



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE UBERLÂNDIA

CAMILA GOULART NARDUCHI

**O espectro do caos: a contemporaneidade e a ambivalência da arte
urbana paulistana (1970-1990)**

Uberlândia

2016

CAMILA GOULART NARDUCHI

**O ESPECTRO DO CAOS: A CONTEMPORANEIDADE E A AMBIVALENCIA DA
ARTE URBANA PAULISTANA (1970-1990)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História.

Linha de pesquisa: História e Cultura

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ana Paula Spini

Uberlândia

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

N224e Narduchi, Camila Goulart, 1988-
2016 O espectro do caos : a contemporaneidade e a ambivalência da arte
urbana paulistana (1970-1990) / Camila Goulart Narduchi. - 2016.
119 f. : il.

Orientadora: Ana Paula Spini.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Arte urbana - Teses. 3. Grafite - Teses. 4.
Memória - História - Teses. I. Spini, Ana Paula. II. Universidade Federal
de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

CAMILA GOULART NARDUCHI

**O ESPECTRO DO CAOS: A CONTEMPORANEIDADE E A AMBIVALENCIA DA
ARTE URBANA PAULISTANA (1970-1990)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em História, pela Banca Examinadora composta pelos membros:

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ana Paula Spini
Universidade Federal de Uberlândia (Presidente)

Prof.^a Dr.^a Kátia Rodrigues Paranhos
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Prof.^a Dr.^a Luciene Lehmkuhl
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Aprovada em: 26 de agosto de 2016.

Local de defesa: Bloco 1H sala 48, *Campus Santa Mônica – Universidade Federal de Uberlândia*.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à minha orientadora e mentora para muito além das formalidades desse ciclo de quase dois anos, Prof.^a Dr.^a Ana Paula Spini, pela paciência, pelo carinho e pela motivação; por seu olhar atento e rigor gentil, que me fizeram buscar ser sempre melhor.

Aos meus pais, Maria Cristina e Mário, meus primeiros professores e eternos fãs, às minhas avós Geni e Marlene, pelo apoio amoroso e admiração inabalável, e a toda minha família, pelo suporte que me permite buscar meus sonhos com serenidade e perseverança.

Em especial, à minha madrinha e maior incentivadora, Prof.^a Dr.^a Isabela Maria Bernardes Goulart, meu exemplo de pesquisadora apaixonada e professora dedicada, que me impulsionou a seguir esse caminho e sempre apostou no meu potencial.

À minha parceira no crime, fiel escudeira e melhor companhia Rayana, por todo o amparo emocional, por toda validação sincera e por me proporcionar ouvidos atentos; pela compreensão, pelo equilíbrio compartilhado e amor dedicado.

Aos colegas maravilhosos e apurados, em particular Jean, Rochelle, Thuane e Victor, e também a todos do grupo de estudos em História, Literatura e Cinema, que me acolheram em momentos de ingenuidade e desconhecimento, e me exaltaram em momentos de dúvida. Que a nossa vaidade nunca nos dessensibilize.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação, indispensáveis em meu modesto percurso acadêmico e, sobretudo, à Prof.^a Dr.^a Maria Clara Tomaz Machado, pela generosidade e por todos os conselhos, todas as críticas construtivas e pelos ensinamentos preciosos.

Aos meus amigos, principalmente Amilton, Bárbara, Carol Cadima, Marina Beatriz, Murilo e Rafa, que desculparam minhas ausências e torceram entusiasticamente a cada passo e conquista, encorajando-me nos desalentos.

E por último, mas não menos importante, meu agradecimento absoluto ao fascinante e singular artista Jaime Prades, que me recebeu com uma franqueza e abertura inesperadas, me presenteando com a mais fértil, fundamental e esclarecedora conversa que eu poderia sonhar.

Muito obrigada.

“Nada e ninguém existe nesse mundo cujo próprio ser não pressuponha um espectador. [...] A pluralidade é a lei da Terra.”

(Hannah Arendt)

“Eu vos digo: é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz uma estrela dançante.”

(Friedrich Nietzsche)

O espectro do caos: a contemporaneidade e a ambivalência da arte urbana paulistana (1970-1990)

RESUMO

A presente dissertação tem como tema central as práticas do grafite e do pichô como arte urbana na cidade de São Paulo e sua relação ambivalente entre discursos e buscas por legitimidade, no período de 1970 a 1990. A proposta é mostrar que, sendo grafite ou pichô, ambas constituem formas de expressão contemporâneas em seu surgimento no Brasil. Com motivações e processos que não se opõem de maneira radical, sua apresentação hierárquica, principalmente, deve ser problematizada. A partir da análise de algumas dessas reconfigurações artísticas e seu entrelaçamento com a dinâmica e expansão da cidade de São Paulo que perpassam pelo coletivo Tupinãodá, considerado um dos primeiros grupos de arte urbana do Brasil com articulações mais plurais, juntamente com um de seus ex-integrantes, o artista Jaime Prades, a argumentação passa a ser construída. O artista em questão tem sua fala realçada para estabelecer-se uma problematização de discursos, na tentativa de articular os caminhos da arte urbana paulistana. Enfim, em meio a uma crescente institucionalização do grafite ao longo da década de 1980, amparada em grande parte por sua representação em alguns jornais de grande circulação, produz-se um debate sobre a construção de legitimidade, suas ancoragens em produções de gosto e sua relação com o hegemônico, para então traçar uma correlação com os processos do pichô. O objetivo principal deste trabalho reside, portanto, na tentativa de desarticular essa dicotomia aparente. Opta-se pelo questionamento no sentido de uma ambivalência dessa arte de rua, que toma o espaço público como suporte para si. Em acordo com um processo de analogias, revela-se a finalidade de equacionar liberdade criativa, transgressão, método, institucionalização e repressão, muitas vezes propulsionados por um mesmo agente.

Palavras-chave: Arte urbana; Grafite; Pichô; Memória; Representações.

The spectrum of chaos: the contemporaneity and the ambivalence of São Paulo's urban art (1970-1990)

ABSTRACT

This dissertation focuses on graffiti and picho practices as a form of urban art in the city of São Paulo and its ambivalent relationship between discourses and searches for legitimacy, from 1970 to 1990. The proposition is to present that, being seen as graffiti or picho, both constitute forms of contemporary expression regarding their emergence in Brazil. With motivations and processes that are not to be opposed radically, their hierarchical presentation, mainly, must be disputed. From the analysis of some of these artistic reconfigurations and their entanglement in the dynamics and expansion of the city of São Paulo that pervade the group Tupinãodá, considered one of the first urban art crews in Brazil with more plural articulations, along with one of its former members, the artist Jaime Prades, the argumentation is developed. The artist in question has his testimony highlighted to settle a critical questioning concerning the types of discourse, in an attempt to articulate the paths of São Paulo's urban art. Finally, amid a growing institutionalization of graffiti throughout the 1980s, seeded largely by its representation in some major local newspapers, this study produces a debate about legitimacy building, its foundation in judgements of taste and its relationship with hegemony to consequently draw a correlation with the picho processes. The main objective of this work lies therefore in an attempt of dismantling this apparent dichotomy, favoring a questioning based on a certain ambivalence of that street art, which takes over the public space as its platform. In accordance with a process of analogies, it is revealed the purpose of equalizing creative freedom, transgression, method, institutionalization and repression, often propelled by the same agents.

Keywords: Urban art; Graffiti; Picho; Memory; Representations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 – A DINÂMICA DA ARTE URBANA PAULISTANA ENTRE CONCEITOS E DISPUTA DE ESPAÇOS	15
1.1 Reconfigurações artísticas e o movimento da arte urbana no Brasil	15
1.2 As linguagens, os códigos e o grupo Tupinãodá	32
CAPÍTULO 2 – MEMÓRIA, DISCURSOS E RECONHECIMENTO SOCIAL: VISIBILIDADE E RESISTÊNCIA	46
2.1 O Tupinãodá e o mapa de memória afetiva de Jaime Prades	46
2.2 Tráfegos entre coletivo e individual: as verdades e a subjetividade	56
CAPÍTULO 3 – SOBRE HIERARQUIA, STATUS E LEGITIMIDADE	65
3.1 Domínio de técnicas e técnicas de domínio: quem é mais transformador que eu?	65
3.2 Apropriações do subversivo em um horizonte de mercado	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
FONTES	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
APÊNDICE I	107
ANEXO A	116
ANEXO B	117
ANEXO C	118

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como tema central o grafite e o picho como arte urbana, conforme apresentados na cidade de São Paulo, no período entre 1970 a 1990. Sua relação ambivalente entre o discurso de transformação ou contestação, além de seus entremeios por uma busca de legitimidade, descortina um campo frutífero de hipóteses e análises. Isso se dá, principalmente, pelos atores que estão inseridos nesse universo, que em grande parte se dividem entre grafiteiros e pichadores, com uma diferenciação forçadamente dicotômica entre si. O objetivo principal deste trabalho reside, então, em desarticular essa dicotomia, optando por uma problematização de uma então dita ambivalência, no sentido em que entendemos essa arte de rua, que toma o espaço público como suporte para si, como um processo muito menos polarizado do que tantas outras publicações – acadêmicas ou não – nos levam a acreditar. A proposta é mostrar que, sendo grafite ou sendo picho, ambas constituem formas de expressão contemporâneas, mesmo que por vezes paralelas, e que suas motivações e processos não se opõem de maneira tão radical e, principalmente, não deveriam ser encaradas de forma hierárquica.

É importante, primeiramente, ressaltar a carência de produções acadêmicas sobre as intervenções urbanas pelo viés histórico, principalmente dentro do recorte cronológico escolhido e analisando independentemente o coletivo Tupinãodá, que pode ser considerado um dos primeiros grupos de arte urbana do Brasil com articulações mais plurais. Mais que isso, o destaque apontado para a figura do artista Jaime Prades se justifica em sua participação incisiva nesse grupo, e por ter sido um dos artistas mais ativos da época, além de ardente questionador e hoje artista plástico reconhecido – e autodeclarado experimentador autônomo. Essa pesquisa se mostra relevante por elencar lugares de fala diferenciados – e suas respectivas sucessões –, que permitem equacionar liberdade criativa, transgressão, método, institucionalização e repressão, muitas vezes, em um mesmo agente. Em segundo lugar, revela-se necessário confrontar o corpus documental, que privilegia testemunhos, depoimentos e a imprensa, sem destaque a um universo imagético das obras em si. Nesse sentido, essa não-análise de imagens de um repertório artístico ou simplesmente dos resultados em si, por mais que seja uma construção de extrema importância e que poderá ser feita futuramente, se fundamenta pelo caráter performático e efêmero das intervenções observadas; isso implicaria, dentre outros pontos, numa

complexidade original da própria mudança de suporte para análise, o que extravasa o objetivo da presente dissertação.¹

Nessa natureza fugidia da arte urbana em seu alvorecer e em uma ideia de reordenação dos espaços da cidade em seus preceitos de uso e coabitão se baseiam algumas reflexões do Capítulo 1, intitulado “A dinâmica da arte urbana paulistana entre conceitos e disputa de espaços”. Para tratar das reconfigurações artísticas que ocorrem no período no Brasil, especificamente ao longo da década de 1970 em São Paulo, voltamos rapidamente às raízes da etimologia da palavra *graffiti*, percorrendo de maneira fluida alguns de seus usos até sua apropriação como linguagem urbana. Independentemente de suas declaradas influências advindas do movimento estadunidense (tido como pioneiro na inovação de aplicações dessa linguagem), na capital paulista essas intervenções – que vão sendo estampadas nos muros com características sem um padrão particular, a princípio – estão entrelaçadas com um processo de transformação do espaço, que ali se caracteriza pela crescente reestruturação da organização espacial. Esse afastamento de bairros centrais, mediado pela expansão da mancha urbana, também resulta numa diferente e desequilibrada distribuição social. Ao colocarmos esses contrastes como uma divisão de paisagens distintas, nas quais se englobam relações simbólicas² que reforçam diferenças e promovem segregação, conseguimos apreender essas novas formas de tomada do espaço urbano (inscrições com tinta ou *spray* no espaço público) como um modo de demarcação de espaços ou territórios. Pensando no sentido que Lúcio Kowarick atribui a uma ideia de *espoliação* e também a uma *consciência de exclusão*, e sabendo que o acentuado autoritarismo político contribui para a ampliação de reivindicações sociais,³ entendemos que as manifestações de ordem artística desse período também se caracterizam como atos políticos e, principalmente, como uma retomada da cidade. Só conseguimos relacionar essas reapropriações artísticas a uma reapropriação do espaço urbano por compreendermos que as mudanças de paisagem desses centros constituem restrições no que tange à

¹ Porém, por entendermos a riqueza dessa possível análise e por sabermos de sua importância para complementar a compreensão do leitor, um apanhado de registros fotográficos pode ser encontrado no Anexo C do presente trabalho.

² BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

³ KOWARICK, Lúcio. *Escritos urbanos*. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 33-38.

experiência desse espaço público,⁴ mas também por enxergarmos a cidade na perspectiva que sugere Nelson Brissac Peixoto:

Cidades de histórias, dotadas de peso e da permanência das extraordinárias paisagens. Horizontes de pedra, onde o mais moderno convive com a decadência, o futuro com a antiguidade. Um solo arcaico, juncado de vestígios e lembranças. Visões da cidade como um sítio arqueológico.⁵

Nesse sentido, demonstra-se a importância do entremedio de um espaço físico que se torna espacialmente inadequado e da busca por uma dimensão artística mais inovadora, que permita englobar contestação política ou crítica social – como parece ser a tônica das primeiras intervenções do período em São Paulo.

Ainda sobre a tônica que esses novos meios de expressão adquirem, à parte de nomes que surgem como pioneiros ou precursores da linguagem (como Alex Vallauri), ressaltamos, em especial, dois pontos de afluência que são determinantes para o entendimento da dinâmica que se estabelece entre a cidade e esses atos que já eram vistos como atos de transgressão: em primeiro lugar, sua clandestinidade inicial. E em segundo, as origens sociais distintas que vão se revelando à medida que a arte urbana paulistana se bifurca em duas vertentes: grafite e picho (a primeira que se dissemina como uma ferramenta de expressão intelectualizada de classes mais abastadas, e a outra que se inicia como uma manifestação da periferia). Essa bifurcação remonta à origem social até mesmo na nomenclatura atribuída a cada uma, mas principalmente se aliada ao fator de clandestinidade, que aparece gradativamente diluído no grafite e acentuado no picho, com o passar do tempo e com uma definição maior de seus códigos particulares. Suas características, apesar de carregarem uma tentativa de estabelecimento de função ou identidade separadas, são interseccionais a ambos os movimentos, em vários aspectos – como nessa substancialidade do espaço público para transmitirem suas mensagens, formulação amplamente desenvolvida na obra “*Trespass: história da arte urbana não encomendada*”,⁶ juntamente com outros conceitos e epifanias, compiladas em textos de críticos de arte, curadores e jornalistas, e que servem de influxo para várias concepções no decorrer desta dissertação.

⁴ FUREGATTI, Sylvia. *Arte e Meio Urbano. Elementos de formação da Estética Extramuros no Brasil*. 2007. 247 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007, p. 19.

⁵ PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

⁶ McCORMICK, Carlo et al. *Trespass: história da arte urbana não encomendada*. Köln: Taschen, 2010.

É exatamente nessa intersecção em que o grupo Tupinãodá aparece, a partir de 1983, como um articulador de linguagens singulares e usos em antítese a uma arte canônica, que ironiza com o hegemonic⁷ sem se desvincilar completamente de um circuito tido como mais erudito ou sofisticado das artes. Isso se prova no curso das biografias de seus integrantes, que cunharam sua atuação como um grupo de grafiteiros, e onde também podemos perceber de maneira mais marcante a questão da origem social do grafite, ao nos depararmos com artistas que têm uma aproximação evidente com formalismos, métodos e sistemas das artes plásticas.

Estabelece-se uma disputa de espaços entre esses dois perfis de intervenientes, o que consequentemente denota discursos afastados, bem como tomadas de postura que se pautam em diferentes propósitos na busca por uma legitimidade. A análise e problematização desses discursos dita o rumo do Capítulo 2, denominado “Memória, discursos e reconhecimento social: visibilidade e resistência”. Nessa parte, foi feita uma escolha, dentre todos os atores possíveis no universo de artistas que atuaram no recorte cronológico proposto, de abordar as perspectivas de Jaime Prades, principalmente. A seleção desse indivíduo em particular se deve, primeiramente, por seu vasto repertório de atuações desde o início de sua carreira artística, e por sua característica singular de guardião de uma memória do grupo do qual fez parte – e no qual temos interesse especial no presente trabalho –, o já mencionado Tupinãodá. Em uma tentativa de estabelecer percursos que configurem uma espécie de mapa da arte urbana através da ótica de Jaime Prades e, portanto, de uma concepção mais afetiva e pessoal, fizemos um compêndio de falas do artista em duas entrevistas distintas: a que aparece em seu livro, de 2009, concedida ao museólogo Fabio Magalhães; e uma entrevista oral, que produzimos em 2015.⁸ Dessa forma, foi estabelecida uma metodologia crítica de análise dessas falas,⁹ para que fosse possível um confrontamento entre elas e seus possíveis anacronismos ou redirecionamentos.

⁷ Como no conceito desenvolvido por Gramsci (1999), aqui ele é utilizado para pensar essas relações e configurações sociais variadas.

⁸ A entrevista se encontra transcrita no Apêndice I.

⁹ Cf: SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007. E também: CATROGA, Fernando. *Recordação e esquecimento*. In: _____. *Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da história*. Coimbra: Almedina, 2009.

A partir desse processo de recapitação, embate e problematização dos testemunhos de Prades, foi plausível tecer uma construção de um sujeito protetor e apreciador de uma memória própria, mas que ultrapassa alguns limites do individual. Com o plano que Prades nos fornece – a partir de considerações pessoais, vale lembrar – de todo um andamento da arte que fez, viveu e admirou, abre-se um leque de possibilidades de sustentação da diferença de origem social entre grafite e picho, como também permite um reforço das características comuns a ambos, especialmente pela própria ambivalência presente no coletivo Tupinãodá. Pelos caminhos que ele viabiliza no decorrer de seus relatos, Jaime Prades propicia a estruturação dessas relações de força que ora partem dos discursos do grupo, ora os atingem e por fim até os permeiam; essa estrutura também nos fornece momentos de autocrítica do próprio artista em relação a posturas anteriores. Nas oportunidades que admitem um contraste com as falas de alguns pichadores, o texto abre mais um encadeamento de relações próximas ou análogas entre grafite e picho, em que fica claro que, apesar de sustentarem representações diferentes ou até divergências estilísticas, os dois se pautam em princípios de contravenção e crítica social, mesmo que busquem legitimidade – e visibilidade – por ângulos distintos. Assim como Hobsbawm propôs em suas análises sobre o jazz,¹⁰ é preciso entender que os códigos e linguagens são diferenciados, porém sem o estabelecimento de superioridade ou do que seria o verdadeiro.

Explorando essa questão da busca por legitimidade dentro da arte urbana paulistana, observa-se que há uma propulsão de maneiras desiguais de se encarar o próprio fazer, em que se estabelecem funções de ordem hierárquica para os instrumentos, as técnicas e os resultados. Em “Sobre hierarquia, *status* e legitimidade”, Capítulo 3 desta dissertação, essas funções são analisadas a partir de elaborações acerca do que seria bom ou ruim, legítimo ou não, do ponto de vista do picho e do grafite – que nesse momento, afunilando o recorte cronológico para a década de 1980, mais precisamente em sua segunda metade, já estariam em contemporaneidade nítida. Admite-se, portanto, a conceituação de uma *anatomia do gosto*¹¹, no sentido em que Pierre Bourdieu arquitetou (e sobre a qual Susan Sontag¹² também discorreu), concebendo que essa recorrente hierarquização, entre o que seria bom ou ruim, é criada, estabelecida e mantida por uma

¹⁰ HOBSBAWM, Eric J.. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

¹¹ BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

¹² SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

hegemonia que valoriza uma suposta erudição, reforçando seu atrelamento a uma cultura mais elitizada. Nesse sentido, o grafite estaria mais próximo de uma linguagem concebida como refinada, colocando o picho numa posição de expressão mais rudimentar e, por isso, pior. Essas imposições, além de estarem envoltas em relações de força, consequentemente estimulam e fortalecem diferenças de origem social, que são analisadas por seu maior ou menor domínio sobre determinados espaços. Dá-se, dessa maneira, a determinação de dois fluxos principais: a entrada do picho em áreas mais centrais da cidade de São Paulo, ultrapassando os limites da periferia, e a do grafite em espaços institucionais, partindo de uma premissa arbitrária que dita o mérito de uma obra baseado, particularmente, no seu apelo midiático ou, simplesmente, em seu potencial mercadológico. Ocorre um frequente rechaço sobre o picho e sobre os códigos dos pichadores como um vandalismo sem propósitos, enquanto o grafite é exaltado como uma espécie de contravenção do bem. Para fundamentar essa análise, fizemos uso de reportagens e de abordagens dos jornais *Folha de S. Paulo* e *Jornal do Brasil* sobre a arte urbana, com ênfase no grupo Tupinãodá, em que é possível perceber uma valorização de todo o universo do grafite ao longo da década de 1980, incluindo seu viés transgressor – que passa a ser visto como uma tendência. O Tupinãodá, mais uma vez, é apontado como o foco da pesquisa por seu caráter performativo e até irreverência latentes, com uma linguagem até então mais distante dos circuitos formais das artes.

A ideia de uma vanguarda da arte, apesar de fornecer possibilidades para os artistas que nela se inserem, parece preconizar uma permanente atualização – permeada, por exemplo, ora por rupturas, ora por fragmentação dos interesses.¹³ Todos esses fatores permeados pela transitoriedade da *liquidez* de Bauman,¹⁴ aliados ao que nos referimos como um encolhimento de alternativas e escalas dessa arte que sai das ruas para as galerias, culminam num maior controle ou domínio sobre os próprios trabalhos e artistas, que antes fincavam grande parte de seu pioneirismo no coeficiente de uma subversão ou transgressão, ou até no lúdico de um fator surpresa. O exame do que chamamos encolhimento – o qual pudemos compreender melhor a partir da análise de determinadas imagens, comparando dimensões, proporções e performatividade das obras – marca um controle que não é absoluto, muito menos estritamente repressor, mas distingue autoridades, jurisdições e, novamente, supremacias. Esse domínio, extensamente baseado

¹³ O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 85.

¹⁴ BAUMAN, Zygmunt. *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

em como o mercado lida com produtos rentáveis, força uma oposição entre picho e grafite, o que podemos comprovar com a progressiva estigmatização de um conceito em relação a outro. Através desse estigma, hierarquias são reforçadas e categorizações de cunho segregativo se fortalecem. Porém, voltando às atuações do Tupinãodá e às afirmações do próprio Jaime Prades sobre sua relação com esse mercado, bem como sobre a relação do picho com o grafite e sua crescente permutação, entendemos que a ambivalência se mostra presente em cada um desses agentes, inclusive no trato de suas apropriações e ferramentas particulares. Enquanto se diferem em questões que não devem ser ignoradas, seu entendimento e afinidade partem, talvez, daquilo que têm em comum: a rua. Suas atividades se aproximam nesse compartilhamento, mesmo que se afastem por suas diferenças de percurso. O embate competitivo que é proposto para picho e grafite se mostra improutivo por se tratarem de referenciais distintos, pois entendemos que um mesmo sujeito pode performar diferentes papéis que acabam por incorporar em sua função. Uma expressão com múltiplas possibilidades de uso não precisa – e provavelmente nem consiga – se restringir em uma só, podendo compreender inúmeras facetas, dentre elas visar o lucro, o reconhecimento e até reproduzir estereótipos, sem que necessariamente sua obra perca a qualidade de luta ou crítica social. A questão não é, finalmente, se perguntar o quê, mas sim: por quê?

CAPÍTULO 1 – A DINÂMICA DA ARTE URBANA PAULISTANA ENTRE CONCEITOS E DISPUTA DE ESPAÇOS

“A arte não reproduz o visível; ela torna visível.”

(Paul Klee)

1.1 Reconfigurações artísticas e o movimento da arte urbana no Brasil

Neste capítulo, o objetivo principal reside na escolha de apresentar apenas alguns caminhos da arte urbana paulistana (que por muito tempo foi sinônimo de arte urbana brasileira em sua esfera emergente), entrelaçados e associados à própria dinâmica da cidade de São Paulo. Destacando os pontos sensíveis à discussão – como a relação desse espaço urbano, o recorte cronológico e a expressão de seus grupos –, podemos nos concentrar em aspectos relevantes dessa arte urbana e sua disputa de espaços sem que, obrigatoriamente, se faça necessário esmiuçar suas origens em detalhes ou se basear numa construção e problematização imagéticas, uma vez que isso já foi feito anteriormente por vários artistas¹⁵, críticos e também por acadêmicos em áreas diferenciadas das artes, da comunicação, da sociologia e outras.¹⁶

Quando falamos de arte urbana, apesar desta englobar uma grande diversidade de expressões artísticas, no presente trabalho nos concentramos em explorar uma de suas vertentes em particular: o *graffiti*. Pesquisando sobre o termo, encontramos uma considerável gama de explanações e literaturas acerca de sua origem, porém aqui o foco será no empréstimo do termo em italiano (*graffito*, no singular, *graffiti*, no plural) que é amplamente utilizado em outras línguas, para dar nome a inscrições feitas com tinta, *spray* e outros materiais em muros, paredes, ou qualquer outra superfície artisticamente não convencional. Em português, e sendo a grafia escolhida para compor essa dissertação, a

¹⁵ Como veremos em referências ao longo do texto das obras de Celso Gitahy (1999) e Jaime Prades (2009), por exemplo.

