”¹⁰⁷. Porém, não é isso que pensa Deivid Reis Marinho, para quem interior e exterior são a mesma coisa: “O que eu faço na rua eu faço na tela, faço na sala – pra mim não existe diferença – eu faço a minha arte onde quer que seja – é tudo igual”¹⁰⁸. Mesmo assim, percebe-se que o espaço urbano ainda é o espaço da liberdade, da autenticidade.

De modo geral, pode-se afirmar que, hoje, apesar do protesto de alguns interventores urbanos, o *graffiti* se afastou, em parte, das suas raízes. Hoje, para ser ou se sentir grafiteiro, não é mais necessário pintar sem autorização ou mesmo roubar as latas de tinta a serem utilizadas, como se fez nas décadas de 1970 e 1980 em Nova York. Hoje, esta linguagem e este estilo de vida já não significam exclusivamente conflito, confronto, transgressão ou desafio. Mesmo com a aproximação ocorrida entre interventores urbanos e a sociedade estabelecida, estes sentidos permanecem, não mais como únicos e essenciais motivadores, mas ainda como parte da experiência e do prazer de “fazer um *vandal*”. É o caso de Krop, graduado em design pela Universidade Tuiuti do Paraná, que observa: “Eu comecei pichando. Depois fiz figura humana, pinturas autorizadas, painéis, coisas grandes... mas eu sempre volto para o *bombing*”¹⁰⁹. Essa é a essência, cara – sem *bombing* não dá”¹¹⁰.

¹⁰⁵ DEX. Depoimento em mesa-redonda e debate realizados na Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, jun. 2008.

¹⁰⁶ MERDA. Depoimento em mesa-redonda e debate realizados no Debate sobre Graffiti, no Encontro das Ruas, realizado no âmbito do Festival de Dança de Joinville. Joinville, jul. 2008.

¹⁰⁷ NADIN; FIORATTI, 2008, Caderno *Cotidiano*, p. 8.

¹⁰⁸ MARINHO, Deivid Reis. Entrevista a Allan Ferreira e Rodrigo Paulik. Curitiba, ago. 2008.

¹⁰⁹ *Bombing*: assinatura rápida, em duas dimensões, em que o interventor urbano usa seu codinome e mediante o qual é reconhecido pelos seus pares.

Apesar disso, a aceitação do *graffiti* como linguagem se fortalece. Em países da América do Norte e da Europa, em que o *graffiti* já existe há mais tempo, ele não é mais tratado como vandalismo: “Foi-se o tempo em que grafite era coisa de vândalo. Atualmente, ele já está na categoria das artes plásticas e invadiu museus e galerias do mundo inteiro. Mas é na rua que o grafite continua a surpreender e encantar os passantes”¹¹¹. O exemplo da prefeitura de São Paulo é inspirador e reconfortante, pois mostra que são possíveis a negociação e uma postura mais atenta e aberta das camadas conservadoras da sociedade em relação a esta importante manifestação da pós-modernidade.

De fato, nota-se um número cada vez maior de pessoas e de instituições que não apenas abrem suas portas para o *graffiti*, mas reconhecem a sua importância como expressão artística ou como manifestação política. Empresas e particulares não apenas autorizam, mas encomendam painéis a estes artistas. Instituições de ensino superior de Curitiba, como a Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap), a Faculdade de Artes do Paraná (FAP), a Universidade Federal do Paraná (UFPR), a Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), a Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), a Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), entre outras, têm estudado esta arte, disponibilizado seus espaços e participado de eventos relacionados a ela na cidade (desde exposições e eventos de pesquisa científica até a participação em muros e tapumes, como o do Museu Metropolitano de Arte de Curitiba, no bairro Portão, em 2008). Escolas de ensino fundamental e médio, em parceria com a Fundação Cultural de Curitiba ou com Ongs como o Iddeha promovem oficinas e eventos envolvendo *graffiti* e *hip hop*, usando as linguagens dos próprios adolescentes e jovens, como mencionado¹¹², para trabalhar com eles noções de cidadania, ética e respeito e possibilitar-lhes um caminho para uma futura atuação profissional.

Outro fato que evidencia uma enorme mudança em relação à arte de rua, neste caso, em São Paulo, é a relatada por Aranda na reportagem intitulada: “Grafite da Paulista é recuperado: Prefeitura libera arte urbana para tentar revitalizar áreas degradadas. Minhocão e Praça Roosevelt são os próximos”¹¹³. O restauro se refere a um *graffiti* de Rui Amaral, um dos artistas de rua pioneiros de São Paulo¹¹⁴.

¹¹⁰ KROP. Depoimento em mesa-redonda sobre o *graffiti* no I ENCONTRO IDENTIDADE URBANA, realizada na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 5 mar. 2007.

¹¹¹ GRAFITE vivo invade as ruas de Nova York. *Globo.com*, 18 set. 2009. Disponível em: <<http://gnt.globo.com/Materias/Grafite-vivo-invade-as-ruas-de-Nova-York.html>>. Acesso em: 19 set. 2009.

¹¹² Ver depoimentos de Dex, Capítulo 4, Sub-item 4.1.3.

¹¹³ ARANDA, 2009.

¹¹⁴ Ver Capítulo 3, Sub-item 3.2.2.4.

Nos anos 80, Rui descobriu que o “buraco da Paulista” podia ser seu ateliê a céu aberto. Ontem, mais de vinte anos depois, criador e criatura voltaram a se encontrar. [...] O túnel - que contorna a ligação entre as avenidas Paulista e Doutor Arnaldo, no centro da capital – já não é mais emblema da discórdia entre Prefeitura e grafite. O local representa o passo mais importante na tentativa de revitalizar com os desenhos coloridos áreas degradadas da cidade, como o Minhocão e a Praça Roosevelt. [...] “Estou mantendo o desenho original, mas com técnicas para o grafite que estão disponíveis só agora”, [...] diz, citando como exemplo a plataforma móvel que serve de “elevador” para o artista¹¹⁵.

São vários os aspectos a considerar neste trecho. O primeiro é, sem dúvida, a do restauro de um *graffiti*, por natureza efêmero, o que parece um contracenso. O segundo é o fato de a Prefeitura, ao invés de pintar com tinta branca por cima das intervenções, como repetidas vezes o fez, inclusive neste local, agora custear até mesmo a plataforma mencionada.

Em Curitiba, notam-se também algumas mudanças: quando da exposição *American Graffiti*, em 1998, os artistas de rua mal ouviram falar dela e a população da cidade, não familiarizada com esta arte, não estava preparada para entendê-la. Já a abertura da exposição de Osgêmeos, dez anos depois, em 4 de outubro de 2008, constituiu um grande *happening* para os artistas de rua, que compareceram em grande número. A mídia noticiou o evento intensamente e a população visitou a exposição, curiosa. No dia seguinte, foi inaugurada A Casa, um centro da arte de rua em Curitiba, oferecendo cursos, espaço para exposição e acervo de obras. Outro acontecimento revelador foi a volta, em 2009, da memorável Travessa da Lapa como espaço privilegiado desta arte em Curitiba¹¹⁶.

Pode-se inferir que, hoje, os olhos dos habitantes da cidade conseguem enxergar mais ao se verem diante destas obras que há dez anos, apesar do estranhamento que esta linguagem ainda causa, principalmente pela deformação das suas figuras humanas e pelo intrincado das suas letras, muitas vezes, ilegíveis. De fato, a educação faz o olhar. A informação e a cultura, em outras palavras, a familiarização apontada por Moscovici¹¹⁷, têm estabelecido novas formas de ver e, por conseguinte, de conhecer e de compreender esta arte, apesar do longo caminho que ainda se tem pela frente quanto a esta questão.

5.8 Do ruído à arte politicamente comprometida

Enquanto nos museus os objetos [...] são subtraídos à história e seu sentido intrínseco é congelado em uma eternidade em que nunca mais acontecerá nada, [a arte

¹¹⁵ ARANDA, 2009.

¹¹⁶ Ver Capítulo 4, Sub-item 4.1.3.

¹¹⁷ MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2007.

aberta] à dinâmica urbana facilita que a memória interaja com a mudança.

Canclini¹¹⁸

Originada na assinatura dos adolescentes novaiorquinos, a intervenção urbana abriu-se, pois, em imenso leque quanto à variedade de modos de expressão, objetivos, representações e significados, abrangendo desde o *ruído* e a comunicação, até a arte politicamente comprometida, apesar de constituir uma espécie de jogo ou brincadeira. Carregada de humor, capacidade de invenção e dinamismo, em meio à liberdade de ação e de expressão, ela evidencia coerência, sinceridade, autenticidade e um sentido de contemporaneidade muito aguçado.

Uma manifestação artística, cultural, histórica e política (não organizada), a arte de rua é subversiva, espontânea, gratuita e efêmera. Ela discute e denuncia valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia (e muitas vezes, também com dor e sofrimento). Ao apropriar-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da urbe, ela democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do transeunte¹¹⁹.

O que seus autores chamam de “guerrilha urbana” é constante. Além de se divertirem, protestam, propõem resistência, clamam contra o sistema que dá origem e permite o atual estado de coisas. São contra o modelo capitalista e contra os seus símbolos. Pregam a não aceitação e a não conformidade com os padrões vigentes, querem uma revolução. Mas uma revolução mediante a conscientização e a arte, que tem por armas, como se viu, apenas papéis, tintas, latas de tinta em *spray*, humor, utopia e uma dose de indignação, ousadia e raiva.

Ao longo das últimas décadas, em diversos países, os jovens, como atores sociais e como integrantes de movimentos, têm repetidamente alçado suas vozes contra a injustiça social, a guerra, a ditadura, a devastação etc. Nos movimentos atuais, o que se percebe é a instrumentação coordenada dos afetos sociais apontada por Maffesoli¹²⁰, também de caráter contestatório, mas contra um inimigo difuso: o sistema capitalista, a sociedade consumista, comportamentos considerados hipócritas e incongruentes, o trabalho como força escravizante e alienante etc. Estas expressões se manifestam por diferentes formas: passeatas, músicas, cinema, danças, passeios ciclísticos, vestuários etc., para citar apenas aquelas de caráter positivo, das

¹¹⁸ CANCLINI, N. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1997, p. 300.

¹¹⁹ GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 18.

¹²⁰ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 40.

quais faz parte a arte de rua¹²¹ (“Abaixo a sociedade do automóvel”, “Não ao trabalho escravo”, “Mais atitude, menos comédia”, “A gente somos [sic] hipócritas”, “Saia da bolha”).

É este caráter contestatário contra o inimigo difuso (*o sistema*) que se percebe na arte de rua. De fato, inicialmente e por opção, ela se mantinha à margem dos sistemas oficiais da lei, do uso estabelecido do espaço público, da comunicação, do circuito oficial da arte entre outros, para poder criticá-los e exercitar a sua liberdade de expressão (o que eles mesmos chamam de verdadeiro *graffiti*)¹²².