¹⁶ Cf: Vera Maria Pallamin (2000), Aparecida Luzia A. Zuin (2004), Maria Alice Ferreira (2011), Bruno Pedro Giovannetti Neto (2011), Rosane Cantanhede (2012), Célia Maria Antonacci Ramos (1994) e outros artigos, dissertações e trabalhos que serão contemplados nas referências da presente dissertação.

palavra grafite é utilizada para designar, entre outras definições, “palavras, frases ou desenhos escritos em muros e paredes como mensagens, como contestação ou simplesmente de caráter obsceno”.¹⁷

Quando se fala de grafite, se formos analisar puramente sua definição de pintar ou desenhar em muros, a literatura nos indica que poderíamos, então, considerar escritos da Roma antiga como tal, ou, de acordo com Aparecida Luzia A. Zuin, começar pelas pinturas do movimento muralista no México, dos anos 1920 aos anos 1940.¹⁸ Zuin ressalta também a importância de Paris em 1968 para a expansão desse movimento, quando relembra a utilização dos sprays pelos estudantes parisienses, que buscavam ir contra um sistema que, por lei, proibia esse tipo de registro nos espaços públicos e o condenava “à sarjeta”, ou a locais que o remetiam a uma ideia de sujeira e abandono.¹⁹

Porém, por mais importantes e relevantes que essas datas e movimentos artísticos tenham sido, queremos abordar o grafite como linguagem urbana e, portanto, partiremos dos primeiros registros dessa escrita em termos contemporâneos (ou, por assim dizer, quando o movimento ganhou visibilidade), o que coloca a cidade de Nova Iorque na década de 1960 como o ponto de partida.²⁰ O movimento começou no final dos anos 1960, estando diretamente ligado à cultura do hip-hop. É considerado um dos quatro elementos dessa cultura, junto com os MCs (ou *rappers*), DJs e B-Boys, que com suas batidas, versos e *break dancing* compunham então as formas de expressão vindas do Bronx, bairro de Nova Iorque.²¹ O grafite passa a ter os vagões de trens e metrôs da cidade como tela nas mãos de jovens que escreviam seus nomes de rua – um tipo de assinatura – a fim de obter notoriedade e popularidade. Vale ressaltar que essas assinaturas têm caráter de anonimato, como um codinome. Eventualmente, criou-se uma espécie de competição para ter sua assinatura (ou *tag*, na gíria) espalhada pelo maior número de lugares possíveis, fazendo uso

¹⁷ Esta é a terceira definição para o termo *grafite* no Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa. As duas primeiras são: 1 Grafita. 2 Lápis para desenho. Assim sendo, escolhemos a grafia *grafite* para dar continuidade às discussões do presente trabalho, por questões de afinidade com a língua de redação do mesmo e coerência com o termo e o objeto de estudo.

¹⁸ ZUIN, Aparecida Luzia A. O grafite da Vila Madalena: uma abordagem sociossemiótica. 7ª Conferência Brasileira de Folkcomunicação. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, v.2, n.3, 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom>>. Acesso em: 13 de outubro de 2015.

¹⁹ *Ibidem*, p. 4, grifo da autora.

²⁰ Entre toda a literatura pesquisada sobre história do grafite e/ou história do grafite americano, contempladas nas referências bibliográficas, Nova Iorque na década de 60 é o consenso geral do surgimento do grafite urbano, com alguma ênfase também para a Filadélfia.

²¹ Em linhas gerais, utilizamos a literatura de R. Gastman e C. Neelon (2001), e R. Reisner (1971) como referência para tais afirmações.

de uma estética muito peculiar na utilização das tintas e cores, e na aplicação de técnicas particulares de pintura. Zuin respalda essas afirmações, chamando a atenção para o que viria a ser, mais à frente, o caráter ilegal e característico da atividade:

Esses textos, pintados no espaço urbano, surgiram primeiro nos guetos de Nova York e se estenderam pelo Bronx. Os traços coloridos nos muros iam aparecendo aos poucos e se espalhavam no metrô e nos ônibus. Essa forma de comunicação foi tomando corpo e, com dinamismo, alastrou-se por muitos lugares no país, o que não demorou muito para ser perseguida e controlada pelos órgãos governamentais.²²

Após a Segunda Guerra Mundial, com a popularização dos materiais em aerossol, como perfumes e desodorantes, a aplicação de tintas em *spray* ocupa o lugar de outras técnicas de pintura, o que confere também maior velocidade e movimento às inscrições desejadas.²³ As frases e desenhos se expandiram das simples reproduções repetitivas de assinaturas, para abraçar conteúdos que expressassem anseios, desejos, o fazer rir e o fazer chorar. A ressignificação da cidade e a tentativa de subversão de regras impostas são um objetivo claro dessa forma de expressão artística nada tradicional que se populariza ao longo das décadas de 1970 e 1980 no Brasil.

Ainda na segunda metade do século XIX, teve início um processo contínuo de “abandono dos bairros centrais”²⁴ em São Paulo, que desde então começara a irradiar de seu centro, e já na década de 1970 o processo de ampliação da mancha urbana se encontrava extremamente intensificado. Devido à expansão industrial descentralizada para além da Área Metropolitana²⁵ e a um crescimento populacional extremamente acelerado, os anos 1970, ponto de partida da presente discussão, se revelam como o alvorecer de tantas outras ressignificações, especialmente na dimensão social e artística da cidade.

O artista Celso Gitahy conta uma anedota curiosa, que ilustra a proporção que essas intervenções foram tomando no país, quando retoma a fala de certos adolescentes adeptos dos *sprays* que afirmavam ter um objetivo: “o de continuar a guerra”.²⁶ A guerra feita com o movimento frenético das bombas de tinta que tentam interferir na paisagem, colocando uma marca que diz “eu estive aqui”, para então modificá-la e pertencer a ela, ou como “[...]

²² ZUIN, *op. cit.*, p. 7.

²³ GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 13.

²⁴ CORRÊA, Roberto Lobato. O espaço metropolitano e sua dinâmica. *Boletim Gaúcho de Geografia*. Porto Alegre: Associação Brasileira de Geógrafos, UFRGS, n. 20, p. 60-63, 1995.

²⁵ QUEIROGA, E. F. Especialidades da Esfera Pública na Urbanização Contemporânea: O Caso da Megalópole do Sudeste. In: KAHTOUNI, S. et al. *Discutindo a Paisagem*. São Carlos: Rima, 2006, p.121-142.

²⁶ GITAHY, *op. cit.*, p. 23.

um reflexo contra a hegemonia do espaço público por parte dos interesses de uns poucos sobre o bem-estar psicológico de muitos”.²⁷

De fato, a transformação do espaço (e dos usos desse espaço) causa espanto e mudanças não só na dinâmica de como nos relacionamos diretamente com ele, mas traz também uma necessidade de reestruturação da própria cidade. Essa reestruturação, que como já mencionamos se seguiu e se intensificou especialmente nos anos 1970, pressupõe uma nova organização espacial e distribuição social, destacando uma característica de profundo investimento do capital em condomínios exclusivos, o surgimento dos primeiros *shoppings centers* e as autoestradas, que passaram então a demonstrar essa “ratificação moderna do padrão setorial seletivo”.²⁸

Desta forma, podemos entender que, concomitantemente ao surgimento de novos locais de investimento seletivo do capital, houve um crescimento espantoso da periferia popular, com a realocação das populações mais pobres para áreas mais afastadas dos centros.²⁹ Com o grande volume de migrantes que chegavam à cidade desde o fim da Segunda Guerra Mundial, com o avanço da industrialização que desde o final do século XIX já colocava os ares da então chamada modernidade³⁰ (e trazia consigo uma intensa reformulação do espaço, como a destruição de casas, alargamento de avenidas e muitas outras alterações urbanísticas que deixavam a capital com “a feição de uma cidade em obras”³¹) e com todos os outros fatores mencionados anteriormente, essa irradiação dos trabalhadores passa a caracterizar, especialmente até o final da década de 1970, um “padrão periférico de ocupação do solo urbano”³²:

[...] a mancha urbana da Região Metropolitana possuía mais de 1.700 quilômetros quadrados, área dez vezes superior à imperante em 1930, e que

²⁷ McCORMICK, *op. cit.*, p. 22.

²⁸ CORRÊA, *op. cit.*, p. 61-62.

²⁹ *Ibidem, loc. cit.*

³⁰ Acerca do termo modernidade, ou do “novo modernismo” e sobre “as concepções de progresso”, bem como outras “questões urbanas”, ver: ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Metrópole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século. *Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 9(2): 39-52, Outubro 1997; e também: BRESCIANI, Maria Stella. Permanência e ruptura nos estudos da cidade. In: FERNANDES, Ana; GOMES, Marco Aurélio de Filgueiras (Orgs.). *Cidade e História: modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX*. Salvador: FAU-UFBA, 1992, p. 11-26.

³¹ SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza 1890 - 1915*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003.

³² KOWARICK, *op. cit.*, p. 26.

somente na década de 80 se expandiu em 500 quilômetros quadrados, por uma forma de ocupação altamente especulativa e predatória.³³

Esse movimento traz também à tona as problemáticas da organização do espaço e seus desdobramentos, como a falta (completa ou parcial) de salubridade nas moradias e espaços coletivos, a inexistência de aparatos culturais e opções de lazer, o aumento da violência e a dificuldade de deslocamento dos cidadãos. A precariedade dos meios de transporte, as epidemias incessantes ou a falta de dispositivos de utilização coletiva, todas essas contradições foram acentuadas entre as áreas do investimento seletivo e das periferias populares, criando-se a aparência de duas cidades de contrates abismais, que se dividiam entre opulência e pobreza, poder e desesperança.³⁴ Em suma, a cidade continua a crescer e a se urbanizar com mais intensidade nas décadas de 1970 e 1980 (ver mapa no Anexo A), afastando determinados grupos do centro, criando nichos e pequenas cidades dentro de um mesmo espaço, encarecendo serviços e fazendo surgir contrastes profundos em um único cenário. O violento em suas mais variadas formas, visto desde a maneira em que a cidade passa a ser expandida, ao modo em que aqueles que nela vivem são jogados de um lado para o outro. Ambas as reestruturações sem um planejamento adequado.

Embora pareça insistente a delonga sobre o espaço físico dessa metrópole em construção, que divide a cidade em paisagens distintas, a importância da problematização do que é visível se destaca quando a relacionamos com o que seria então invisível. Se as paisagens são uma visão simbólica de relações sociais e se o contraste dos arranha-céus com os barracos e favelas demonstraria uma tensão estrutural³⁵ que incorpora e reforça diferenças, nada mais coerente que entendermos esse espaço físico de representações como parte fundamental da compreensão de determinados jogos de poder e relações sociais:

A paisagem é, em grande parte, uma construção material, mas também é uma representação simbólica das relações sociais e espaciais. A paisagem “coloca” homens e mulheres em relação com os grupos sociais e os recursos materiais, bem como nos coloca – os observadores – em relação com os homens e as mulheres, as instituições e os processos sociais observados por nós. A paisagem é uma poderosa expressão das restrições estruturais de uma cidade. Com

³³ KOWARICK, *op. cit.*, p. 26.

³⁴ CORRÊA, *op. cit.*, p. 62.

³⁵ ZUKIN, Sharon. *Paisagens do século XXI: notas sobre a mudança social e o espaço urbano*. In: ARANTES, Antonio A. (org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000, p. 106.

frequência, o que observamos como paisagem – aquilo que é construído, escondido e que resiste – é uma paisagem do poder.³⁶

Quando limites espaciais são reestruturados para se tornarem “distritos” e centros financeiros ou culturais, o uso daquele espaço público fica restrito ao uso dos poderosos, realocando os pobres em um movimento claro de poder econômico.³⁷ Grupos sociais se dividem em um processo de recriação da paisagem do espaço urbano, e esse mesmo espaço urbano, agora compartilhado por tais grupos sociais extremamente heterogêneos, vai criando territórios de pertencimento. A coexistência de grupos neste “caleidoscópio”³⁸ deve ser, então, entendida através de processos controversos de apropriação e controle. Uma vez que se devem marcar esses territórios, as noções de propriedade se distorcem à medida que essa heterogeneia se cruza. Se pensarmos a população que foi deslocada para as margens do território, é quase impossível dissociarmos o afastamento físico do afastamento ideológico. Os grupos da cidade não ecoam em uníssono.