Mesmo que os sistemas da comunicação e da arte (inclusive do seu mercado) incorporem, cada vez mais, suas linguagens e profissionalizem seus autores, ainda assim esta arte confirma a observação de Baudrillard, para quem “já não existe regra fundamental, critério de julgamento nem de prazer”¹²³. Isto porque convivem duas situações: mesmo que o artista de rua seja pago para realizar certos trabalhos ou para atuar em uma empresa, vige a liberdade, em que os critérios de criatividade são não os cânones aprendidos na escola ou na academia, mas a vivência da autoexpressão espontânea, bem como a construção da sua própria técnica e estilo mediante a observação e a experimentação. Além disso, no seu tempo livre, o interventor urbano geralmente continua pintando no seu espaço favorito, a rua, de forma absolutamente independente e sem regras, muitas vezes sem autorização.

Sobre este aspecto, Auma comenta:

O *graffiti* tem essa jogada: ao mesmo tempo que o artista vende sua obra, ele está na rua. Ele tem esses dois lados. É meio que fazer dois jogos. Como é o caso de Osgêmeos: eles entraram no museu, mas ainda estão na rua. E na rua, quando você não tem autorização, pode ser uma pedra numa esquina – é ilegal. Pode ser uma lata de tinta jogada num terreno baldio – é ilegal. A noção de ilegalidade pra nós é um pouco diferente da noção de ilegalidade que está na lei [sic...]. Isso é o *vandal* do *graffiti*. Um pouco diferente da palavra *vandal* como *destruir*. É *vandal* só pelo sentido de que você saiu, pintou livremente sem perguntar pra ninguém¹²⁴.

É assim que esta arte indomada e indomável, pois sua vertente *vandal* continua presente mesmo que o sistema a aceite, a envolva ou a adote, continua mostrando que o real, assim como a cidade, é mutável, maleável, misturado e múltiplo. Fronteiras relativas à

¹²¹ Do lado oposto, com ações consideradas negativas, encontram-se atos relacionados à criminalidade e à violência urbana (do roubo ao tráfico de drogas e ao homicídio), muitas vezes, vistos como única opção pelos que se sentem excluídos e sem oportunidades de inserção no mercado de trabalho.

¹²² Ver Capítulo 4, Sub-item 4.1.3.

¹²³ BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos externos*. Campinas: Papirus, 1990. p. 9.

¹²⁴ AUMA, Paulo César Oliveira. *DEZ ANOS DE GRAFFITI EM CURITIBA*. Debate. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, Rua da Cidadania Novo Mundo, 27 set. 2008.

propriedade, barreiras, leis e censuras sobre *o que deve ou não ser dito* deram lugar a uma liberdade de manifestação individual e grupal transparente, que rompe limites.

De fato, o momento explosivo da pós-modernidade, o da liberação em todos os domínios, ao qual se refere Baudrillard¹²⁵, transparece, também, na absoluta liberdade com que os espaços públicos e privados são *tomados* e ressignificados. A arte de rua manifesta uma nova visão de cidade: espaço comum e democrático (Arendt¹²⁶), suporte da arte, meio de comunicação, galeria de arte (Argan¹²⁷) e arena de conflitos (Moscovici¹²⁸) quanto à posse simbólica de territórios e de interesses. Esta arte, em meio a tantos outros apelos visuais existentes na cidade contemporânea, faz da urbe o seu palco, seu cenário, seu lugar, estabelecendo diálogos com ela e por meio dela em uma relação não apenas de posse, mas de pertença, de cumplicidade e de afeto (Tuan¹²⁹, Lefèbvre¹³⁰).

Maffesoli afirma que “o lugar faz o elo”¹³¹. Para o artista de rua, a cidade e seus espaços são o elo. É nos lugares vivenciados emotivamente que “o indivíduo se reconhece enquanto se identifica com os outros”, com seus pares, seus iguais, sua *tribo*. Lugares em que, sem se preocupar com o controle do futuro, administra seu presente. Lugares, enfim, “onde se elabora a forma de liberdade intersticial que está em contato direto com o que é próximo e concreto”. O espaço vivido torna-se, então, a base a partir da qual se efetuam incursões que, “pouco a pouco, vão constituindo a órbita de uma nova sociabilidade”¹³². É nesse espaço urbano que se estabelecem, concomitantemente, várias relações: a do sujeito consigo mesmo; com o espaço, que se torna, então, lugar (Tuan¹³³, Lefèbvre¹³⁴); com a sua *tribo* (Maffesoli¹³⁵); com a sociedade com a qual se comunica; e com o meio ambiente urbano como concha (Bachelard¹³⁶), que envolve tanto o natural quando o construído.

Enquanto a cidade contemporânea, com sua fragmentação, seus ritmos, seus apelos, suas múltiplas mensagens e seus fluxos, gera a arte de rua, esta prática produz a cidade, em um movimento de retroalimentação ininterrupta. Isso, porque, para o interventor urbano, é a

¹²⁵ BAUDRILLARD, 1990, p. 9.

¹²⁶ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

¹²⁷ ARGAN, 1992.

¹²⁸ MOSCOVICI, 2007.

¹²⁹ TUAN, 1983.

¹³⁰ LEFÈBVRE, 1991a; LEFÈBVRE, Henri. *The production of space*. Malden: Blackwell, 1991b.

¹³¹ MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

¹³² MAFFESOLI, 2004, p. 66.

¹³³ TUAN, 1983.

¹³⁴ LEFÈBVRE, 1991a; LEFÈBVRE, 1991b.

¹³⁵ MAFFESOLI, 2006.

¹³⁶ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos) p. 117.

parede que o convida a pintá-la, é a casa abandonada que lhe pede que deixe a sua marca¹³⁷. De outro lado, ao tomar e ressignificar os espaços públicos, transforma-os, dá-lhes novos sentidos e interfere também sobre a vida e o pensamento do transeunte e da sociedade. A prática da arte de rua é, pois, um meio de comunicação cujo objetivo prático e imediato é o exercício da liberdade e faz com que, ao mesmo tempo, seus autores desempenhem o papel de sujeitos.

Argan aponta este exercício da liberdade como uma característica inerente a todas as formas de arte. Para ele, a arte não está ligada ao poder ou à autoridade, mas, através do trabalho, à liberdade. A arte, “mesmo quando se apresenta formalmente sujeita a um poder despótico, faraônico, resgata e realiza em si, em seu fazer-se, a liberdade negada pelo sistema”¹³⁸. É o que se observa na arte de rua. Em meio à diversão e à sociabilidade, estes *escritores* afirmam sua identidade ou sua indignação de forma jocosa ou agressiva, desafiando o *status quo* com atitudes iconoclastas, de rebeldia ou de simples prazer. Em tudo isso, o mais importante, de acordo com afirmações recorrentes, é a ausência de regras e prescrições¹³⁹.

No âmbito do *graffiti*, além da ressignificação dos espaços urbanos, percebe-se uma ressignificação da noção de propriedade: a *invasão* da *propriedade* ou da *privacidade* com a apropriação do ambiente vivido constitui muito mais que uma simples transgressão. Para o grafiteiro, as noções de propriedade e de territorialidade não são definidas por meio de uma escritura registrada em um cartório, mas pela relação que se estabelece entre o próprio espaço e aquele que convive com ele.

Nesse sentido, Lefèbvre observa que entre os vários direitos que definem a civilização, está o direito à cidade – “não à cidade arcaica, mas à vida urbana, à centralidade renovada, aos locais de encontro e de trocas, aos ritmos da vida e empregos do tempo que permitem o uso pleno e inteiro desses momentos e locais”. Trata-se da “proclamação e da realização da vida urbana como reino do uso (da troca e do encontro separados do valor de troca)”¹⁴⁰:

O direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao *habitat* e ao habitar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade¹⁴¹.

¹³⁷ Depoimentos de artistas urbanos a E. S. Prosser. Curitiba, 2004-2009.

¹³⁸ ARGAN, 1992. p. 40 e 42.

¹³⁹ Depoimentos de artistas urbanos a E. S. Prosser. Curitiba, 2004-2009.

¹⁴⁰ LEFÈBVRE, 1991a. p. 143.

¹⁴¹ LEFÈBVRE, 1991a, p. 135.

É extremamente significativa a frase de Fred Roberts: “A praça é de quem fica, não de quem passa”¹⁴², que bem retrata essas novas noções de propriedade e posse. Os artistas de rua propõem novas maneiras de a sociedade relacionar-se com a cidade, pois sua representação do urbano e da urbanidade é de espaço vivido, tornado lugar (Tuan¹⁴³). Como exercício da liberdade nos trajetos do cotidiano (Lynch¹⁴⁴), sua prática remete ao espaço público grego: lugar da política e da construção da sociedade (Arendt¹⁴⁵). Esta manifestação é, pois, viabilizadora da conquista da cidadania e, pode-se afirmar, extremamente política e ideológica.

Como se viu, a arte de rua tem revelado, para além do simples picho e do conflito simbólico por territórios, todo um mundo de inquietações, ideais e lutas. Os incontáveis rostos estampados nos muros mostram uma grande variedade de emoções e por traz deles uma gama imensa de situações. De picho a alta literatura, de rabisco a obra de arte, essa é a maneira encontrada pelo grafiteiro que opta pelo espaço urbano como mídia alternativa. Intencional e provocativamente à margem dos circuitos oficiais da arte e da indústria cultural (dos quais, contudo, *entra e sai* quando conveniente), este ator urbano cria o seu espaço de comunicação, constrói sua própria mídia, adota a cidade como tela ou microfone. Imprime fanzines, edita matérias e galerias fotográficas que veicula pela Internet e estabelece uma nova geografia urbana conforme suas próprias necessidades, ideias e códigos.

Um olhar atento revela que não se trata de simples desordeiros, mas de atores sociais (Touraine¹⁴⁶), cuja manifestação traduz um sinal de alerta e possíveis caminhos para a reformulação de aspectos da vida em sociedade. Assim, o protesto, a iconoclastia e a anarquia que se veem nesta arte (pois ocorre de modo desorganizado e livre) e que à primeira vista introduzem na paisagem urbana o caos, se lidos com mais cuidado revelam um alto nível de comprometimento destes artistas com o seu tempo e o seu lugar, com a sociedade na qual estão inseridos, com a história e a cultura e, especialmente, com a própria cidade, como a análise temática realizada revelou. À margem do sistema, mas não à margem da vida, *resistência e comprometimento com o aqui e o agora* são duas categorias que bem poderiam sintetizar a arte de rua.

Da ótica da dinâmica da cidade, o grafiteiro, com a imposição dos seus discursos e mensagens à sociedade e com a contínua “tomada” dos espaços, é um dos inúmeros

¹⁴² ROBERT, Fred. In: MARQUES, Diogo (Direção e Produção). *Urbanographia digitalizada de baixa resolução*. Curitiba, 2005. Documentário.

¹⁴³ TUAN, 1983.

¹⁴⁴ LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

¹⁴⁵ ARENDT, 2000.

¹⁴⁶ TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

construtores da identidade e da funcionalidade da paisagem citadina: um coparticipante na sua elaboração. Sua prática continua polêmica e motivo de acirradas discussões quanto à percepção de vandalismo em oposição à arte. Isto, pois abrange desde a garatuja que marca, suja ou mancha, até a assinatura e o painel elaborados e complexos.

O que se nota é que a arte urbana prolifera por toda parte, no seu discurso com caráter próprio, sua aventura, sua força. Nota-se, também, que o envolvimento do artista de rua com a sociedade e com a cidade vai muito além da pintura de um muro qualquer. As questões que levanta e as problemáticas contra as quais protesta de forma tão veemente configuram, muitas vezes, vulnerabilidades e riscos aos quais toda a sociedade está sujeita. As direções, soluções e mudanças para as quais aponta demonstram posicionamentos adotados por toda esta *tribo* urbana, na tentativa de forjar e transformar os rumos da história. É nas suas ações concretas que o lema *Atitude!*, do *hip hop*, deixa de ser apenas uma bela palavra, para traduzir-se em ação real (West¹⁴⁷).

Em relação à aceitação da arte de rua pelos sistemas oficiais da arte, da mídia ou da economia, apesar de causar diferentes reações entre os próprios interventores urbanos, esta parece irreversível. Como afirma Baudrillard, “até o mais marginal, o mais banal, o mais obscuro estetiza-se, culturaliza-se, ‘musealiza-se’”¹⁴⁸. Depois de cerca de três décadas no Brasil (especialmente em São Paulo) e de pouco mais de uma década em Curitiba, o *graffiti* passou a ocupar cada vez mais os espaços da arte, da cultura e da informação.

Apesar disso, a compreensão deste tipo de manifestação ainda é difícil para alguns. Construída no espaço urbano, está sujeita à aceitação ou à rejeição dos habitantes da cidade. Divergências e conflitos surgem não apenas da invasão de espaços urbanos não autorizados, mas das concepções opostas de arte, de ordem, de urbe ideal ou até mesmo de beleza, dos grupos em questão.

Mesmo que a discussão sobre o *belo* no campo da arte esteja há muito superada, muitos ainda mantêm antigos valores estéticos e regem suas escolhas por adjetivos como *bonito*, *harmonioso*, *agradável*, *natural*. Vive-se hoje em um contexto cultural e mercadológico em que a mídia acentua valores estéticos que refletem o gosto da maioria e em que a indústria cultural e a indústria publicitária criam, incutem e alimentam padrões ainda ligados às antigas concepções de *belo*, *útil e desejável*, agregando-lhes *vendável*, *indispensável* e *comprável*.

¹⁴⁷ WEST, Cornel. Prefácio. In: DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie (Eds.); IRWIN, William (Coord.). *Hip Hop e a filosofia: da rima à razão*. São Paulo: Madras, 2006.

¹⁴⁸ BAUDRILLARD, 1990, p. 22-23.

A arte de rua, como se viu, é regida por parâmetros bem diversos dos tradicionais e dos mercadológicos. Pretende o inverso da arte do passado que, em parte, remetia a um “belo harmonioso”. Pretende, também, o inverso da arte comercializada ou comercial, cujo objetivo maior é agradar o comprador. Não quer agradar ou seduzir. Ao contrário, “a nossa intenção não é ‘embelezar a cidade’. Nossa intenção é causar um ruído ali”¹⁴⁹.

Os cânones clássicos da proporção, da simetria e da harmonia na imitação da natureza valorizaram um naturalismo idealista ou realista que prevaleceu até o Romantismo. O grotesco e o bizarro foram temas pontuais até finais do século XIX, quando passaram a integrar o universo artístico com mais intensidade. De fato, desde as descobertas da psicanálise realizadas por Freud e seus seguidores e a desmistificação da razão (e dos consequentes equilíbrio, sobriedade, moderação, domínio próprio etc.) preconizada por Nietzsche, os temas da arte passaram a abranger o desfigurado, o pesadelo, a angústia, a morte, o inconsciente etc.

Assim, a partir de inícios do século XX, não se perguntava mais se o objeto artístico era *bonito* ou *feio*, mas se era *expressivo* e *representativo* de uma realidade física ou do mundo da mente. Em outra vertente, ainda nesta época, a arte abstrata não permitiu mais reconhecer paisagens ou personagens, mas formas, texturas, unidade, organicidade etc. Hoje, procura-se na arte o intenso, o inovador, o criativo, o comunicativo, o engenhoso, o inventivo, o significativo.

A distorção faz parte da linguagem artística atual. A distorção para enfatizar a expressão. O estilizado, o exagerado, o contundente, muitas vezes o chocante... Vários movimentos artísticos, entre eles o Expressionismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e, hoje, em muitos casos, a arte de rua, exploram justamente o que muitos consideram feio, grotesco, deformado, agressivo, horripilante, assustador, tornando-os parte constituinte e essencial das suas linguagens – é o que Shusterman¹⁵⁰ chamou de violência estética.

Na arte de rua, estes elementos são recorrentes. O artista urbano estiliza, desconstrói, transforma, deforma suas figuras e suas letras. Muitas vezes choca por apresentar irreverência, despudor, agressividade, inconformismo, medo, desolação, desespero, crítica, entre outros, tudo isso de uma maneira que inquieta, perturba, desassossega o transeunte, mais preocupado em manter o seu próprio mundo pessoal *em ordem* (Lynch¹⁵¹) que em compreender as transformações que ocorrem na vida da urbe contemporânea (Harvey¹⁵², Berman¹⁵³). Este

¹⁴⁹ PARADA, Juan. Depoimento. In: MARQUES, Diogo (Diretor e Produtor). *Urbanographia digitalizada de baixa resolução*. Curitiba: Academia Nacional de Cinema, 2005. Documentário (1 DVD)

¹⁵⁰ SHUSTERMAN. In: DARBY; SHELBY (Ed.), 2006.

¹⁵¹ LYNCH, 1999.

¹⁵² HARVEY, 1998.

transeunte, mesmo que continuamente exposto a esta manifestação, pois ela faz parte da paisagem urbana das grandes cidades contemporâneas, não a olha, não a enxerga, não a lê, nem nos seus aspectos explícitos nem nos implícitos. O *graffiti* em todos os seus estilos continua para ele não-familiar (como aponta Moscovici¹⁵⁴), pois seus conteúdos lhe continuam estranhos. Trata-se, pois, do não compreendido, do que introduz o caótico na paisagem urbana, que passa a ser combatido, porque desorganiza e desorienta (Lynch¹⁵⁵). Além disso, ao manifestar-se mediante uma linguagem não convencional, às vezes agressiva (como é considerado o picho) e conteúdos que expressam preocupações desafiadoras, a crueza com que muitos temas são tratados, a arte urbana *incomoda* segmentos da sociedade hegemônica, que preferem linguagens mais moderadas, sofisticadas ou veladas.

A discussão sobre o que é ou não é arte, que ainda ocorre no âmbito do *graffiti*, perdurou durante grande parte do século XX. Para Osborne, estas questões são hoje consideradas resolvidas: a ampliação dos conceitos e das concepções, bem como a aceitação de opostos e da multiplicidade de *verdades*, legou ao século XXI a ideia de que tudo pode ser considerado arte ou objeto de arte, dependendo do ponto de vista e dos critérios adotados¹⁵⁶. Hoje, tem-se como arte tanto um arabesco complexo quanto uma garatuja, tanto um painel elaborado quanto um traço, tanto uma tela de Rembrandt quanto o desenho de uma criança, a assinatura de um artista urbano ou mesmo uma tela em branco (se tomada como objeto de reflexão, como no que se convencionou chamar de Arte Conceitual), ou todo um andar vazio em uma Bienal, como o pichado em 2008¹⁵⁷.

A intervenção urbana é uma arte pulsante e viva, cujo tema é a atualidade. Alguns dos segmentos hegemônicos da sociedade, ao não lhe darem importância quanto ao juízo estético, também a desqualificam quanto ao juízo de valor. A familiaridade com determinados códigos e signos, o poder de reconhecer e de se relacionar com certos significantes (Moscovici¹⁵⁸) são os fatores cruciais para que seja possível um diálogo real entre os vários grupos citadinos. A frase popular “não se aprecia o que não se conhece” é, também neste contexto, verdadeira.

Assim, seja considerada boa ou má, bonita ou feia, arte ou vandalismo, não se pode negar que toda a intervenção urbana é a expressão de alguma inquietação ou emoção, a manifestação de alguém. Portanto, significa alguma coisa, é signo, é sinal, é símbolo a ser ou

¹⁵³ BERMAN, 1986.

¹⁵⁴ MOSCOVICI, 2007.

¹⁵⁵ LYNCH, 1999.

¹⁵⁶ OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1993. p. 237.

¹⁵⁷ Ver Capítulo 4, Sub-item 4.1.3.

¹⁵⁸ MOSCOVICI, 2007.

não lido, levado em conta, respeitado. É manifestação relevante, sintoma visível de questões sociais, culturais, econômicas e políticas (Gitahy¹⁵⁹) a serem examinadas em maior detalhe.

Como subsistema, cria embates com o subsistema do estabelecido e do planejado pelo poder público (Lefèbvre¹⁶⁰). E é na sua dinamicidade e constante provocação que pode surgir um novo sistema. Isto depende da opção por atitudes e ações de inserção ou de repressão ao interventor urbano, ou de posturas de abertura e atenção ou combate à sua manifestação. De qualquer maneira, como fenômeno que permeia o cotidiano das cidades contemporâneas em todo o mundo já há várias décadas, sua existência e intensidade são inegáveis, ao se pensar a urbe como uma totalidade, apesar de fragmentada (Harvey¹⁶¹), ou como um lugar de convivência de diferentes. Como afirmou Canevacci¹⁶², são muitas as vozes da cidade, este fenômeno polifônico e multifacetado.

Quanto aos conflitos entre estabelecidos e interventores urbanos, nota-se uma grande carga de afeto¹⁶³ (o dionisíaco apontado por Maffesoli e Nietzsche¹⁶⁴) com que tratam a sua cidade. A raiz desta problemática, no entanto, continua a inicial: a maneira de estes sujeitos vivenciarem a sua própria cidade, na qual as suas histórias e memórias estão entrelaçadas e inscritas (Ferrara¹⁶⁵). É nesse âmbito que uma paisagem organizada ou desorganizada pode causar, respectivamente, segurança ou desconforto ao transeunte. O *graffiti*, ao ser introduzido à paisagem sem aviso, de maneira aleatória e com seu estilo forte e expressivo, causa estranhamento, confunde marcos da memória, desestrutura a imagem ambiental do indivíduo (Lynch¹⁶⁶). Nesse contexto, ele é ou não visto, apreendido e compreendido, sempre de acordo com o universo de representações de cada um (Moscovici¹⁶⁷).

Intervenção urbana – é como estes atores sociais chamam a sua arte. Nas suas ações, certamente invertem, interrompem, abandonam e atravessam estruturas arquitetônicas e do pensamento, bem como as paisagens urbanas planejadas (Lynch¹⁶⁸) e as tornam testemunhas da sua passagem, da sua relação com elas.

¹⁵⁹ GITAHY, 1999.

¹⁶⁰ LEFÈBVRE, 1991a.

¹⁶¹ HARVEY, 1998.

¹⁶² CANEVACCI, 2004.

¹⁶³ Afeto: do italiano *affetto*, que significa emoção violenta, extrema, apaixonada.