Dado o panorama, precisamos observar esse painel de segregação social como uma porta aberta a novas formas de protesto urbano e palco de grande heterogeneidade³⁹ – até mesmo nas chamadas periferias ou favelas, que também acabam por se tornar grandes aglomerações que dividem um espaço, mas não necessariamente compartilham da mesma origem social. Para além da lentidão e por vezes descasos da máquina pública, invariavelmente suas intervenções urbanísticas e arquitetônicas no espaço, numa tentativa de melhorias na infraestrutura, se dão por procedimentos que se afastam dos interesses dos que ali habitam. As iniciativas municipais de interferência não estariam focadas exatamente nas necessidades dos que ocupam o espaço, e sim em um suposto embelezamento da cidade, com muitas funcionalidades que, por vezes, nada têm de funcionais, o que causaria desconforto e estranheza aos ocupantes. Sem a pretensão de propor uma discussão mais aprofundada sobre questões urbanísticas, é importante lembrar

³⁶ ZUKIN, *op. cit.*, p. 106, grifo da autora.

³⁷ *Ibidem, loc. cit.*

³⁸ CORRÊA, *op. cit.*, p. 62.

³⁹ Aqui, busco inspiração nas literaturas de C. Jencks (1993) e Xavier S. Briggs (2001) que, além de colocarem – em linhas gerais – os protestos urbanos como produtos da segregação, também ressaltam que o isolamento pode gerar corrupção política, crime e violência. No caso específico da cidade de São Paulo, Raquel Rolnik (1997, p. 28) também afirma que a redefinição territorial e a segregação urbana foram determinantes para, dentre outras coisas, “a expressão política da disputa do espaço pelos grupos sociais”.

o papel tradicionalmente higienista⁴⁰ e supostamente funcional dessas intervenções, pois percebemos que essas medidas parecem pouco compatíveis com a tentativa, tida muitas vezes como “caótica” ou “selvagem”, de apropriação dos espaços, principalmente aquela que vem das periferias. Numa cidade como São Paulo, fica claro o insucesso das políticas públicas em meio a um crescimento tão acelerado e, de muitas maneiras, sem controle. Há um desentendimento um tanto óbvio entre as vontades e necessidades dos habitantes e as ferramentas e atitudes dos projetos urbanísticos aplicados pelos poderes na esfera municipal.

O cidadino traz para si, então, a função de demarcação do espaço em que vive, muitas vezes avessa a definições mais puristas do que seria belo, com caráter subversivo, contestador e como ato político agressivo muitas vezes interpretado como um ato contra o patrimônio, e São Paulo se vê então tomada pela “surpresa de que iniciativas individuais podem mostrar que a cidade pertence e pode ser edificada pelo cidadão”.⁴¹ Ao longo dos anos 1970 e seu forte autoritarismo político, os indivíduos que se sentiam então explorados e espoliados começaram a expor suas primeiras reivindicações.⁴²

Nesse movimento, de modo a demarcar territórios, as novas maneiras de protesto urbano entram em cena, contando dentre elas com intervenções artísticas calcadas no modelo da *street art*, com características de integração e interação, mas também de autonomia. Ora, sim, as lutas não necessariamente se transformam em movimentos sociais ou se tornam capazes de conquistar espaços políticos como força coletiva,⁴³ e podem aparecer de maneiras pontuais com iniciativas autônomas sem perder seu caráter contestador. No caso específico das manifestações de cunho artístico desse período, destacam-se ainda as fortes características de contra-linguagem e o caráter experimental das obras, que visavam expressar inconformismo e ir contra as formas então tradicionais de luta.⁴⁴ Essas intervenções de rua, em hipótese, trariam a possibilidade de reapropriação do

⁴⁰ BRESCIANI, Maria Stella. Cidades e urbanismo. Uma possível análise historiográfica. *POLITEIA: História e Sociedade*, Vitória da Conquista, v. 9, n. 1, p. 21-50, 2009, p. 33-34.

⁴¹ *Idem*. A cidade: objeto de estudo e experiência vivenciada. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*. [Online], n. 6, v. 2, p. 9-26, Novembro 2004, p. 16. Disponível em: <<http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/rbeur/article/view/113/97>>. Acesso em: 08 de outubro de 2015.

⁴² KOWARICK, *op. cit.*, p. 33.

⁴³ Para entender melhor tais processos de luta e urbanização, ver o conceito de *contradições urbanas* e seus desdobramentos em: KOWARICK, *op. cit.*, p. 57-79.

⁴⁴ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Táticas caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, n. 53, p. 177-194, Junho 2007, p. 179.

espaço urbano, em caráter temporário ou mais duradouro, podendo ser entendidas como uma resposta às necessidades das pessoas (ou pelo menos suscitando reações delas), e levantando a possibilidade do estímulo ao senso do interesse coletivo. Ao mesmo tempo, grupos ou associações que discutem as condições do local de moradia, de trabalho e de vida dos cidadãos despontam e pressionam o poder público e, principalmente, trazem à tona “problemas que forjaram uma *consciência de exclusão*”⁴⁵, o que passou a ser um ponto em comum de reivindicações entre os moradores de vários bairros das periferias de São Paulo.

[...] alastrava-se um sentimento de oposição e de revolta, experimentavam-se formas variadas de resistência de reivindicações, fragmentadas e parciais, mas que muito iriam contribuir para as ações de *desobediência civil*, greves, passeatas, ocupação de terras, depredações e inúmeros outros tipos de manifestações organizadas ou espontâneas que passaram, no decorrer dos anos 70, a desafiar abertamente a ordem instituída.⁴⁶

Assim, já por toda a extensão da década de 1980, fica evidente a explosão com ainda mais intensidade das várias maneiras de utilização e apropriação do espaço público, que começaram a ter força já por volta de 1970 e que, de acordo com Mario Ramiro⁴⁷, estariam antes cerceadas e desencorajadas após a implantação do AI-5, em 1968. Essa arte que reconhecia a vitalidade do espaço público ficou, por muito tempo, isolada ou esquecida, devido ao medo da repressão, da tortura e até dos assassinatos que rondavam os anos de ditadura militar no Brasil. E, por mais que a importância da cultura popular na centralidade de experiências coletivas tenha, para Ramiro, uma posição de destaque, o mesmo não se aplicou por um tempo nas artes visuais.⁴⁸ Eclodem, por isso, essas expressões artísticas que redescobrem a política através da transgressão, numa sociedade que era tão intensamente vigiada.⁴⁹

A violência que mencionamos em parágrafos anteriores aparece no cotidiano de cidades como São Paulo de várias maneiras, seja ela pelas mãos da polícia ou dos chamados malfeiteiros, pela desvalorização dos salários e também pelo extremo desgaste com transporte e longas jornadas de trabalho. Seus cidadãos, principalmente os jovens que acabam caindo em conceitos estereotipados, em sua maioria negros, subnutridos e

⁴⁵ KOWARICK, *op. cit.*, p. 37, grifo do autor.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 38, grifo do autor.

⁴⁷ RAMIRO, Mario. Between Form and Force / Connecting Architectonic, Telematic and Thermal Spaces. *Leonardo*, v. 31, n. 4. Cambridge: MIT Press, 1998, *passim*.

⁴⁸ *Ibidem*, *passim*.

⁴⁹ CASTELO BRANCO, *op. cit.*, p. 179.

malvestidos, esquecidos às margens dessa cidade, são colocados como sinônimo de desordem, e encontram meios de desfazerem sua “condição de subcidadania”⁵⁰ e clamarem pelo seu direito à cidade.⁵¹

Por isso, é importante trazer a fala de Ramiro, na qual ele coloca a arte urbana ou as intervenções urbanas⁵², especialmente as que começaram nos anos de 1970 e continuaram se modificando até meados de 1980 em São Paulo, como um dos meios, dentro do período, mais importantes e intensos de transformação e reapropriação dos espaços das ruas, tanto para a expressão cultural quanto para a política.⁵³ Essa tentativa de ressignificação do espaço público, após um período de pouca liberdade, vem como um imprescindível elemento de análise dos impactos sobre o cidadão. A temporalidade em questão se apresenta como um período em que valores e conceitos de vários campos são redefinidos, com uma extrema reinvenção do cotidiano através de uma apoderação enviesada de códigos culturais.⁵⁴ Da inconformidade com o poder político da época, no contexto da ditadura militar ainda instaurada, na tentativa de marcar territórios e expor opiniões, esses movimentos que se firmam como provocadores da ordem vigente vão surgindo como uma expressão de certos grupos e comunidades. A dimensão artística não foge a isso, uma vez que está em sintonia e é também constituinte da feitura material e simbólica do urbano.⁵⁵

Assim sendo, podemos supor que a modernização e o crescimento de São Paulo, que descentralizou comunidades, serviços e impulsionou o fluxo da globalização de informações, adicionados ao caldeirão de um regime opressor, alinharam-se ao *boom* de sua arte urbana nas décadas de 1970 e 1980 com uma reapropriação da cultura da *street art* intervencionista, principalmente estadunidense, que declaradamente influenciou os primeiros trabalhos de escrita urbana no Brasil. A arte urbana paulistana começa, portanto, a ser também um produto dessa sociedade e pode ser analisada como um importante

⁵⁰ Expressão utilizada por Kowarick (2000, p. 50 *et seq.*) para ilustrar a condição de discriminação e segregação à qual os cidadãos das periferias e favelas, em condição de pobreza ou pobreza extrema, são submetidos ao Ihes serem negados benefícios básicos para a vida na cidade.

⁵¹ KOWARICK, *op. cit.*, p. 54-55.

⁵² Não confundir com o termo *intervenções urbanísticas*, que no presente trabalho é utilizado para designar processos dos especialistas da área da urbanística.

⁵³ RAMIRO, *op. cit., passim*.

⁵⁴ CASTELO BRANCO, *op. cit.*, p. 190.

⁵⁵ PALLAMIN, Vera Maria. *Arte Urbana - São Paulo: região central (1945-1998)*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2000, p. 15.

elemento de expressão, remetendo ao contexto político e social e os interligando com a dinâmica e a identidade do local.

De uma maneira mais pessoal que pode então traduzir o que seria esse importante elemento de expressão para o artista, Celso Gitahy coloca o grafitar como uma necessidade humana, equiparada a comer e dormir.⁵⁶ Obviamente, entendemos que não só o grafitar, mas o expressar artístico em geral tenha esse caráter vital e de urgência para quem faz arte. E isso talvez explique a afirmação do autor, mas que também é claramente compartilhada por Zuin⁵⁷, de que no Brasil essas escritas surgiram com cunho de contestação política. Ora, se o grafite “veio para democratizar a arte”⁵⁸ e já se marcava como atividade ilegal, nada mais oportuno, para um país que entrava então em sua segunda década de ditadura militar, que utilizar-se de um meio democrático (e quiçá subversivo) de expressão para dar voz ao que antes, em tese, estaria silenciado. Como Zuin aponta:

As escolhas do local e a do suporte são importantíssimas, uma vez que ter escolhido estar ali, nos muros e paredes, para se contrapor à manifestação dos meios de comunicação social do grupo dominante é fazer ser visto como é possível, já que se manifestar pelos meios dominantes não é sempre possível. [...] Desta forma, escolher estar no suporte aberto da cidade e do mundo é um desafio.⁵⁹

Assim como comer e dormir, ser ouvido e, portanto, ser notado, reclamar seu espaço através de uma arte desburocratizada – ainda que efêmera –, emerge como necessidade numa metrópole então inacessível. A busca pela inovação na dimensão artística que foge às noções de “adequação” dos suportes e visa ampliar seu público e recepção são pontos fundamentais da relação entre a chamada *street art* e o espaço urbano.⁶⁰

Nesse sentido, e pegando carona nas frases de protesto e alguns “haicais urbanos”⁶¹ que já apareciam rabiscados nos muros da cidade de São Paulo na década de 1960, o grafite entra na segunda metade dos anos 1970 no Brasil através, principalmente, da capital paulista e daquele que é considerado o grande precursor do grafite no Brasil: Alex

⁵⁶ GITAHY, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁷ ZUIN, *op. cit., passim*.

⁵⁸ GITAHY, *op. cit., loc. cit.*

⁵⁹ ZUIN, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁰ PALLAMIN, *op. cit.*, p. 17.

⁶¹ Numa expressão ilustrativa, utilizamos a definição de *haicai*, a poesia curta de origem japonesa, e o termo *urbano* para ilustrar os “rabiscos poéticos” que apareceram nos muros da cidade nessa época.

Vallauri.⁶² O artista plástico Jaime Prades, com muita convicção, escreve que Vallauri “foi o grande pioneiro da arte de rua brasileira”, e que ainda nessa época “ele rasgou a mesmice cotidiana e imprimiu seus signos nas paredes virgens da cidade, iniciando, assim, a arte irreverente e corajosa do grafite brasileiro”.⁶³

Alex Vallauri, artista etíope nascido em 1949 e radicado no Brasil de 1965 até sua morte em 1987, foi um grafiteiro, pintor e desenhista, dentre outras denominações, que criou uma linguagem muito própria e bastante gráfica. Formado em comunicação visual pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), também foi professor nessa mesma instituição dois anos depois de sua graduação e, em 1975, especializou-se em litografia no Litho Art Center de Estocolmo, na Suécia. Autor de xilogravuras de grandes dimensões no espaço público, como *Boca com Alfinete*, obra de 1973 com um vívido contraste em três cores (Figura 1) e que à época foi considerada obra de teor político por fazer uma clara



Figura 1: *Boca com Alfinete* (1973), xilogravura em três cores de Alex Vallauri. Fonte: UOL Entretenimento

⁶² O nome de Alex Vallauri aparece com esse destaque tanto na obra de Gitahy (1999), quanto na de Jaime Prades (2009), e também em tantas outras reportagens, depoimentos de críticos especializados e bibliografias do tema.