¹⁶⁴ MAFFESOLI, 2005; NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude / Friedrich Nietzsche*. Trad.: Fernandes, de Souza; Rev. da Trad.: Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005; NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad., notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

¹⁶⁵ FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 1991; FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Ver a cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo: Nobel, 1988.

¹⁶⁶ LYNCH, 1999.

¹⁶⁷ MOSCOVICI, 2007.

¹⁶⁸ LYNCH, 1999.

A arte é produzida mediante a interação e a comunicação, e sua expressão está ligada às inquietudes humanas nela implicadas. A manifestação artística emerge do mundo no qual as pessoas se encontram e interagem, no qual interesses humanos, necessidades e desejos encontram expressão, satisfação ou frustração. Ela surge das paixões humanas e é produto de um grupo específico de pessoas que se encontram em circunstâncias específicas¹⁶⁹. Na ação destes sujeitos, reconhece-se a afirmação de Moscovici, para quem

Pessoas e grupos, longe de serem receptores passivos, pensam por si mesmos, produzem e comunicam incessantemente suas próprias e específicas representações e soluções às questões que eles mesmos colocam. Nas ruas, bares, escritórios, hospitais, laboratórios etc., analisam, comentam, formulam ‘filosofias’ espontâneas, não oficiais, que têm um impacto decisivo em suas relações sociais, em suas escolhas¹⁷⁰.

Nesse sentido, também os artistas de rua “produzem e comunicam incessantemente suas próprias e específicas representações e soluções às questões que eles mesmos colocam”. Para Argan, “ou a arte é um produto da civilização ‘histórica’ e pode ser estudada apenas como um componente da história da civilização ou da cultura, ou é a expressão de um impulso profundo e perene [novamente o dionisíaco], congênito ao ser humano e, portanto, impossível de se suprimir, quando não é a vingança das forças genuínas da existência contra a repressão da civilização ou da cultura”¹⁷¹.

Reveladora, de acordo com Minayo, a arte “continua a desvendar lógicas profundas e insuspeitadas do inconsciente coletivo, da vida cotidiana e do destino humano”¹⁷². Assim, rebelde, desregrada, intensa e fortuita, a arte de rua produz sentidos, é portadora de valores não apenas de gosto, mas ideológicos, culturais, sociais e políticos. Sua ambiguidade reflete a ambiguidade da condição humana¹⁷³. Trata-se de um discurso que abraça ao mesmo tempo o trivial e o profundo, o óbvio e o recôndito, o novo e o velho, o complexo e o simples e que se coloca disponível a toda a coletividade. Ao mesmo tempo, carrega o pluralismo, essa gama heterogênea de estilos de vida e jogos de linguagem do pós-moderno¹⁷⁴, com a aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico, peculiares a este novo tempo.

¹⁶⁹ DUVEEN, Gerard. Introdução. In: MOSCOVICI, 2007. p. 9.

¹⁷⁰ MOSCOVICI, 2007, p. 45.

¹⁷¹ ARGAN, 1992, p. 16.

¹⁷² MINAYO, Maria Cecília de Souza. O desafio da pesquisa social. In: DESLANDES; GOMES; MINAYO; (Org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 9.

¹⁷³ ARGAN, 1992, p. 40.

¹⁷⁴ EAGLETON, T. Awakening from modernity, *Times Library Supplement*, 20 fev. 1987.

CONCLUSÃO E CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se deu nas interfaces de disciplinas como arte, comunicação, geografia humana e cultural, sociologia e antropologia. Realizou-se a partir de uma visão que integra natureza e sociedade (visto que o homem é parte de ambas e a cidade constitui uma transformação social da primeira). Apoiou-se no entendimento da complexidade do espaço socioambiental urbano em constante transformação e na concepção de homem como ser essencialmente social, comunicativo, histórico e grupal. Teve como *locus* a cidade contemporânea, com sua dinâmica, na qual ocorrem as relações/não-relações entre os vários segmentos da coletividade e sobre a qual têm sido deixadas marcas e mensagens pelos escritores urbanos. Desta reflexão emergiram questões como territorialidade, identidade, pertença, lugar, exclusão/inclusão social, degradação do meio ambiente natural e urbano, cidadania, propriedade, ator/movimento social, autonomia/participação, comunicação, representação social, vulnerabilidade e risco, entre outras.

Buscou-se estudar, na sua complexidade, nas suas contradições e no seu alcance, a atuação dos artistas de rua em Curitiba entre 2004 e 2009, atores sociais que, por meio da intervenção nos espaços urbanos privados e públicos os utilizam como meio alternativo de comunicação com a cidade e a sociedade. Se qualquer inscrição tem uma motivação política e veicula uma mensagem explícita ou não, então desde a garatuja, o borrão, o picho, até o *graffiti* mais esteticamente bem construído e o manifesto mais lúcido e perspicaz, todas as intervenções merecem um estudo acurado, que busque suas razões, que compreenda o que representam e expressam e as relações interpessoais que estabelecem.

A pesquisa se dividiu em duas grandes partes: de um lado, a arte de rua em Curitiba, entre 2004 e 2009, sob a perspectiva dos seus autores e em suas relações com a cidade, o meio ambiente e a sociedade; e, de outro, as representações sociais que ela retrata. Isto, a partir da ótica de que tanto essa arte quanto seus autores são elementos coparticipativos da construção da cidade e da cidadania.

Com relação à pergunta da pesquisa, sobre como o artista de rua vê e vivencia a cidade, visto que intervém continuamente sobre ela, constatou-se uma íntima relação entre o sujeito e o seu suporte, o meio ambiente urbano, transformado em espaço vivido e apropriado e em meio de comunicação alternativa. Já as motivações, o pensamento e as manifestações destes sujeitos foram examinados tanto da ótica dos seus depoimentos e da observação dos eventos ocorridos no período, quanto a partir das suas intervenções.

A análise temática de conteúdo das 5 mil fotos que constituíram a amostra da pesquisa permitiu perceber que o universo de representações em questão é bem mais amplo e variado do que se percebe em um primeiro olhar. Possibilitou, ainda, ao quantificar os vários grupos que emergiram na classificação, desconstruir o que diz o senso comum quanto aos temas predominantes na arte de rua (agressividade, desrespeito) e, portanto, desconstruir também a imagem que certos segmentos da sociedade têm dos seus autores (baderneiros desocupados).

Ao contrário do que crê o senso comum, esta pesquisa confirmou a hipótese sobre a qual a investigação se pautou, de que “o artista de rua é profundamente comprometido com a cidade e a sociedade, denunciando injustiças, a desigualdade social e riscos nelas existentes, buscando transformá-las, mediante a sua indignação e a manifestação de seu protesto”. No entanto, a análise temática e a pesquisa participativa mostraram que esta arte é ainda mais abrangente, pois envolve, ainda, uma enorme gama de outras subjetividades e objetividades (emoções e realidades), as quais aparecem com grande intensidade. Isso se constatou a partir dos Grupos Temáticos e das respectivas quantidades encontradas.

A hipótese da pesquisa se referia apenas ao Grupo Temático I, cujas palavras-chave são *Protesto*, *crítica*, *angústia* e que representa 45% da amostra (2.228 intervenções). Além dele, constatou-se a presença de um Grupo Temático II, que discute *Identidade*, *jogo*, *humor*, *arte*, entre outros temas, e que compõe 43% das intervenções (2.155); e de um Grupo Temático III, que apresenta questões de *afetividade e sexualidade*, sem deixar de lado questões sociais que as envolvem, com 12% do total (617) (Gráfico 1).

Essa quantificação demonstrou que a indignação e o protesto, elementos que mais se percebem ao percorrer a cidade, perfazem menos da metade do total. Os dois grupos restantes, que juntos compõem 55% das imagens e textos examinados, talvez por serem menos agressivos e intensos e, portanto, menos impactantes, não são notados de maneira tão eficiente e, por isso, o senso comum quase os ignore.

Ao comparar estes resultados quantitativos com os encontrados no estudo de Imaguire Jr., que examinou as temáticas da pichação em Curitiba de 1979 a 1982, nota-se que o universo de representações dos artistas de rua tornou-se mais complexo e multifacetado. Além disso, ao cotizar os resultados daquele estudo com os da presente investigação, percebe-se que as preocupações dos escritores de *graffiti* da época, apesar de se mostrarem quase coincidentes com as dos atuais, adquiriram, nesses mais de vinte anos, novos pesos, novas ênfases. O exemplo mais claro disso é a questão do meio ambiente natural e urbano, que na análise anterior constituía cerca de 1% da amostra (a menor categoria) e no estudo atual atinge

14% (a maior unidade de sentido). A *afetividade* e a *sexualidade*, que o autor do estudo anterior chamou de *Amor e tesão*, eram contempladas por 31% das manifestações, a maior categoria de representação. Na presente investigação, trata-se de apenas 12% – o menor grupo temático. As duas pesquisas, ao referirem-se a períodos específicos, demonstram as mudanças ocorridas no pensamento e nas prioridades dos grupos envolvidos.

Durante o percurso da pesquisa, tanto na observação participante quanto na análise de conteúdo temática realizadas, observou-se que o artista de rua da atualidade é extremamente *comprometido com o aqui e o agora*, consciente do momento histórico e político em que vive e que deseja transformações na sociedade. Isto implica que ele seja visto como integrante desta sociedade e desta cidade de cuja elaboração participa diuturnamente.

Outro aspecto que merece especial atenção é o fato de que, como mencionado, sete em cada dez jovens da periferia de Curitiba são envolvidos com o *hip hop* (!). Não se sabe a proporção dos que optaram pelo *graffiti* nos seus cinco estilos, porém, pode-se inferir pela observação participante realizada, que a vertente visual do *hip hop* é uma das mais privilegiadas. Exprime em grande medida a visão e as inquietudes não apenas dos pichadores e grafiteiros, mas também dos *breakers*, dos *rappers* e dos *DJs*, que compõem os demais elementos do *hip hop*, e as dos seus admiradores. Não é exagero afirmar, portanto, que o *graffiti* espelhe o universo de representações sociais não apenas dos grafiteiros, mas de uma grande parcela dos jovens das cidades contemporâneas.

Quanto à análise temática de conteúdo realizada aqui, os resultados a que se chegou devem ser vistos como um *retrato* de um momento. Além disso, apesar de a amostra de 5 mil fotos ser bastante ampla, ela não representa a totalidade – pois é apenas uma amostra. E mais: mesmo no período em questão, as intervenções urbanas se renovavam a uma velocidade bastante grande e, como se viu, os registros fotográficos foram feitos aleatoriamente nos trajetos cotidianos da autora. Impossível cobrir toda a mancha urbana periódica e sistematicamente, dar conta de todas as intervenções. Assim, em outro momento, outro ano, em outros trajetos ou mediante outros olhares, certamente surgirão elementos novos, porque a *escrita urbana* é uma prática dinâmica social: são os acontecimentos e as preocupações de determinado contexto histórico, político, cultural e social que aparecem como suas temáticas. Isso porque o artista de rua está exposto à sucessão de fatos (a essa realidade em movimento), sente-os, absorve-os e os expressa nesta arte efêmera, fugaz e em constante transformação.

Mediante o discurso dos sujeitos da pesquisa, puderam-se verificar as razões e as motivações que os levam a interferir sobre a cidade; identificar os significados desse discurso

e a sua relação com a cidade e a sociedade; e examinar a arte de rua como manifestação política e como expressão constitutiva do ambiente urbano contemporâneo, e de cidade como expressão de uma época e na qual a arte de rua desempenha um papel constituinte. Isto, pois a intimidade do artista urbano com a urbe é profunda e intensa. Nas ruas escreve a contemporaneidade, ao mesmo tempo que elas constituem lugar da sociabilidade, do entretenimento, da afirmação da identidade, do afeto e da própria arte.

Este estudo constitui, pois, além de um registro da arte e das representações sociais dos artistas de rua, um estudo urbano, cultural e político. Buscou-se romper com concepções circulantes no senso comum, evitar explicações simplistas e desconstruir ideias preconcebidas, com a consciência de que a realidade é muito mais complexa e rica do que qualquer investigação pode vislumbrar. Ela será complementada à medida que novas pesquisas surgirem.

Ao considerar as múltiplas faces do *graffiti*, permanecem perguntas e conflitos que a sociedade atual ainda não conseguiu resolver. Arte de rua é vandalismo ou arte? jogo ou comunicação? protesto ou brincadeira? transgressão ou contribuição? agressividade ou engajamento? expressão ou irresponsabilidade?

Espera-se contribuir, para a compreensão de que todas estas alternativas são corretas e de que este fenômeno da contemporaneidade, por sua amplitude e complexidade, precisa ser examinado mais de perto, com abordagens livres de preceitos e preconceitos. Esta arte espontânea, transitória, não comercial, não oficial, mostra-se como um fenômeno social que teima em permanecer, apesar das inúmeras tentativas de sufocá-la, mediante a repressão, ou de cooptá-la, por meio da sua integração aos circuitos do mercado da arte e da publicidade. Como se constata pela contínua ocupação dos muros e paredes, repintados por proprietários ou pelo poder instituído, e pela incapacidade de controle dos aparatos policiais, é inútil tentar *reprimir o irreprimível*. Assim, a compreensão deste universo constitui uma alternativa para que a sociedade se relacione melhor com o *graffiti* e com os seus autores e para que segmentos hegemônicos da sociedade e gestores das políticas públicas tomem decisões mais eficazes e coerentes quanto a estes atores sociais e às suas manifestações.

Espera-se que este trabalho possa ser de auxílio a novos pesquisadores das várias áreas do saber, que novas investigações se deem nas inúmeras possibilidades para aprofundamento e nas muitas direções que se abrem ao se examinar esta arte e que forneça subsídios para ações e políticas públicas mais adequadas no tratamento desta questão, que busquem a inclusão social e política do artista de rua, mediante a sua profissionalização e a sua participação nos processos de construção da cidade e da cidadania.

REFERÊNCIAS

- [A HISTORY OF] Graffiti in Its Own Words: Old-timers remember the golden age of the art movement that actually moved. *New York Magazine, Summer Guide*, publicado em 25 jun. 2006. Disponível em: <nymag.com/guides/summer/17406/>. Acesso em: 11 jul. 2009.
- ALASORTIS; BHC; JOWJOW. Texto de Introdução da *Expo Sticker 2008*. Curitiba: Sesc da Esquina, 22 abr. 2008.
- ANTOCEVEIZ, Juliano de Paula. *Arte marginal: a arte fora dos eixos*. Monografia (Especialização em História da Arte do Século XX). Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005.
- ARANDA, Fernanda. Grafite da Paulista é recuperado: Prefeitura libera arte urbana para tentar revitalizar áreas degradadas. Minhocão e Praça Roosevelt são os próximos. *O Estado de S. Paulo*, 9 nov. 2009, Metrópole. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20091109/not_imp_463243,0.php>. Acesso em: 15 nov. 2009.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas. In: _____. et al. (Org.). *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ARAUJO, Adalice Maria de. *Dicionário das Artes Plásticas no Paraná*. v. 1. Síntese da História da Arte no Paraná (da Pré-História até 1980). Curitiba: Edição do Autor, 2006.
- ARCE, José Manuel V. *Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.
- ARGAN, Giulio C. Città ideale e città reale. In: *Rassegna di architettura e urbanística*, n. 46, ano 16, p. 71-77, abr. 1980.
- _____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. La storia dell-arte. *La storia dell-arte*, n. 1-2, p. 5-37, 1969.
- ARGAN, Giulio C; FAGIOLO, M. Premessa all'arte italiana. In: *Storia d'Italia*, I. Turim: s.n., 1972.
- ARTE EM GERAL. *InterluxArteLivre*. 5 jul. 2008. Disponível em: <<http://artgeral.blogspot.com/2008/07/interlux-arte-livre.html>>. Acesso em: 9 ago. 2009.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus, 1994.
- _____. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- AUGELLI, Marielza. Cidade grafite. *O Estado de S. Paulo*, 25 nov. 1986, Caderno 2, p. 1.
- AUMA, Paulo. *A arte de rua como manifestação política e fator identitário: Palestra e Debate*. Curitiba, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 7 jun. 2008.
- AUMA, Paulo. *Dez anos de graffiti em Curitiba: Palestra e Debate*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, Rua da Cidadania Novo Mundo, 27 set. 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BANKOFF, G.; FRERKS, G.; HILHORST, D. *Mapping vulnerability: disasters, development & people*. London: Earthscan, 2004.
- BARCELOS, Caco. *Os pichadores em ação*. Reportagem da série: Profissão Repórter, apresentada no programa *Fantástico*, da Rede Globo de Televisão, em 7 de maio de 2006. Duração: 13 minutos e 2 segundos. Transcr.: Elisabeth Seraphim Prosser.

- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. 3. ed. Lisboa: Ed. 60, 2007.
- BARJA, Wagner. *O que é intervenção urbana?* Disponível em: <www.intervencaourbana.org>. Acesso em: 3 jul. 2009.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos externos*. Campinas: Papyrus, 1990.
- _____. Kool Killer ou insurreição pelos signos. Trad.: Fernando Mesquita. *Revista Cinema/Cine Olho*, n. 5, jul.-ago. 1979.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- _____. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- _____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BAUNILHA. Cidade Cinza / Apaguem a miséria e não o grafitti. Disponível em: www.sedentario.org/.../cidade-cinza-apaguem-a-miseria-e-nao-o-grafitti-7483>. Acesso em: 23 jul. 2009.
- BBC Brasil.com. *Um dos mais importantes castelos históricos da Escócia está sendo pintado por quatro grafiteiros brasileiros*. Disponível em: <www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2007/05/070516_castelografite_pu.shtml>. Acesso em: 15 set. 2009.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Guerrilha visual*. Exposição *American Graffiti*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1998. Catálogo.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 1ª versão. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). p. 165-196.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BIANCO, Keith; CASTRO, Carolina de; ZANOTTO, Cinthia. *Escrever em paredes: o grafitti como mídia no espaço urbano*. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – PUCPR. Curitiba, 2008.
- BIANCO, Keith; CASTRO, Carolina de; ZANOTTO, Cinthia. *O estranho hábito de escrever em paredes*. Curitiba, 2008. No prelo.
- Bicicletada Curitiba*. Disponível em: <www.bicicletadacuritiba.org/atividade.php>. Acesso em: 9 ago. 2009.
- BINDÉ, Jérôme. Complexidade e crise da representação. In: MENDES, Candido (Org.); LARETTA, Enrique (Ed.). *Representação e complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *A estratégia dos signos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- CABRAL, Alex. Depoimento em: MUVI - Museu Virtual de Artes Plásticas. Disponível em: <http://www.muvi.advant.com.br/artistas/a/alex_cabral/alex_cabral.htm>. Acesso em: 29 jul. 2009.
- CAIAFA, Janice; ELLAJJI, Mohammed. *Comunicação e Sociabilidade – cenários contemporâneos*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CALÓ, Flávia Camerlingo. *Pintura mural e grafites: Travessa da Lapa, Curitiba, Brasil*. Monografia (Especialização em História da Arte do Século XX) Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2004.
- CAMPOS, Maria Cecilia Martha. *Grafite: traço rapto, impacto*. Dissertação (Mestrado) – PUC SP. São Paulo, 1989.

- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunidade urbana*. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004 (Coleção Cidade Aberta).
- CARRANZA, Edite Galote Rodrigues. *Arquitetura, contracultura e sustentabilidade*. Disponível em: <<http://74.125.47.132/search?q=cache:LLNFpQkHp0cJ:www.arquitetonica.com/arquitetura%2520contracultura%2520sustentabilidade%25201.htm+contracultura+1968&cd=10&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em 5 out. 2009.
- CARVALHO, Joyce. ACGB comemora dois anos de combate às pichações. *Paraná-Online*, 16 maio 2006. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/noticias/index.php?op=ver&id=206792&caderno=3>>. Acesso em: 16 maio 2006.
- CARVALHO, Taís Luso de. *Marcel Duchamp/A antiarte*. Porto das Crônicas. Disponível em: <http://64.233.163.132/search?q=cache:vV0zbtmI_hgJ:taisluso.blogspot.com/2008/10/marcelduchamp-antiarte.html+antiarte&cd=16&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 5 out. 2009.
- CASTELLO, José. *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CASTELLS, Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura. O poder da identidade*. v. 2. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- BAYCROC. Depoimento no folder da exposição *Na minha comunidade eu pinto e bordo à vontade*. PÉRIGO, Katiucya (Org.). São José dos Pinhais, dez. 2009.
- CENTRAL DE INFORMAÇÕES e notícias da Prefeitura de Curitiba. Agência de Notícias. *Richa encontra-se com ciclistas*. Disponível em: <www.curitiba.pr.gov.br/Noticia.aspx?n=11217>. Acesso em: 16 out. 2007.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien*. Paris: Gallimard, 1990.
- _____. *The practice of everyday life*. Berkeley: Univ. of California Press, 1984.
- CHASTANET, *Pixação: São Paulo signature*. Paris: Xpress, 2007.
- CIMPLS. *A arte de rua como manifestação política e fator identitário*. *Debate*. Curitiba, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 7 jun. 2008.
- _____. Entrevista a Xerox. Em: *Xerox entrevista Cimples*. *Cwbgraff*. 2002-2003. Disponível em: <www.cwbgraff.hpg.ig.com.br>. Acesso em: 8 jul. 2009.
- _____. *Dez anos de graffiti em Curitiba: Palestra e Debate*. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, Rua da Cidadania Novo Mundo, 27 set. 2008.
- CLAM, Jam. Qu'est-ce qu'un bien public? Une enquête sur le sens et l'ampleur de la socialisation de l'utilité dans les sociétés complexes. *Archives de Philosophie du Droit*. Paris, 1997.
- CONTARDI, Bruno. Prefácio. In: ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CORDEIRO, Jair Guilherme; CORREIA, João Afonso Malinowski. *Sistema de identidade visual da Expo Stickers 2008*. Trabalho de Diplomação (Graduação em Tecnologia em Artes Gráficas) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2008.
- DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie (Orgs.). *Hip hop e filosofia: da rima à razão*. São Paulo: Madras, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DESLANDES, Suely Ferreira. O projeto de pesquisa como exercício científico e artesanato intelectual. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.); DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- DEVIS. Disponível em: <www.myspace.com/devisart>. Acesso em: 10 ago. 2009.