⁶³ PRADES, Jaime; MAGALHÃES, Fabio. *A arte de Jaime Prades*. São Paulo: Olhares, 2009, p. 52.

referência à censura na ditadura, ele adotou o grafite como expressão, e alguns de seus personagens ficaram famosos pela inspiração nas histórias em quadrinhos, na cultura *pin-up* e também na *pop art*. Com uma linguagem mais próxima à gravura, com irreverência e dramaticidade, Vallauri fazia uso da ironia em suas obras, retratando ícones da sociedade de consumo e outros temas, eventualmente políticos – como uma arara que dizia “já-já-já” ao telefone, traçada em 1985 durante a campanha das Diretas Já – ou explorando objetos e fragmentos do corpo humano em suas criações, adotando uma “estética cafona” ou *kitsch*, como ele mesmo chegou a declarar.⁶⁴ Para Jaime Prades, Vallauri não recebe o devido valor por sua trajetória, uma vez que atuou na mesma época de grandes nomes como Keith Haring e Jean-Michel Basquiat,⁶⁵ e tem um trabalho com *stencils*⁶⁶ que “abriu a cabeça de todo mundo”.⁶⁷

Sendo assim, podemos nos perguntar: quem era “todo mundo”? Colocamo-nos aqui, portanto e novamente, nas décadas de 1970 e 1980, com o grande apelo da inconformidade em relação à ditadura militar instaurada. A cidade de São Paulo começa a ser tomada por essa técnica provocadora, partindo de grupos de artistas, estudantes e jovens de modo geral⁶⁸, que viam nessa forma de expressão uma maneira de comunicar, ou até mesmo extravasar, suas ideias e pensamentos, muitas vezes de forma anônima. Novos meios de comunicação se transformando em novos meios de recuperação de espaço. Na capital paulista, um bairro em especial se destaca nesse movimento, como coloca Aparecida Luzia A. Zuin:

[...] a Vila Madalena se expõe à modernidade de maneira descontraída. Como outros bairros paulistanos, levou por um bom tempo sua vida pacata e calma até sedimentar-se como autêntico bairro de classe média da capital paulistana. No

⁶⁴ As informações sobre o artista e suas obras foram colhidas no site da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9831/alex-vallauri>>. Acesso em: 09 de julho de 2016. Outras informações e depoimentos do artista também foram consultados em reportagem especial de 2013, com autoria de Silas Martí, pela *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1263143-pioneiro-do-grafite-e-da-arte-pop-no-pais-alex-vallauri-mostra-no-mam.shtml>>. Acesso em 18 de julho de 2016.

⁶⁵ Haring e Basquiat foram dois artistas americanos que se destacaram na arte urbana mundial no final dos anos 1970 e nos anos 1980, com obras consideradas enigmáticas, extremamente políticas, contestadoras e com influências da poesia, da música, das artes clássicas e com forte teor de crítica contemporânea.

⁶⁶ *Stencil* é uma técnica de pintura com “máscaras” (ou moldes), em estilo de repetição, que bebe na fonte da *pop art* e tem semelhanças com a gravura. Utilizada também na serigrafia e na mimeografia, a técnica é correspondente à utilizada na decoração de cavernas paleolíticas, datada de milhares de anos. Fonte: PIKE, A. W. G. et al. U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain. *Science*. Issue 6087, v. 336, p. 1409-1413, 15 Junho 2012.

⁶⁷ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁸ ZUIN, *op. cit.*, p. 9.

início dos anos 70, o governo militar fechou o conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (CRUSP), alojamento universitário da USP. Sem dinheiro e sem ter para onde ir, os alunos tiveram que procurar nas imediações da Cidade Universitária, casas e aluguéis mais baratos. A região foi invadida por grupos de alegres estudantes, que ao longo dos anos foram revigorando o jeito de viver da Vila Madalena, dando-lhe um aspecto meio “francês”. Nesse universo começaram a surgir aquelas que seriam mais tarde a maior expressão popular dos anos 70/80, que hoje se espalham pela cidade, colorindo-a e deixando menos cinzenta.⁶⁹

Nessa época, de intervenções mais poéticas no bairro boêmio, ainda nem se falava especificamente em grafite como técnica ou como aplicação. O encontro desses jovens e desses grupos, que distorciam o conceito de espaço urbano e propriedade, nos parece uma provável intenção de causar comoção ou impacto. Usavam as cores, as formas e diferentes materiais para inscrever nos muros um pouco da identidade que gostariam de impor ao local. Esses “alegres estudantes”, como diz Zuin, queriam provavelmente colocar essa alegria e descontração naquelas paredes, sem tantas pretensões ou propósitos bem definidos. Os rabiscos e desenhos pareciam buscar um novo equilíbrio, rompendo com os moldes predefinidos de urbanismo, arte e espaço público, em um sem-querer-querendo que elaborava novos discursos com astúcias e estratégias de reorganização espacial.⁷⁰ Esse parecia ser, a princípio, o tom dessas intervenções. O objetivo era conquistar o espaço, pois a rua era, em termos políticos, perigosa⁷¹. A subversão do “palco” ou do suporte, para longe das telas e galerias, nada mais era do que uma exposição de si, como ato político, não necessariamente de uma arte como conceito técnico estrito. Aos poucos, esses atos puderam tomar outras proporções nas mãos de artistas.

Assim, vale lembrar que é de algum consenso que a arte urbana tenha uma raiz transgressora, ou que sua essência consista em desafiar uma ordem ou sistema estabelecidos, e nas palavras de Fabio Magalhães⁷² a arte de rua no Brasil manteve-se por muito tempo na marginalidade:

Fazer arte de rua impôs ao artista uma atitude de certo modo clandestina, isto é, clandestina na execução, para escapar do flagrante, para fugir da polícia. Os artistas de rua, para enfrentar esse risco, desenvolveram técnicas velozes de registro de imagem e de conceitos [...] Quando a intervenção exigia um tempo maior de execução, [...] a solução era formar tribos ou adotar formas de trabalho

⁶⁹ ZUIN, *op. cit.*, p. 14, grifo da autora.

⁷⁰ CASTELO BRANCO, *op. cit.*, p. 188.

⁷¹ Jaime Prades menciona essa “tensão” e o momento “veladamente perigoso” em depoimentos, testemunhos e entrevistas.

⁷² Fabio Magalhães é museólogo e ex-curador-chefe do Museu de Arte de São Paulo (MASP), responsável pela organização, entrevista e texto do livro de Jaime Prades (2009).

coletivo. Assim, os artistas de rua se revezavam no trabalho e na vigilância, e com isso impunham uma nova dinâmica na realização de seus projetos.⁷³

Essa dinâmica estimulava os processos em grupos, as coautorias, a formação de coletivos e uma grande movimentação muitas vezes desprovida de assinaturas individuais, pelo caráter ilegal que se atribuiu a essas intervenções.

Concomitantemente aos meados desse movimento de jovens estudantes e artistas, que passaram a se expressar através de técnicas advindas das artes plásticas, de forte tendência gráfica e pictórica, preocupada com o uso das cores, das formas e dos processos, começa a surgir na cidade de São Paulo uma expressão similar, porém paralela, que até então era vista e colocada sem grandes diferenciações do que conhecemos hoje como grafite. Por volta da metade da década de 1980, a cidade começa a ser tomada por uma vertente menos colorida e visualmente mais agressiva dos grafites.⁷⁴ Essa tendência coincide com a época de maior repressão e condenação das práticas urbanas da arte, inclusive em nível internacional. O grafite passa a ser banido e a ser considerado ilegal, quando feito sem prévia autorização.⁷⁵ De um lado, a expressão mais lúdica das inscrições nos muros começa vagarosamente a ganhar um pouco mais de espaço, visto que sua preocupação com as técnicas advindas da pintura e do desenho as tornam mais atraentes, como decoração ou adorno. Por outro lado, esse viés mais agressivo do grafite passa a ser utilizado, ainda mais, como forma de demarcação de espaço e territórios. O que seria, então, esse formato menos colorido e “menos artístico”⁷⁶ do grafite?

Lembrando a nossa definição de “haicais urbanos”, já mencionada, a prática da inscrição de frases em muros, no Brasil, data desde a década de 1960. Inscrições de cunho político, propagandas informais de troca e venda de produtos e até alguns bordões humorísticos podiam ser lidas pelas ruas da cidade de São Paulo.⁷⁷ Por um processo característico de necessidade de ressignificação do espaço que passam os grandes centros,

⁷³ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁴ GITAHY, *op. cit.*, *passim*.

⁷⁵ *Ibidem*, *passim*.

⁷⁶ Entendemos a expressão como academicamente inadequada, na medida em que uma discussão nesse sentido, do que é artístico ou não, é mais profunda do que o significado arbitrário atribuído a cada produção. Porém, o que colocamos aqui é justamente o senso comum disseminado à época, relacionado ao caráter das mencionadas intervenções e, por isso, o julgamento do ser “menos artístico” resulta de uma reprodução de fala do conceito popular de arte, do que seria belo ou “agradável aos olhos”, frente a um mercado ou aos próprios artistas que se identificavam com outras vertentes.

⁷⁷ GITAHY, *op. cit.*, p. 21.

essa prática se popularizou e chegou até as camadas periféricas da capital paulista em meados dos anos 1980 com força extrema, onde não mais a influência da escrita urbana nova-iorquina era a tônica das intervenções, mas sim uma raivosa inspiração no movimento punk dos anos 1970 e nos *designs* tipográficos do *heavy metal*. Dessa forma, inspirados no DIY⁷⁸ de ideais anarquistas e numa tipografia que bebia da fonte “barbárica” das runas anglo-saxônicas, os sujeitos que aderiram a essa prática começaram a se distanciar cada vez mais do que era então conhecido como grafite, seja no estilo de suas demarcações ou até mesmo no propósito.⁷⁹ Agora, as marcas eram majoritariamente em tinta preta, com letras encriptadas que formavam inúmeros alfabetos de símbolos e que desafiavam a enorme massa de concreto da cidade. Surge, assim, uma nova denominação para as inscrições em preto, quase que exclusivamente de palavras, frases e assinaturas de codinomes, que se alastravam verticalmente por São Paulo: o picho.

A palavra pichar (muitas vezes encontrada em sua grafia alternativa, pixar) vem justamente da característica tinta preta utilizada no processo. Seriam como manchas de piche, aplicadas nas paredes sem tanto cuidado ou preocupação.⁸⁰ É interessante observar que essa denominação diferenciada do mundialmente conhecido *graffiti* só é utilizada no Brasil. A pichação é uma palavra, um conceito e uma forma de fazer o grafite unicamente brasileira,⁸¹ e grafiteiros do mundo todo aterrissam em São Paulo para conhecer de perto o trabalho dos pichadores, que é definido por tantos – e até mesmo pela imprensa internacional – como algo que “derivou ao longo dos anos da imagética do *heavy metal*, alfabetos bárbaros e favelados enraivecidos querendo bater uma lata de tinta com força nas caras das classes mais abastadas”⁸².

⁷⁸ Sigla para o termo em inglês *do it yourself*, que se traduz livremente como “faça você mesmo”, caracterizando práticas de apropriação de técnicas do fazer para confecção própria de objetos, dentre outros usos.

⁷⁹ As afirmações sobre as características e o surgimento dessa prática são uma compilação das falas presentes em alguns depoimentos encontrados no documentário longa-metragem *Pixo* (2009) e no livro de Celso Gitahy (1999).

⁸⁰ GITAHY, *op. cit.*, p. 19-20.

⁸¹ A título de curiosidade, o vocábulo *pichação* (e também as palavras relacionadas, como pichador ou picho) é apropriado pelas mais diferentes línguas estrangeiras em seu original, sem tradução, para designar o modo de fazer grafite específico das metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro.

⁸² Trecho de uma matéria do blog americano *Friends We Love* sobre características do picho brasileiro, tradução nossa. No original, se lê: “[...] it derived over the years from heavy metal imagery, barbarian alphabets, and pissed off favelans wanting to ram a paint can into the faces of the upper class”. Disponível em: <<http://friendswelove.com/blog/videos-pixacao/>>. Acesso em: 05 de dezembro de 2015.

Ou seja, a origem social do picho é obviamente diferente da do grafite. Advindo de locais onde a violência é imperativa⁸³, talvez o trabalho com as cores, a preocupação técnica e gráfica não seja realmente muito óbvia. Em melhores termos, Celso Gitahy cita Ivan Sudbreck, artista que ficou conhecido pelos personagens das caras redondas, com um apelo plástico realçado, que apareciam no buraco da avenida Paulista⁸⁴, e coloca:

Ivan dizia, entusiasmado: “A arte sempre será o reflexo social de um povo”. 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 aos quais responde, consciente ou não, por meio de atos que se traduzem desde a cruenta violência [...] até tentativas menos drásticas de interferir no sistema e modificá-lo.⁸⁵

É claro, a afirmação acima poderia valer tanto para o grafite quanto para o picho, mas não deixa de ser interessante como os dois se relacionam com o contexto no qual estão inseridos. São maneiras quase opostas de encarar o fazer e a arte. Enquanto compartilham, em tese, de um mesmo propósito, que seria o de “dar vazão”⁸⁶ a descontentamentos, pensamentos e inquietudes, seus processos e objetivos se diferem num quesito talvez muito básico: a motivação.

O picho passou por diferentes fases na cidade de São Paulo, em termos de aplicação, dos materiais utilizados e até dos estilos criados.⁸⁷ Porém, uma característica que nos parece persistente em todas as épocas é a quase inexistente preocupação com o que aqui chamaremos de “artístico”. Como Celso Gitahy diz, o pichador não vê valor no artístico: “para ele existe só o próprio valor da existência”⁸⁸. Existe a necessidade de pertencimento e de identificação, porém não há um planejamento mais meticuloso sobre os grafismos, as formas ou aplicação de técnicas artísticas – desenhos no sentido de imagens, inclusive, são raridade. Há, contudo, aplicação de técnicas próprias de seu universo e é claro, dentre elas, ardilosas artimanhas de transgressão. Essa é, talvez, a maior motivação do pichador; para ele, chega a ser uma ofensa ser chamado de artista ou grafiteiro, pois

⁸³ Kowarick (2000, p. 43) chama a atenção para o fato de que são nesses locais onde “impõe a violência” onde se abrigam as pessoas pobres, morando em casas autoconstruídas, sem planejamento, saneamento e outras benfeitorias básicas, e volta a aplicar o termo *subcidadania* quando comenta as extremas violências (de todos os tipos) sofridas nas periferias.

⁸⁴ GITAHY, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 23-24.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 28-31.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 26.

esse não é o seu interesse principal.⁸⁹ Seu interesse reside nas condições de realização de sua obra, qual é o local e o picho mais difícil que vai conceder um *status* a suas inscrições. E não assumimos o conceito de *status* como valor de mercado ou uma simples ascensão social, mas o reconhecimento dos pares. No picho, a identificação do grupo e a saída do anonimato entre seus próprios é o essencial: “aparecer, acontecer, desafiar as autoridades”⁹⁰. Quanto ao grafite, é válido observar que existiu e, mesmo com a entrada em sua fase mais bem vista, ainda existia um grau do proibido intrínseco ao trabalho do grafitar. Nos anos 1970, principalmente, com o alvorecer desse processo na cidade de São Paulo, talvez ainda nem se soubesse que lidávamos com o *graffiti* em si, como já mencionado anteriormente, mas o fato de haver tinta nas paredes, sem autorização, e muitas vezes com mensagens contundentes de protesto, sempre incomodou.

Todavia, quando colocamos a distinção na língua portuguesa e na cultura brasileira entre grafite e pichação, quais são os parâmetros de distanciamento e comparação entre os dois? Seria o conforto visual ou a harmonia de cores e formas majoritariamente presentes em um, e o caos – para olhos menos habituados – dos alfabetos inventados do outro? Qual conjunto de regras arbitrárias nos serve de justificativa para a gradual permissão do grafite e criminalização do picho? Sem respostas prontas para tais perguntas, podemos, contudo, afirmar que nem sempre foi assim.

Quando falamos de técnicas e processos, é claro que conseguimos ver com alguma facilidade as diferenças entre um e outro. Enquanto o grafite se posiciona como uma arte, realizada por aqueles que se declaram artistas e cunham seus desenhos, gravuras e pinturas nas artes plásticas, o picho entra em cena como uma pretendida agressão. Claramente, com essa banalização da violência já mencionada anteriormente, em uma cidade que no ano de 1987 já contava seus 813 mil moradores de favela⁹¹, a agressão projetada – e até mesmo almejada – do picho não chega a ser uma surpresa. Mas, a princípio, até mesmo os artistas que começavam a ter seus trabalhos reconhecidos e respeitados encontraram obstáculos na lei:

⁸⁹ É possível chegar a tais conclusões, principalmente, a partir dos depoimentos e testemunhos de pichadores que tivemos contato através de documentários, vídeos e reportagens contemplados nas fontes.

⁹⁰ GITAHY, *op. cit.*, p. 29.

⁹¹ KOWARICK, *op. cit.*, p. 46.

Pois em 1988, [...] os artistas Rui Amaral, Ana Letícia, Beto Marson, Marco Passareli, Numa Ramos, Beto Pandim, Jorge Luiz Tavares, Júlio Barreto, John Howard e Maurício Villaça foram presos pela Guarda Municipal de São Paulo. Às vésperas do aniversário de São Paulo, esse grupo de artistas foi graffitar uma homenagem à cidade, no túnel sob a praça Roosevelt. [...] foram presos – indiciados e incluídos no artigo 163, por danos ao patrimônio público, tendo como vítima a comunidade. Como criminosos, foram fichados e autuados, seus materiais de pintura foram apreendidos e só saíram sob fiança.⁹²

Esses caminhos distintos seguidos pelo grafite e pelo picho não foram sempre muito claros e demarcam, portanto, um ponto de uma importante discussão: quando tratamos uma arte como legítima e outra como ilegítima, quais os pontos relevantes a serem considerados? Se a arte urbana pode ser “vista como um trabalho social, um ramo da produção da cidade, expondo e materializando suas conflitantes relações sociais”⁹³, o que difere o picho do grafite? De todas as maneiras, fica o pensamento de que ambos trabalham numa direção oposta à autoridade, e que independentemente de serem taxados numa etiqueta de ativista ou vanguardista, vandalismo ou arte, esses gestos são dirigidos ao público sem uma permissão prévia ou encomenda: e isso pressupõe um discurso.⁹⁴

As direções tomadas pela arte urbana paulistana nesse começo, que levaram então a um conceito totalmente inovador de uma possível aplicação e uso do grafite (o picho), mas também provocaram uma distinção segregativa e elitista do que pode ser considerado arte, não pode ser uma análise de um simples ser ou não ser. A arte urbana paulistana, ao seguir rumos bifurcados, se coloca como um processo ambivalente de múltiplas facetas, com aplicações e usos que desafiam qualquer tendência dicotômica. Seus atores, autores, artistas e ativistas, por assim dizer, se encontram constantemente numa corda bamba suspensa sobre uma grande área cinza de possibilidades e desejos.

1.2 As linguagens, os códigos e o grupo Tupinãodá

Como sabemos, após a Segunda Guerra Mundial, conceitos de ambiente e cultura, e por conseguinte conceitos de arte e patrimônio, sofreram muitas alterações. As abordagens, os interesses e as ações passaram a ser muito menos restritivas e muito mais diversas.

⁹² GITAHY, *op. cit.*, p. 36.

⁹³ PALLAMIN, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁴ McCORMICK, *op. cit.*, p. 16.

Pedro Paulo Abreu Funari⁹⁵ aponta que até mesmo os movimentos sociais, a emancipação feminina e o reconhecimento da diversidade foram pontos fundamentais para a ampliação das noções de patrimônio e do que era valorizado: “[...] já não fazia sentido valorizar apenas, e de forma isolada, o mais belo, o mais precioso ou o mais raro”⁹⁶. Ainda de acordo com Funari, a partir da década de 1980, a antiga percepção de que somente grandes e reconhecidos artistas deveriam ter suas obras valorizadas foi ampliada também às produções anônimas e populares, que reafirmavam tanto a independência de seus povos quanto sua identidade cultural.⁹⁷ A arte e a cultura tornaram-se, portanto, meios de comunicação entre cidadãos, que compartilhavam uma ideia de pertencimento.

Em São Paulo, porém, podemos enxergar dois lados quando se trata de arte urbana. Em um ponto, uma ideia de identidade pode ser retirada das intervenções urbanas, principalmente as que se colocam nos modelos do grafite: percebe-se a intenção de distorcer o conceito de um simples espectador de uma obra para um agente mais ativo em todo o processo. Esse é, provavelmente, o grande trunfo da arte urbana que se aproxima das artes plásticas, mas que subverte seu suporte. A obra deixa de ser algo afastado e tão somente abstrato, e convida o público a uma participação mais assertiva, estabelecendo assim essa comunicação e diálogo entre obra, criador e público⁹⁸ e, de certa maneira, a obra ganharia outra visão de valor, uma vez que é efêmera, autêntica e, portanto, única.

Por outro lado, a arte urbana criada nos moldes do pichô, sem uma estrita preocupação estética ou gráfica, mas muito mais engajada nos desafios do processo e sempre interessada em manter uma certa essência anárquica, pretende muito mais um acesso ao espaço público no sentido de sair da invisibilidade. Como já mencionado anteriormente, o pichô tem uma direta e declarada intenção de agressão, no intuito de dizer “eu existo”. Ele segue o fluxo da cidade e pressupõe uma alegoria: ocorre uma intensa

⁹⁵ FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Patrimônio histórico e cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, *passim*.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁹⁷ FUNARI, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁸ Essa tendência poderia ser observada no Brasil já anteriormente, no final dos anos 1950 e com grande destaque nos anos 1960, principalmente pelo surgimento dos *happenings* (dos quais trataremos rapidamente mais adiante) e de artistas como Hélio Oiticica, que propunha um deslocamento do espectador com obras de caráter performático e experimental. No desenvolvimento de suas produções, que finalmente passaram a sugerir o que chamou de “antiarte”, Oiticica criou a obra *Tropicália* (1967), um ambiente labiríntico com signos e imagens tropicais que retomavam a ideia antropofágica e que, por fim, inspirou o movimento do tropicalismo. Cf: FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992. Ver também: DUARTE, Paulo Sérgio. Hélio Oiticica: a Tropicália além da forma. In: DUARTE, P. S; NAVES, Santuza. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: FAPERJ/ Relume-Dumará, 2003.

verticalização das letras, o mais alto quanto possam ser vistas, combatendo os arranha-céus que oprimem e que colocam na sombra tudo que está abaixo. É muito mais um “olhem para mim” do que um “olhem para isso”, e não segue necessariamente um senso de coletividade ou pertencimento.⁹⁹ Ademais, há no picho uma característica de repetição muito comum, pois seus autores marcam com grande entusiasmo e repetidamente seus nomes, seus apelidos de rua, suas denominações de grupos ou símbolos de identificação. Por mais que os pichadores não façam uso de moldes ou do *stencil* em suas pichações, que talvez até pudessem acelerar o processo e criar um padrão ainda mais rígido dessa repetição, é possível perceber uma existência serial e fragmentada dessas obras urbanas, adicionando à hipótese de que a singularidade não é um fator imprescindível nas inscrições dos pichadores.

Porém, não se pode negar que os dois pontos observados acima não são exclusivos de um ou outro processo – são, de fato, interseccionais e podem ser atribuídos às duas formas de expressão em diferentes momentos. Mais uma vez, nos deparamos com a questão: o que difere uma arte da outra? Se o grafite encontra sua legitimidade em detrimento do picho, seria apenas por sua tendência mais gráfica e de tipografia mais refinada, ou essa versão menos agressiva é interessante pelo simples fato de, ao longo dos anos, ter se tornado mais passível de ser controlada?

Quando voltamos às origens do grafite, podemos inferir que fama e glamour não eram exatamente anseios prioritários dos que praticavam essa arte. Keith Haring e Jean-Michel Basquiat, dois grandes nomes do grafite mundial já mencionados anteriormente, começaram como grafiteiros do metrô nova-iorquino e por várias vezes não podiam nem mesmo contar com o dinheiro do almoço.¹⁰⁰ Taki 183, Barbara 62 e tantos outros negros, hispânicos e marginalizados, criaram uma linguagem própria nos muros, para ter uma alternativa à mídia americana de modo que pudessem divulgar suas ideias e até mesmo anunciar óbitos, além de impor limites entre gangues.¹⁰¹ Por essa ótica, não há um enorme afastamento do picho brasileiro. É claramente um processo que parte das margens e vai alcançando os centros, pois dado um ponto, Keith Haring – especialmente – e outros vão

⁹⁹ No documentário longa-metragem *Pixo* (2009), através dos testemunhos dos pichadores, fica clara a intenção de se distanciar de normas, além da explícita vontade de combater essa invisibilidade (mencionada como um sentimento latente pelos entrevistados), irrompendo na cidade através de suas inscrições.