- DEX. *A arte de rua como manifestação política e fator identitário: Palestra e Debate*. Curitiba, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 7 jun. 2008.
- DIAS, Maria Tereza Fonseca. *Direito administrativo pós-moderno*. Belo Horizonte: Mandamentos, 2003.
- DOGMA IAL.:05 (Direção). *Domingo na urbe*. Curitiba, Rua Tapajós, esquina com Rua Solimões, 3 jul. 2005. Curitiba: InterluxArteLivre, 2005. Documentário.
- DURKHEIM, E. As regras do método sociológico. *Pensadores*. São Paulo: Abril, 1978.
- DUVEEN, Gerard. Introdução. In: MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- EAGLETON, T. Awakening from modernity. *Times Library Supplement*, 20 fev. 1987.
- ECO, Humberto. *Tratado geral de semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- EMMERLING, Leonhard. *Basquiat*. Köln: Taschen, 2003.
- ESTRELLA, Charbelly. A poética do grafite e a visualidade do ambiente urbano. *Logos 18: comunicação e artes*, ano 10, n. 18, 1º semestre 2003, Rio de Janeiro, UERJ, Faculdade de Comunicação Social, p. 126-146.
- EXPOSIÇÃO. GuiaSJP.com. Disponível em: <www.guiasjp.com.br/opcoes.php?option=591&id_noticia=39334&id_canal=45>. Acesso em: 12 ago. 2009.
- FAUSTINO, Oswaldo. Das ruas ao coração! In: ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.
- FELDMAN, Marina. Jardinagem Libertária dá nova cara às intervenções urbanas. *Jornal Comunicação*, UFPR, Um olhar sobre Curitiba, 1 Julho, 2009. Disponível em: <<http://www.jornalcomunicacao.ufpr.br/redacao3/node/349>>. Acesso em: 9 ago. 2009.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *Ver a cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo: Nobel, 1988.
- FERRARO, Alceu Ravello. Analfabetismo e níveis de letramento no Brasil: o que dizem os censos? *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 23, n. 81, p. 21-47, dez. 2002.
- FINO, Carlos Nogueira. *A etnografia enquanto método: um modo de entender as culturas (escolares) locais*. Disponível em: <www.uma.pt/carlosfino/publicacoes/22.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2008.
- FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso (na transversal da cidade)*. São Paulo: T. A. Queiroz, [c. 1982].
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FURTADO, Janaina Rocha. *Inventi(cidade): os processos de criação no graffiti*. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – UFSC. Florianópolis, 2007.
- GANZ, Nicholas. *Graffiti world: Street art from five continents*. Londres: Thames & Hudson, 2004.
- GENZUK, Michael. A Synthesis on Ethnographic Research. *Occasional Papers Series*. Center for Multilingual, Multicultural Research (Eds.). Center for Multilingual, Multicultural Research, Rossier School of Education. Los Angeles: University of Southern California, 1993.
- GITAHY, Celso. O graffiti ocupando seus primeiros espaços. In: POATO, Sérgio (Org.). *O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos*. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo; Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória; Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006. (Coleção Imaginário).
- _____. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- GLISSANT, E. *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard, 1995.
- GOLDSTEIN, Richard. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.

- GOMES, Romeu. Análise e interpretação de dados de pesquisa qualitativa. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.); DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- GOMES, Simone de Almeida. *Grafite: uma nova expressão do desenho em Curitiba*. Monografia (Especialização em História da Arte) – Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2000.
- GONÇALVES, Gesianni Amaral. *Inscrições urbanas: uma cartografia dos processos de subjetivação envolvidos no graffiti*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). PUC MG. Belo Horizonte, 2007.
- GOTO, Newton. Situação “PR” – 69/01 _NDO_ Registros 1, 2 e 3. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 16, 23 e 30 dez. 2001.
- GRAEML, Karin S. *A relação entre lugares e não-lugares na cidade: um estudo da apropriação do serviço de acesso à Internet nos Faróis do Saber de Curitiba*. Tese (Doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.
- GRAFITE vivo invade as ruas de Nova York. *Globo.com*, 18 set. 2009. Disponível em: <<http://gnt.globo.com/Materias/Grafite-vivo-invade-as-ruas-de-Nova-York.html>>. Acesso em: 19 set. 2009.
- GRAMSCI, Antonio. *A concepção dialética da história*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1981.
- _____. *Os intelectuais e a organização da cultura*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs.). *Textos em representações sociais*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HAESBAERT, R. *O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1998.
- HERSCHMANN, Micael (Org.) *Abalando os anos 90: funk e hip-hop – globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- HILHORST, D. Complexity and diversity: unloking social domains of disaster response. In: BANKOFF, G.; FRERKS, G.; HILHORST, D. *Mapping vulnerability: disasters, development & people*. London: Earthscan, 2004.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- IDDEHA. Disponível em: <<http://www.iddeha.org.br/iddeha.htm>>. Acesso em: 2 out. 2009.
- IMAGUIRE JR., Key. *Cinco ensaios sobre cultura popular*. Puxe, pixe, poxa. Curitiba, 1983. p. 26-45. Inédito.
- INSTITUT für Graffiti-Forschung (ifg). Disponível em: <www.graffitieuropa.org/institut.htm>. Acesso em: maio 2008.
- INTERLUXARTELIVRE; BANZAI STUDIO. *Em 5 segundos*. Documentário sobre as ações da Interlux nas ruas de Curitiba: Tapume, Praça Pirata, Ciclofaixa, Jardinagem Libertária. Curitiba, 2008.
- INTERLUXARTELIVRE; DOGMA IAL::05. *Domingo na urbe*. Curitiba, 3 jul. 2005.
- Intervenção urbana*. Disponível em: <www.intervencaourbana.org>. Acesso em: 9 ago. 2009.
- ISTRISOSKI, João Mário. *Arte, cultura e identidade: o grafite em qualquer lugar*. Monografia (Graduação em Tecnologia da Produção Cultural e Eventos) – Uniandrade. Curitiba, 2007.
- JENKINS, Sacha. In a war zone wide-awake. In: NAAR, Jon. *The birth of graffiti*. München: Prestel, 2007.

- JODELET, Denise. A cidade e a memória. In: RIO, Vicente del et al. (Org.). *Projeto do lugar: colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo*. Rio de Janeiro: UFRJ; ContraCapa, 2002. (Coleção ProArq). p. 31-43.
- _____. Les représentations sociales: phénomènes, concept et théorie. In: MOSCOVICI, Serge (Ed.). *Psychologie social*. Paris: Press Universitaire Française, 1984.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs.). *Textos em representações sociais*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- KADOTA, Neiva Pitta. *A construção da linguagem*. São Paulo: LCTE, 2006.
- KELLER, Martina; GRILL, Markus. Por dentro do negócio global de partes do corpo. *Der Spiegel*. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/midiaglobal/derspiegel/2009/08/31/ult2682u1293.jhtm>>. Acesso em: 3 set. 2009.
- KIBBEY, Ann. *Theory of the image: capitalism, contemporary film and women*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- LAIBIDA, Heloisa Janz. Registro de funcionamento da Centronic é cassado. *Gazeta do Povo*, 7 maio 2008. Disponível em: <<http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/vidaacidania/conteudo.phtml?tl=1&id=763695&tit=Registro-de-funcionamento-da-Centronic-e-cassado>>. Acesso em: 12 ago. 2009.
- LARRETA, Enrique. Transparências obscuras: pensar a complexidade no século XXI. In: MENDES, Candido (Org.); LARETTA, Enrique (Ed.). *Representação e complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- LAVELL, A. Degradación ambiental, riesgo y desastre. In: FERNANDEZ, M. A. (Comp.). *Ciudades en riesgo: degradación ambiental, riesgos urbanos y desastres*. Lima: La Red, 1996.
- LEFÈBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Moraes, 1991a.
- _____. *The production of space*. Malden: Blackwell, 1991b.
- LES CHALP-CERVIÈRES. Tribalismo – Vida & Teoria em Michel Maffesoli: Apresentação à Quarta Edição Brasileira. In: MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária 2006.
- LINHARES, Erica Fonseca da Silva. *Grafite: arte ou vandalismo?* Curitiba, 2004. Trabalho de graduação (Metodologia da Pesquisa Científica). Escola de Música e Belas Artes do Paraná.
- LOPES, Maria da Glória. Os homens da caverna invadem o século XX. *O Estado de S. Paulo*, 26 fev. 1988. Caderno 2, p. 1 (Capa).
- LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. *Pesquisa em educação: abordagens qualitativas*. Disponível em: <www.lite.fae.unicamp.br/papet/2003/ep145/pesq.htm>. Acesso em: 15 jul. 2008.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- McLUHAN, Marshall. *War and peace in the global village*. New York: Bantam Books; Quentin Fiore, 1968.
- MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade: o lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.
- _____. *A sombra de Dionísio: contribuição para uma sociologia da orgia*. São Paulo: Zouk, 2005.
- _____. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- _____. Prefácio à 3ª Edição Francesa. In: MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

- MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, São Paulo, jun. 2002. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092002000200002>. Acesso em: 14 jul. 2008.
- MAILER, Norman; NAAR, Jon; KURLANSKY; Mervyn. *The faith of graffiti*. New York: Praeger, 1974.
- MANCO, Tristan; ART, Lost; NEELON, Caleb. *Graffiti Brasil*. Londres: Thames & Hudson, 2005.
- MARCOS, Jorge (Diretor). *O ateliê de Luzia: arte rupestre no Brasil*. São Paulo: Lei de Incentivo à Cultura, Ministério da Cultura; Instituto Itaú Cultural; Zencrane Filmes, 2004. Documentário. Duração: 1:20:28.
- MARIA, Marcos Paulo de; VICENTE, Marcos Xavier. Polícia prende vigilantes acusados de executar filho de jornalista. *Gazeta do Povo*, 18 out. 2007, p. 3.
- MARIN, Deise. *Bicicleta e Moto Contínuo – a arte fazendo história em Curitiba*. (Especialização em História da Arte do Século XX). Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2000.
- MARINHO, Deivid Reis. Depoimento na palestra “Dez anos de história do graffiti em Curitiba”. Curitiba, Rua da Cidadania Bairro Novo, Fundação Cultural de Curitiba, 27 set. 2008.
- MARKOVÁ, Ivana. *Dialogicidade e representações sociais: as dinâmicas da mente*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- MARQUES, Diogo (Direção e Produção). *Urbanographia digitalizada de baixa resolução*. Curitiba, 2005. Documentário.
- MARTINEZ. Depoimento em: [A HISTORY OF] Graffiti... 2006.
- MARTINS, Rosana. *Hip hop: o estilo que ninguém segura*. Santo André: ESETec, 2005.
- MARX; ENGELS. *Ideologia alemã*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- MATUCK, Carlos. Depoimento em *Stencil Brasil. Entrevistas históricas*. Disponível em: <www.stencilbrasil.com.br/depoimento_01.htm>. Acesso em: 17 jul. 2009.
- MAZZILLI, Román. *Graffiti: las voces de la calle*. Buenos Aires. Disponível em: <www.campo grupal.com/graffiti.html>. Acesso em: 20 ago. 2008.
- MELENDI, Maria Angélica. *O que é intervenção urbana?* Disponível em: <www.intervencaourbana.org>. Acesso em: 3 jul. 2009.
- MENDES, Candido (Org.); LARETTA, Enrique (Ed.). *Representação e complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- MENDES, Candido. Representação e complexidade na agenda do Milênio. In: MENDES, Candido (Org.); LARETTA, Enrique (Ed.). *Representação e complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.
- MILLER, Ivor L. *Aerosol Kingdom: Subway Painters of New York City*. Mississippi: United Press, 2002.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.); DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs.). *Textos em representações sociais*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 89-92.
- _____. O desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.); DESLANDES, Suely Ferreira; GOMES, Romeu. *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- _____. *O desafio do conhecimento: Pesquisa qualitativa em saúde*. 5. ed. São Paulo: Hucitec-Abrasco, 1998.

- MOLINA, Camila. Bienal sofre ataque de 40 pichadores no dia da abertura. *O Estado de São Paulo*, 27 out. 2008. Disponível em: <www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/001895.html>. Acesso em: 18 set. 2009.
- MONTERO, Paula. Questões para a etnografia numa sociedade mundial. *Novos Estudos Cebrap*, n. 36, 1993.
- MORIN, Edgar. A necessidade de um pensamento complexo. In: MENDES, Candido (Org.); LARETTA, Enrique (Ed.). *Representação e complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- MOSCOVICI, Serge (Ed.). *Psychologie social*. Paris: Press Universitaire Française, 1984.
- _____. *La psychanalyse, son image et son public*. Paris: PUF, 1961; 1976.
- _____. *Social influence and social change*. Londres: Academic Press, 1976.
- MUNDANO. Depoimentos em: Cidade Cinza / Apaguem a miséria e não o grafitti. Disponível em: *Arte/Design*. <www.sedentario.org/.../cidade-cinza-apaguem-a-miseria-e-nao-o-grafitti-7483>. Acesso em: 23 jul. 2009.
- MUNDO IMOBILIÁRIO. *Faixa etária jovem é atualmente a que mais contrata financiamentos imobiliários*. Disponível em: <www.deimoveis.wordpress.com>. Acesso em: 17 dez. 2008.
- MUNHOZ, Daniella Rosito M. *Graffiti: uma etnografia dos atores da escrita urbana de Curitiba*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.
- MUNRO, Thomas. *Oriental Aesthetics*. Cleveland: The Press of Western Reserve University, 1965.
- NAAR, Jon. *The birth of graffiti*. München: Prestel, 2007.
- NADIN, Juliana; FIORATTI, Gustavo. Prefeitura se retrata por ter apagado grafite em São Paulo. *Folha de São Paulo*, 27 jul. 2008, Caderno *Cotidiano*.
- NATARAJ, Goura (Direção); MENDES, Andre (Câmera); VARELLA, Beto (Edição). *MANDALA – Intervenção urbana da Bicicletada de Curitiba*. Curitiba: InterluxArteLivre; Para um Mundo Verde, 23 jun. 2009. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=1bBnjP8rsnI>. Acesso em: 8 ago. 2009.
- NATARAJ, Goura. Jardim, liberdade! *Revista Simples* 07/2008. Disponível em: <planeta.sustentavel.abril.com.br/noticia/atitude/conteudo_288553.shtml>. Acesso em: 8 ago. 2009.
- _____. *Jardinagem Libertária. Semeando as ruínas da civilização*. 2007. Disponível em: <jardinagemlibertaria.wordpress.com/tag/arte-livre/>. Acesso em: 8 ago. 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude / Friedrich Nietzsche*. Trad.: Fernandes, de Souza; Rev. da Trad.: Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad., notas e posfácio: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NINNI, Karina. Como funciona a poluição visual. Disponível em: <ambiente.hsw.uol.com.br/poluição-visual4.htm>. Acesso em: 20 set. 2009.
- O GRAFITE EM SÃO PAULO*. Disponível em: <www.miniweb.com.br/artes/artigos/grafite1.html>. Acesso em: 17 jul. 2009a.
- O GRAFITE EM SÃO PAULO*. Disponível em: <www.miniweb.com.br/artes/artigos/grafite2.html>. Acesso em: 17 jul. 2009b.
- O QUE É intervenção urbana?* Disponível em: <www.intervencaourbana.org>. Acesso em: 3 jul. 2009.
- ONG e estudantes comemoram aniversário de despiche da Travessa da Lapa. *Comunicação*, Curitiba, PUCPR, 12 maio 2006. Disponível em: <www.pucpr.br/comunicacao/sala_imprensa/noticias>. Acesso em: 16 ago. 2008.
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1993.

- PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva. (Coord.) *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004.
- PALLAMIN, Vera Maria. *Arte urbana: São Paulo (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2000.
- PAULA JÚNIOR, Haroldo Osmar de. *A dimensão dionisíaca do Uno-Primordial nos primeiros escritos de Nietzsche*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba, 2006.
- PEREIRA, Gabriel da Cunha. Espaços urbanos, espaços deslocados em Murilo Mendes. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 4, n. 1, jun. 2006. Disponível em: <www.fclar.unesp.br/grupos/casa/CASA-home.html>. Acesso em: 18 ago. 2008.
- PEREIRA, Sandrine. *Graffiti*. Paris: Fitway, 2005.
- PEREZ, Aline. Barrados no shopping, de novo. *Gazeta do Povo*, 2 jun. 2008, p. 14. (Vida e Cidadania)
- PÉRIGO, Katiucya (Org.). Folder da exposição *Na minha comunidade eu pinto e bordo à vontade*. São José dos Pinhais, dez. 2009.
- PICHADORES invadem galeria Choque Cultural e danificam obras expostas. *Veja São Paulo*. Disponível em: <www.vejasao paulo.abril.com.br/blogs/paulistania/2008/09/pichadores-invadem-galeria-choque-cultural-e-danificam-obras-expostas/>. Acesso em: 18 set. 2009.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.
- PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PIXOTE - a lei do mais fraco. Disponível em: <www.65anosdecinema.pro.br/Pixote.htm>. Acesso em: 17 ago. 2008.
- POATO, Sérgio (Ed.) O graffiti e a dança de rua. In: POATO, Sérgio (Org.) *O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos*. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo; Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória; Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006. (Coleção Imaginário)
- POATO, Sérgio. Artistas da geração *hip hop*: diferentes estilos e linguagens. Nota do editor. In: _____ (Org.). *O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos*. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo; Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória; Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006. (Coleção Imaginário).
- POLÍCIA abre inquérito contra pichadores da Choque Cultural; prejuízo pode chegar a R\$ 15 mil. 10 set. 2008. *UOL Entretenimento*. Disponível em: <www.entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/09/09/ult4326u1078.jhtm>. Acesso em: 18 set. 2009.
- POLÍCIA PRENDE suspeitos de matar filho de jornalista esportivo. *Gazeta do Povo*, 17 out. 2007. Disponível em: <<http://portal.rpc.com.br/gazetadopovo/vidaecidadania/conteudo.phtml?id=705268>>. Acesso em: 10 out. 2009.
- PORTAL SESCSP. *Revista E Arte*, n. 94. Disponível em: <www.sescsp.net/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=211&Artigo_ID=3248&IDCategoria=3518&reftype=2>. Acesso em: 10 ago. 2009.
- POTY LAZZAROTTO. *Pravda.ru*. Disponível em: <<http://port.pravda.ru/sociedade/cultura/29-09-2009/28061-lazzarotto-0>>. Acesso em: 29 nov. 2009.
- PRIGOGINE, Ilya. O fim da certeza. In: MENDES, Candido (Org.); LARETTA, Enrique (Ed.). *Representação e complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- PROSSER, Elisabeth Seraphim. Prefeitura de São Paulo se retrata por apagar *graffiti*! Novos valores e atitudes em relação à arte de rua? VI FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE (Curitiba, 18 a 20 de setembro 2008). *Anais do...* Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2009. p. 152-170. Disponível em: <www.embap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=54>. Disponível em: <www.embap.br>.

_____. *Texto de apresentação da Exposição De.Forma. Coleção de postais*. Curitiba: Sesc da Esquina, 2009.

_____. *Texto de Introdução à Exposição De.Forma. Parede*. Curitiba: Sesc da Esquina, 2009.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & Cia*. São Paulo: Annablume, 1994.

RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz. Urbanismo: olhando a cidade, agindo na sociedade. In: PECHMAN, Robert Moses (Org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1994, p. 105-120.

RICHARD, Big. *Hip hop: consciência e atitude*. São Paulo: LivroPronto, 2005.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

RONCAYOLO, Marce. *La ville et ces territoires*. Paris: Gallimard, 1990.

SAMPSON, Robert J.; RAUDENBUSH, Stephen W. Disorder in urban neighborhoods – does it lead to crime? *Research in Brief*, Washington D.C., US. Department of Justice, fev. 2001.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, Milton. Entrevista. In: SEABRA, O. et al. (Org.). *Território e sociedade: entrevista com Milton Santos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

SHUSTERMAN, Richard. Estética rap: violência e a arte de ficar na real. In: DARBY, Derrick; SHELBY (Ed.). *Hip hop e a filosofia: da rima à razão*. São Paulo: Madras, 2006.

SILVA F., José Tavares. *Da evolução da escrita ao livro*. Disponível em: <www.forum.ufrj.br/biblioteca/escrita.html>. Acesso em: 1 fev. 2008.

SILVA, Fernando Pedro da. *Arte pública: diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

SOUZA, David da Costa Aguiar de. *Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento*. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

SOUZA, Marcilene Garcia de. *Juventude negra e racismo: o movimento hip hop em Curitiba e a apreensão da imagem de “capital européia” em uma “harmonia social”*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2003.

TECNOCOMP. *Tabela de salário mínimo*. Disponível em: <http://74.125.95.132/search?q=cache:Ky_3Jes3E8J:tecnocomp.kit.net/salamin.htm+salario+minimo+2002&cd=2&hl=ptBR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 24 set. 2009.

TOURAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Igualdade e diversidade: o sujeito democrático*. São Paulo: Edusc, 1998.

_____. *Un nouveau paradigme: pour comprendre le monde d'aujourd'hui*. Paris: Fayard, 2004.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: DIFEL, 1983.

VASCONCELOS, Naumi A. de. Semiologia do espaço construído. In: RIO, Vicente del et al. (Org.). *Projeto do lugar: colaboração entre psicologia, arquitetura e urbanismo*. Rio de Janeiro: UFRJ; ContraCapa, 2002. (Coleção ProArq)

VEGAS, Cintia. Grafiteiros terminam hoje arte na Travessa da Lapa. *Paraná Online*. Disponível em: <www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/348246/?noticia=GRAFITEIROS+TERMINAM+HOJE+ARTE+NA+TRAVESSA+DA+LAPA>. Acesso em: 10 ago. 2009.