¹⁰⁰ GITAHY, *op. cit.*, p. 37 *et seq.*

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 40-41.

sendo convidados a participar de bienais pelo mundo, a comercializar seus trabalhos em camisetas, pôsteres, peças institucionais e, de maneira gradual, isso chega ao Brasil:

[...] Haring participou em 1983 da Bienal de São Paulo. Fez diversos trabalhos de rua [...] Em 1986, expôs no Rio de Janeiro na Galeria Thomas Cohn, junto com o artista plástico grafiteiro Kenny Scharff. [...] No Acervo de Arte Contemporânea, no Ibirapuera, em São Paulo, constam dois trabalhos de Kenny Scharff. [...] Seus quadros são grandes painéis e seus preços variam de seiscentos a 8 mil dólares.¹⁰²

De acordo com Gitahy, em sua fala de artista, os galeristas e *experts* da área procuravam não dar atenção ao movimento, mas o reconhecimento começou a vir da Europa e galerias e museus tiveram que ceder e requisitar os artistas grafiteiros, “transformando alguns em verdadeiros astros da arte contemporânea”.¹⁰³ Nos Estados Unidos, a inspiração vinha dos guetos. No Brasil, de certa forma, isso se espalhou com referenciais das periferias e favelas com maior força. Mas, obviamente, o que alcançou o mercado da arte foram os trabalhos realizados pelas mãos de artistas e estudantes, em sua maioria de classe média. Porém, sua estética é baseada em um movimento, inicialmente entendido como de contracultura, que tem suas bases ancoradas em ideais de protesto e de crítica política e social. Nota-se um caminho de trocas e vai-e-vem entre arte, periferia, técnica, engajamento, legitimidade e poder.

Não se pode negar que, a princípio, a motivação de qualquer grafiteiro ou pichador parte de um mesmo ponto em comum, que é a exposição em maiores proporções de suas criações e um inegável risco inerente proporcionado por esse tipo de gesto, o grafitar ou o pichar. Principalmente nessas duas primeiras décadas de surgimento e expansão desses trabalhos, em que os autores arriscam uma detenção, fichamento ou até a morte, nos poucos minutos que dispõem para concluir sua obra, eles invariavelmente ignoram qualquer opinião ou julgamento “exterior”, numa ação que pode ser apagada em questão de dias ou até mesmo alguns minutos.¹⁰⁴ Essa característica performática da efemeridade é um quesito definidor na obra de um artista urbano, e nessa tela gigante e pública que se torna a cidade sua liberdade de criação não precisa, necessariamente, encontrar um limite. Sendo assim, uma ideia importante é a de que, para esses artistas da rua, o espaço público é essencial para transmitirem suas mensagens. Se pensarmos que “[n]esses artistas, está

¹⁰² GITAHY, *op. cit.*, p. 39.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 40.

¹⁰⁴ McCORMICK, *op. cit.*, p. 10.

instilado o conceito de que imagens e ideias estão lá para serem assimiladas, manipuladas e transferidas livremente para todo o mundo”¹⁰⁵, a cada grafite ou pichação há um reclame do espaço e da cidade. Nesse espaço, que é fundamental para o intuito da obra, está incorporado um ativismo inerente que parte da afronta à propriedade privada. Sem pretensão de querer adentrar na discussão sobre propriedade privada, acreditamos ser importante dissociar arte urbana de um vandalismo puro e simples.

Uma vez que esses agentes desafiam os limites entre individual e público, é fácil compreender que a associação mais direta seja a de tachar suas intervenções como vontades pessoais impostas sobre o bem público.¹⁰⁶ Porém, independente da busca pessoal de cada um dos autores por fama ou plateia, há de se entender que essas supostas agressões (em maior ou menor escala de aceitação por um prazer estético), envolvem, mais uma vez, uma mensagem de ativismo, como

[...] uma desfiguração da aparência consensualmente estabelecida através da qual interesses velados se ocultam, por detrás da ilusão brilhante dum mundo ordenado, civilizado, próspero e benevolente. Não só morde a proverbial mão que nos alimenta, mas faz-nos questionar colectivamente de quem é essa mão exatamente.¹⁰⁷

Dada a citação, entramos num ponto crucial para o entendimento da ambivalência dessas duas formas de arte urbana que aqui tratamos. Primeiro, precisamos considerar uma reflexão recorrente no pensar da arte urbana internacional, que afirma que a maior parte dos autores de obras com caráter ilegal, transgressor, ou simplesmente intervencionista sem demanda prévia, trabalha em locais com características de extrema pobreza ou em bairros negligenciados pelo poder público. Porém, no caso de São Paulo, o grafite começa em áreas centrais, e somente na década de 1980 vai avançando para áreas mais afastadas, enquanto o picho faz o caminho contrário no mesmo período.¹⁰⁸ De toda forma, ambos procuram desde sempre uma atitude relativa àquilo que é marginal (por estar às margens)

¹⁰⁵ McCORMICK, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 23.

¹⁰⁸ Não só pelos testemunhos de grafiteiros e pichadores é possível inferir que suas áreas de atuação costumam ser áreas negligenciadas. De maneira geral, a bibliografia da arte urbana internacional trabalha com esse pressuposto e, em São Paulo, hoje a Zona Norte (que tem grandes favelas em sua periferia) é considerada um dos berços do grafite brasileiro e abriga o Museu Aberto de Arte Urbana, o MAAU. Apesar disso, temos que o grafite paulistano (dada sua origem social) parte, por exemplo, de bairros nobres como Vila Madalena e Pinheiros. Somente após uma mais expressiva institucionalização do mesmo, em contrapartida, fica mais claro o avanço então do picho para zonas mais centrais da cidade, em prédios comerciais importantes, monumentos icônicos e outros, acentuando a questão do afrontamento contra a hegemonia dos espaços públicos. Para mais, ver Capítulo 3.

ou que está fora de um circuito padrão, com uma pretensão clara de desvio de normas. Nessa “marginalidade”, por assim dizer, pensando em termos de estratégias, predomina um arranjo ou uma composição sobre a qual nos utilizaremos pontualmente do termo *estética das favelas*¹⁰⁹, empregado na arquitetura e urbanismo para designar uma organização estética mais encontrada nas periferias das grandes cidades, avessa aos princípios formalistas e uniformizadores de uma “cidade formal”, para figurar uma estética correlata na arte urbana.

As favelas, com seu “processo arquitetônico e urbanístico vernáculo singular”¹¹⁰ e, portanto, com sua estética muito peculiar, de construções fragmentadas e labirínticas, causam estranhamento aos que estão acostumados à arquitetura e urbanística mais protocolares, por assim dizer. Dessa forma, a favela em si já representa uma linguagem diferenciada e mais orgânica, com um apelo selvagem de ocupação de terrenos, que permite uma associação com tudo que vimos sobre a arte urbana paulistana da época. As periferias de São Paulo, assim sendo, estão inseridas nesse diálogo que estabelece uma similitude entre sua própria organização espacial e a expressão artística do grafite e do picho, que vão, por sua vez, brotando pelos muros às avessas de alguns paradigmas do que se entendia então como arte, assim como os labirintos de barracos e a dita “desordem” das favelas o fazem em meio à cidade. A linguagem do grafite é uma resposta compatível com o título *underground* que foi tomado para si, justamente porque ela é a linguagem codificada de uma subcultura que não conseguia se desvincular dessa estética repreensível pelo erudito, pelo dito belo, pelo organizado.¹¹¹ O grafite, assim como o picho, é uma arte que se comunica consigo mesma, como um ruído urbano indistinguível pelos não-iniciados e de pouca importância para muitos – o que não deixa de ter uma relação direta de apropriação de códigos com o espaço em que foi se desenvolvendo.

Como já mencionamos anteriormente, a arte urbana com suas subversões – não só apenas do suporte – já é, em si, um ato para além do estético e do criativo: são atos destrutivos. Fazendo um paralelo, a ascensão exponencial do modelo de intervenção do grafite pode ser vista como uma mudança na própria relação dos indivíduos com toda a

¹⁰⁹ JACQUES, Paola Berenstein. Estética das favelas. *Arquitextos*. São Paulo: Vitruvius, ano 02, n. 013.08, junho de 2001.

¹¹⁰ *Ibidem, passim.*

¹¹¹ McCORMICK, *op. cit.*, p. 84.

arquitetura social na qual estão inseridos.¹¹² Se o ato de deixar marcas em cavernas, paredes e muros é algo relativamente antigo, no Brasil é somente nas décadas de 1970 e 1980 que ele ganha esse poder de brincar com o hegemônico, com as regras e com o cotidiano. Começaria aí, quem sabe, nossa transição que foi dando espaço para o grafite nos moldes das artes plásticas e arrastando para a taxação de vandalismo o que conhecemos como picho?

Se pensarmos em como o grafite foi se aproximando da arte mais erudita, por assim dizer, enquanto o picho segue numa linha que “é anarquia pura, é ódio, tá ligado?”¹¹³, conseguimos entender como essas duas identidades foram sendo incorporadas por diferentes grupos e, ao mesmo tempo, desenvolvendo diferentes técnicas de apropriação e controle dos espaços. Se “[a] territorialidade associa-se à promoção de identidade”¹¹⁴, é fácil ligar as duas origens sociais distintas a seus respectivos movimentos intervencionistas. Enquanto o picho, em sua aventura urbana escaladora de prédios, desenvolve seus alfabetos encriptados para desafiar de maneira mais primária a invisibilidade das periferias, o grafite vai aprimorando técnicas de uso das tintas, cores e outros materiais que o “elevam” à condição de arte. Essa condição, apesar de ser arbitrariamente delegada por críticos e especialistas do mercado da arte em geral, parece se basear fundamentalmente no que é passível de ser consumido, comercializado, mercantilizado e controlado. Em São Paulo, um grupo que se destaca por sua capacidade de andar nessa corda bamba, entre a natureza tradicional da arte de tentar embelezar e melhorar seu ambiente, e a rebeldia que teima em estragar tudo, com o pé ora lá, ora cá, é o coletivo Tupinãodá.

O Tupinãodá nasceu em 1983, de acordo com Jaime Prades, artista que participou da fase mais ativa do grupo, de 1984 a 1989.¹¹⁵ Sua formação contou com outras figuras importantes como Zé Carratü, um dos mentores do coletivo, Milton Sogabe, Eduardo Duar, César Teixeira e os geógrafos Armando Correia e Antonio Robert de Moraes, que foi o autor do poema que deu origem ao nome curioso do grupo: “Você é Tupi daqui / Ou Tupi de lá, / Você é Tupiniquim / ou Tupinãodá?”. Foi um encontro de artistas e intelectuais,

¹¹² McCORMICK, *op. cit.*, p. 130-131.

¹¹³ Resposta de um pichador, em depoimento, no documentário longa-metragem *Pixo* (2009), quando questionado sobre o que é o picho.

¹¹⁴ PALLAMIN, *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁵ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 59.

como coloca Jaime Prades, que faziam instalações públicas e intervenções gráficas com um conceito “da urbe como palco e como suporte”, no processo de transição da ditadura para a democracia.¹¹⁶ Um ponto em comum presente nas muitas gerações do grupo é, sem dúvida, a formação acadêmica de seus integrantes. De maneira geral, os artistas que se reuniram no coletivo ao longo de sua existência eram intelectuais saídos de universidades, fundações e escolas formais de arte, como a FAAP¹¹⁷. Zé Carratü, tido como principal fundador do Tupinãodá, é artista plástico e cenógrafo, assim como Rui Amaral, artista plástico multimídia que entrou no coletivo em uma formação posterior à original. Milton Sogabe, um dos integrantes já citados anteriormente, é graduado em Licenciatura Plena em Educação Artística e iniciou sua carreira docente em 1976, além de desenvolver trabalhos que partem das manifestações tradicionais das artes plásticas e se direcionam a pesquisas sobre relações entre arte, ciência e tecnologia.¹¹⁸ Além de Jaime Prades, artista já citado inúmeras vezes neste trabalho e que também tem formações mais acadêmicas das artes, tantos outros que passaram pelo coletivo e tiveram seus nomes elevados a “pioneiros da arte urbana brasileira”, e todos contam com uma titulação formal no mundo artístico-acadêmico ou, por assim dizer, no circuito erudito das artes.

Importante dizer que a história do Tupinãodá vem de antes do grafite se instaurar como conceito no Brasil¹¹⁹, o que fez com que os artistas do grupo optassem, muitas vezes, por outros tipos de material (como o giz), o que conferia um caráter extremamente lúdico e performático aos trabalhos.¹²⁰ Usavam rolinhos de espuma para pintar labirintos em preto e branco, naves espaciais, motores e engrenagens que faziam parte de seu universo imagético.¹²¹ Essa irreverência, expressa até mesmo em seu nome, ditava os rumos das instalações e intervenções do coletivo paulistano, buscando sempre o maior impacto possível:

Bebíamos e fazíamos arte pública. A cidade era o nosso suporte. Bebíamos o néctar irreverente da antropofagia e brindávamos aos performáticos, atrevidos e

¹¹⁶ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 27.

¹¹⁷ Fundação Armando Alvares Penteado, já mencionada anteriormente, fundada em 1947 e conhecida por suas mensalidades exorbitantes.

¹¹⁸ Informações encontradas no Currículo Lattes do autor, cujo nome completo para pesquisa é Milton Terumitsu Sogabe. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/7600718608296628>>. Acesso em: 04 de Abril de 2016.