VELA ON-LINE. Edição 1860. 30 de junho de 2004. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/300604/datas.html>>. Acesso em: dez. 2009.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Apresentação: a arte urbana e o debate entre a publicização do privado e a privatização do público. In: SILVA, Fernando Pedro da. *Arte pública: diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: A Pioneira, 1985.

_____. *A objetividade do conhecimento nas ciências e na Política Social*. Lisboa: Lisboa, 1974.

WEISEL, Deborah Lamm. *Problem-oriented guides for police series*. n. 9. Washington, D.C.: US Department of Justice, 2002.

WEST, Cornel. Prefácio. In: DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie (Eds.); IRWIN, William (Coord.). *Hip Hop e a filosofia: da rima à razão*. São Paulo: Madras, 2006.

WIESE, Markus. *New York Graffiti 1970-1995*. Moers: Aragon, 1996.

Wipe out vandalism. *Youth In Action*, Washington D.C. Department of Justice, n. 2, dez. 1998.

WRONISKI, Elizangela. Protesto em defesa dos biomas brasileiros. *Paraná Online*, 26 mar. 2006. Disponível em: <www.parana-online.com.br/noticias/index.php?op=ver&id=197320&caderno=3>. Acesso em: 26 mar. 2006.

GLOSSÁRIO

Aboveground – abertamente, na superfície das ruas e das cidades (em oposição a *underground*). Ver *underground*.

Antiarte – postura crítica quanto aos valores tradicionais de arte e aos seus espaços. Está associado ao movimento Dadá, fundado em 1916 em Zurique, ao qual Duchamp é geralmente associado. É um misto de ironia, cinismo, niilismo anárquico, antirracionalidade e inconformismo. Enfatizou o ilógico, o absurdo e o acaso na produção artística.

Arte de rua – manifestação espontânea de adolescentes e jovens, com influência norteamericana e que hoje se inclui, em maior ou menor medida, no movimento *hip hop* (com seus quatro elementos). Pode referir-se, também, à vertente visual do movimento, o *graffiti*. Ver *hip hop* e *graffiti*.

Arte na rua – é aquela em que artistas profissionais ou estudantes de arte optam por realizar sua expressão no espaço urbano, tendência que conta com mais de cinquenta anos.

Arte urbana – ver *graffiti*.

Artistas de rua – no caso da presente investigação, os envolvidos com os quatro elementos do *hip hop* (ver *hip hop*), ou, mais especificamente, com os que se expressam mediante o *graffiti* em seu sentido amplo (ver *graffiti*). O mesmo que escritores urbanos, artistas urbanos, interventores urbanos, grafiteiros.

Artistas urbanos – ver artistas de rua.

Benching – sentar-se por longos períodos em determinados bancos de praça, de calçada ou de estação do metrô, para ver os vagões passarem, com as *tags* e personagens pintados pelos artistas de rua.

Black book – caderno de anotações ou cadernetas que os interventores urbanos carregam consigo para desenhar, rascunhar, anotar idéias que surgem para novas intervenções e trocar assinaturas ou desenhos.

Blogs – (contração do termo *Web log*) é uma página da *World Wide Web*, cuja estrutura permite a atualização rápida de conteúdos predominantemente textuais, a partir de acréscimos em forma de postagens. *Log*, do inglês, significa diário.

Bombing – ação de assinar rapidamente em tantos muros não autorizados quanto possível.

Break – dança do *hip hop*, de movimentos angulosos e complexos.

Bubble letters – letras arredondadas, preenchidas, com contorno em outra cor.

Cabreiro – desconfiado.

Characters – personagens que muitas vezes acompanham as assinaturas.

Contracultura – movimento de caráter libertário, questionava as instituições, os costumes e os padrões comportamentais pré-estabelecidos. Seu ideário originou-se no movimento *Beat* dos anos de 1950, que privilegiava a liberdade individual e sexual, o uso de drogas e a busca da espiritualidade, influenciando os *hippies*, os *yippies*, os *engagés* franceses e os *SDS* alemães. Os três últimos, mais politizados e cujo lema era *é proibido proibir*, abrangiam os universitários protagonistas, no final da década de 1960, do Maio de 68 e do II Festival de Woodstock.

Crew – coletivo de artistas de rua, geralmente formado por pequeno grupo de dois a cinco, que se reúne pelo prazer de escrever *graffiti*.

Dar um *rolê* – sair para pichar ou grafitar sem autorização.

DJ – *disk jockey*, é o sonoplasta responsável pela manipulação ritmada dos *Long Plays*, fundo rítmico-musical sobre o qual se canta o *rap* e se dança *break* nas festas e eventos.

Escrita urbana – ver *graffiti*.

Escritores de *graffiti* – tradução literal do termo *graffiti writers*, do inglês; expressão equivalente a escritores urbanos, artistas de rua, artistas urbanos, interventores urbanos, grafiteiros.

Escritores urbanos – ver escritores de *graffiti*.

Fanzine, fãzine, *funzine* – revista feita artesanalmente e reproduzida em pequena quantidade por fotocópia ou serigrafia, vendida por seu autor a preço simbólico, com o objetivo de divulgar seu conteúdo para os que lhe são próximos.

Flâneur – expressão de Beaudelaire, apropriada por Walter Benjamin, que se refere àquele que anda por determinado espaço sem pressa e o observa, vivencia, frui.

Flickr – site da *World Wide Web* de hospedagem e partilha de imagens desenhos e ilustrações, uma verdadeira rede social. Permite a interatividade aos usuários e pode ser considerado um *fotoblog*. Muito usado, atualmente, entre outros segmentos, também pelos artistas de rua para registro e difusão das suas obras.

Fodeu – deu problema.

For fun – por diversão.

Fotolog – *flog* ou *fotoblog* é um registro publicado na *World Wide Web* com fotos. É parecido com um *blog*, mas predominam imagens ao invés de textos. *Flog* é uma abreviação de *fotolog* (contração de *foto* e *blog*). Seu principal objetivo é compartilhar imagens de maneira interativa, pois permite comentários, sugestões ou críticas de terceiros.

Free style – pintura sem elaboração prévia.

Galera – grupo, turma.

Graffiti – em sentido amplo, significa inscrever, escrever, pintar, ou desenhar qualquer coisa sobre qualquer superfície. No sentido da arte de rua de influência norteamericana contemporânea, envolve o picho, o *graffiti* propriamente dito, o lambe-lambe, o *stencil* e o *sticker* (também chamado de intervenção urbana, arte urbana, arte de rua, escrita urbana). Em sentido estrito, é um estilo específico da arte de rua atual, mais elaborado e de conotação estética e artística, executado especialmente com o uso da lata de tinta em *spray*.

Graffiti writers – ver escritores de *graffiti*.

Graffiti-arte – *graffiti* elaborado, com preocupações estéticas, frequentemente de livre figuração (com *tags* e *characters*, isto é assinaturas e personagens), geralmente chamado de produção.

Grafiteiros – ver artistas de rua.

Hip hop – movimento eclodido na década de 1960, cujo lema é *Atitude!* e que envolve quatro elementos (quatro linguagens artísticas): *rap* (ritmo e poesia), *break* (dança), *DJ* (*disk jockey* que cria o fundo musical rítmico com o uso de *Long Plays* para o *break* e o *rap*) e *graffiti* (escrita, pintura e colagem sobre suportes do espaço urbano). O termo, cunhado por Bambaataa, *hip hop* refere-se ao balanço dos quadris na dança do *break*. *Hip*: quadris; *hop*: salto para o lado.

Hit – só a assinatura, apenas uma linha – como os atuais pichos.

Ibope – fama.

Intervenção urbana – ver *graffiti*.

Interventores urbanos – ver artistas de rua, escritores de *graffiti*.

Killing – tomar todo o espaço, assinar em todo o espaço disponível.

Lambe-lambe – desenho, poema, manifesto ou colagens, reproduzido, geralmente, mediante a serigrafia ou a fotocópia (há alguns feitos à mão) e então colados sobre paredes e outros suportes. Suas mensagens são geralmente críticas, líricas ou politizadas.

Lançar – assinar, escrever *graffiti*.

Mandar – escrever *graffiti*.

MC – mestre de cerimônias, *rapper*.

Modern-graffiti – estilo de *graffiti* de influência norteamericana, originado das assinaturas de adolescentes sobre os vagões, primeiramente de Filadélfia e, logo, do metrô de Nova York, onde se desenvolveu e ampliou ao ponto de constituir grandes painéis parietais e expandir-se para as ruas das grandes cidades de quase todo o mundo.

Neograffiti – ver pós-*graffiti*.

Outsiders – marginais, marginalizados.

Picho, pichação, pixo, pixação – rabisco, mancha, garatuja ou assinatura rápida, ou escrita rápida de mensagens de protesto ou de crítica, sempre não autorizada.

Piece – ou produção: *graffiti* mais elaborado e em maiores dimensões.

Piecing – fazer *graffiti* mais elaborado e em maiores dimensões.

Pós-*graffiti* – ou *neograffiti*, designa o atual estágio da arte de rua e se relaciona a três aspectos: às tecnologias das mais atuais para sua criação, documentação e difusão; à ampliação do *graffiti* original, que passou a englobar também o lambe-lambe e o *sticker*; e à aceitação desta arte por alguns nichos do *sistema*.

Produção – *graffiti* mais elaborado, podendo chegar a grandes painéis. Ver *piece*.

Produzida – moça produzida, bem arrumada.

Rap – iniciais da expressão *rhythm and poetry* (ritmo e poesia): a música-falada do *hip hop*.

Rapper – o cantor de *rap*.

Site – página na Internet.

Spray can art – *street art*, a arte do *graffiti*. Ver *graffiti*.

Stencil – recorte em negativo em folha de papel ou PVC, também chamado *máscara*, colocado contra a parede a ser marcada. O papel e a parede (mediante os recortes) recebem um jato de tinta, deixando a marca (o desenho). É também chamado de aerografia.

Sticker – adesivo de pequenas proporções criado artesanalmente, em série ou não, colado geralmente sobre equipamentos urbanos de metal, de fácil aderência.

Sticker art – arte do *sticker*. Ver *sticker*.

Street art – arte de rua.

Tag reto – estilo de assinatura criado em São Paulo e característico, hoje, da pichação brasileira. Trata-se de assinaturas realizadas com letras e ângulos retos, em uma linha, porém estilizadas e tornadas mais complexas.

Tag – assinatura constituída de codinome, geralmente estilizada, que vai do simples ao complexo e esteticamente elaborado.

Throw up – assinatura rápida, com contornos preenchidos, geralmente em duas cores, em suportes não autorizados.

Toy – grafiteiro iniciante, cujos desenhos são ainda um tanto infantis.

Underground – não oficial, subversivo, realizado em local escondido, geralmente nos porões ou nos túneis do metrô.

Vandal – intervenção urbana sem autorização, desde o picho até a produção.

Wild style – assinatura cujas letras entrelaçadas e estilizadas assumem tantos detalhes que se tornam de difícil leitura, podendo ser pintadas em três dimensões e em várias cores.