¹¹⁹ Até mais ou menos a primeira metade da década de 1980, os trabalhos eram basicamente em *stencil* e ainda não tinham sido “rotulados” como grafite, além de ainda não terem apelo midiático.

¹²⁰ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 26-27.

¹²¹ GITAHY, *op. cit.*, p. 62.

inovadores como Flávio de Carvalho, com muito humor e alegria. Não éramos nem marginais nem heróis, embora atuássemos nas margens e arriscássemos a vida fazendo pinturas enormes em plena luz do dia. Antiacadêmicos, libertários, autoditadas: verdadeiros outsiders! Conquistamos nas ruas o significado da “Polis”, da cidadania contra a ditadura militar, e um imenso espaço urbano como alternativa contra a lógica excludente e elitista do sistema de arte.¹²²

Interessante observar que essas propostas buscadas pelo grupo não são, por assim dizer, novidade. Elas remontam uma época em que novas linguagens já haviam começado a questionar certos padrões na arte brasileira. O modernismo, por exemplo, inicia-se efetivamente em 1922, quando influências e instabilidades repercutem em vários âmbitos na cidade de São Paulo, na busca de novas maneiras de expressão.¹²³ O movimento de Oswald de Andrade e seu incentivo à experimentação estética, Flávio de Carvalho e a vanguarda do Teatro de Experiência,¹²⁴ a antropofagia como solução na busca de uma identidade, e principalmente a famosa frase “Tupi or not tupi, that is the question”¹²⁵, que sintetizou o resultado desejado na perquisição diligente contrária à importação passiva de uma cultura estrangeira. Todos esses elementos declaradamente influenciaram a “alternativa” proposta pelo Tupinãodá mais de 60 anos depois, com esse olhar reverente à Semana de Arte Moderna e seus desdobramentos, e com um claro entendimento, instrução e até mesmo proficiência desses fundamentos.

Assim, fica claro o andar entre esses dois mundos como característica fundamental desse grupo. Por mais que fosse um grupo adepto muito mais ao grafite, e não ao picho, os artistas pareciam ser adeptos de um estilo à mão livre que, em termos de experimentos, levou suas obras até as últimas consequências.¹²⁶ Ao mesmo tempo em que era formado por artistas e intelectuais ligados a conceitos formais de arte e dos processos da arte,

¹²² PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 61, grifo do autor.

¹²³ Cf: OLIVEIRA, Rita de Cássia Martins. Breve panorama do modernismo no Brasil – Revisando Mário e Oswald de Andrade. *Revista de Literatura, História e Memória*. Cascavel: Unioeste, v.8, n. 11, p. 82-95, 2012. Ver também: HELENA, Lúcia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Ática, 1996. E também: PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: Do Romantismo à Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

¹²⁴ De acordo com o site do Acervo do MAC (USP), o Teatro de Experiência surge das trocas entre Flávio de Carvalho, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald Sampaio e outros, em torno das ideias de renovação das artes cênicas no Brasil, como um laboratório para experimentações, aplicações de testes, estudos de movimento, cor, iluminação, escrita e tantos outros elementos. Sua primeira peça exibida, *O Bailado do Deus Morto* (1933), ficou famosa por ter tido também o primeiro palavrão proferido no teatro brasileiro.

Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/index2.html>>. Acesso em: 21 de junho de 2016.

¹²⁵ Aforismo originalmente publicado por Oswald de Andrade na *Revista de Antropofagia* (São Paulo, Anno 1, Número 1), Maio de 1928. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20738/revista-de-antropofagia-n-1>>. Acesso em: 21 de junho de 2016.

¹²⁶ GITAHY, *op. cit.*, p. 72.

lembramos a fala de Jaime Prades na qual declarou o coletivo como sendo distante de convenções; mencionando uma atuação nas margens, mas sem acatar um título de marginais; antiacadêmicos contra a lógica do sistema de arte, porém que se renderam à institucionalização em exposições, galerias e catálogos¹²⁷. Como em suas referências advindas de uma certa idealização do modernismo, observa-se a coincidência de seus elementos mais nativos e mais “primitivos” com o que haveria de mais contemporâneo, numa tentativa de intelectualização desconstruída.

Longe de pretender um julgamento acerca das intenções e importância desse grupo para a arte urbana paulistana, é necessário entender como essa ambivalência que o mesmo representa tão bem não é, de maneira alguma, um jogo de oposição. É até mesmo difícil definir onde esse coletivo se encontrava entre a estética das artes e a “favelização” – definições que talvez nem mesmo se oponham de maneira categórica. Uma expressão artística urbana não precisa ser exclusivamente de cunho estético ou apenas um ato político, nem necessariamente ser de teor crítico. Porém, nota-se que mesmo as obras de arte urbana que se aproximam dos formalismos das belas-artes, que aplicam técnicas diferenciadas de execução ou propõem uma relação com galerias e museus, procuram para si um resquício de subversão, seja pela escolha dos lugares ou pela afronta tão peculiar da arte intervencionista no desafio à autoridade. Um exemplo muito claro é a perseguição insistente a alguns artistas que já começavam a fazer seu nome em São Paulo. Como relata Rui Amaral em texto do ano de 2014,¹²⁸ a gestão do então prefeito Jânio Quadros não foi nada amigável com os artistas intervencionistas, que foram presos, ameaçados e tiveram que apelar até mesmo para advogados da Anistia Internacional em determinado momento.¹²⁹ A situação começou a melhorar durante a gestão de Luiza Erundina, que começou em 1989 e foi até 1993, mas efetivamente só a partir de 1991.

São grupos como o Tupinãodá – que jogam com a questão das intervenções em propriedade privada, têm seus artistas como alvos da polícia e dos enquadramentos em

¹²⁷ A primeira exposição mais formal do Tupinãodá aconteceu em 1986, no projeto de curadoria *Contemporâneos*, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que resultou num catálogo (Anexo B).

¹²⁸ Relato escrito de Rui Amaral sobre o histórico do painel no “Buraco da Paulista”, projeto idealizado e executado desde os anos 1980 até os anos 2000, entre pinturas, apagamentos e restaurações. Disponível em: <<http://www.artbr.com.br/?rf>>. Acesso em: 04 de Abril de 2016.

¹²⁹ Há, inclusive, registro de um memorando no Diário Oficial do Município de São Paulo, datado de sexta-feira, 11 de dezembro de 1987, de Jânio Quadros ao Cel. José Ávila da Rocha, primeiro comandante geral da GCM (Guarda Civil Metropolitana), para que fossem detidos pichadores ou grafiteiros que tivessem como objeto de suas intervenções o patrimônio municipal.

crimes ambientais e outros, questionam a hegemonia das enormes propagandas de instituições privadas nos espaços públicos – que nos fazem questionar ainda mais qual é a questão fundamental para a diferenciação do grafite para o picho. Obviamente, não nos atemos a questões estilísticas por entendermos que conceitos de estética não são, a princípio, motivo suficiente para criminalizar qualquer tipo de expressão artística. Para além das ortodoxias da arte, precisamos compreender que essas expressões, por mais “rudimentares” ou mesmo “bárbaras” que sejam ou pareçam, tocam na raiz do trabalho artístico como marca daqueles que estiveram presentes em determinado lugar.

Quando voltamos ao primeiro registro de uma etimologia da palavra *graffiti*, na metade do século XIX após a descoberta de muros rabiscados na antiga Pompeia,¹³⁰ percebemos que o ato de marcar presença como um impulso primário é antigo. Porém, nosso reconhecimento desse processo e sua apreciação enquanto transgressão é, de fato, recente. Mais do que um movimento artístico em seu sentido formal, essa apreciação vem de um fenômeno social e de uma expressão de juventude, que de maneira geral nunca deixou de ser a grande massa de consumo em termos de estilo, moda, música e outros.¹³¹ Essa necessidade de encontrar uma forma de expressão é uma constante entre os jovens, e depois da Segunda Guerra Mundial há uma explosão da cultura da juventude que atribui um poder particularmente sedutor a esse tipo de transgressão.¹³² Em São Paulo, nas décadas de 1970 e 1980, encontramos então dois grupos diferentes dessa juventude que começa a praticar ações intervencionistas no modelo da *street art*: de um lado, os jovens artistas e intelectuais, em grande parte de classe média, entram desde o começo dos anos 1970 com seus *stencils*, suas instalações e seus grafites coloridos pelas ruas e nos muros de bairros como a Vila Madalena. De outro lado, como já mencionamos na primeira parte deste capítulo, os jovens das periferias que são, em sua maioria, negros, pobres e esquecidos pelas políticas públicas numa condição de subcidadania¹³³, invadem os anos 1980 com o picho, que veio “que nem um fungo cobrindo tudo”¹³⁴ de preto, inclusive os andares mais altos dos edifícios até então inalcançáveis. Essa expressão de Jaime Prades, que compara o picho a um fungo, diz muito sobre a disputa de poder e espaço que se instaura entre o grafite e o picho, a princípio. Se pensarmos que o mesmo artista que utiliza

¹³⁰ McCORMICK, *op. cit.*, p. 131.

¹³¹ *Ibidem, loc. cit.*

¹³² *Ibidem, loc. cit.*

¹³³ KOWARICK, *op. cit.*, p. 50 *et seq.*

¹³⁴ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 29.

giz em suas obras (como os artistas do Tupinãodá o fizeram em várias ocasiões) – estando sujeito ao apagamento inevitável pelo tempo ou por qualquer intempérie climática – não admite um apagamento definido por outra intervenção comparada a um parasita que se alimenta por absorção, a questão da hierarquia entre essas duas formas de expressão fica bastante explícita em termos do que seria consumido como arte e do que seria rechaçado como tal. Quando pensamos em termos de impacto dessas expressões, não há muita diferença se todos esses indivíduos, advindos da arte formal ou da expressão impetuosa experimental, se tornam realizadores no improviso de uma nova realidade.

Existe um poderoso ponto de convergência onde as belas-artes, ao imitar a vida como uma farsa, aproximam a paródia e a tragédia do nosso pragmático ser com a mesma agudeza amarga exibida por um teatro anarquista de rua [...] De facto, todo o mundo é um palco [...]¹³⁵

Por isso, quando pensamos o alvorecer da arte urbana paulistana, sabemos que ela foi encarada como em qualquer outro lugar do mundo: como uma delinquência juvenil, sem muitas diferenciações a princípio. Porém, voltamos ao nosso ponto de separação em que se começa a notar uma “glamourização” do grafite em detrimento do picho. Percebemos que a apropriação de uma estética já nomeada como menos óbvia (como a das favelas) aconteceu em ambos os movimentos, mesmo que de maneiras distintas. Em termos de diferenças, podemos notar que as motivações desses grupos não eram exatamente as mesmas, mas que suas mensagens, códigos e discursos não necessariamente se distanciavam do mesmo propósito. Por que, então, o grafite passou a ser reconhecido – e até comercializado – com mais intensidade, ao mesmo tempo em que o picho se alastrou por São Paulo, ainda caracterizado como crime ambiental?

Como dissemos, em alguns segmentos, o estilo de vida da juventude é fundamental para ditar os rumos de consumo e comercialização de marcas, produtos e serviços. Sua relação com o que os rodeia, não raramente, é utilizada como molde para explicar ou demonstrar o que acontece.¹³⁶ Uma juventude com poder de compra como a classe média paulistana que, depois do primeiro furor da arte urbana até meados da década de 1980, passa a enxergar um mercado com possibilidades sedutoras florescendo nessa área, não ficaria à mercê de continuar a ser perseguida por túneis e ser presa por sua arte. Ao contrário, as oportunidades que começam a surgir para a arte urbana graças ao mercado

¹³⁵ McCORMICK, *op. cit.*, p. 132.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 131-132.

europeu, principalmente, chegam com grande força para os jovens artistas e intelectuais paulistanos na segunda metade da década de 1980 em diante, quando passam a ter seus trabalhos reconhecidos e requisitados. Galerias de arte, museus e instituições que começam a reconhecer a linguagem dessa juventude consumidora nos trabalhos dos artistas de rua, investem ao encomendar essas intervenções e organizar grandes mostras (como a exemplo do Tupinãodá), que valorizam em larga escala essas obras. A arte que legitima desigualdades sociais¹³⁷ move-se num mercado que continuou a se expandir ao longo dos anos 90 para mostras, oficinas, cursos e demonstrações de grafite.¹³⁸ Com o picho, o caminho foi diferente. A princípio pela óbvia postura que se diferencia daquela do grafite, mas também pelo grande afastamento entre seus resultados plásticos. É claro que, como podemos constatar em tantos depoimentos e entrevistas de pichadores (que se recusam a partilhar a nomenclatura de grafiteiros), o pichador não tem nem a intenção de se aproximar de seu “irmão mais famoso”. Para o picho, o grafite é uma arte “careta”.¹³⁹ E o picho não quer ser careta, pelo contrário, ele quer mesmo é se alastrar pela cidade de uma maneira ríspida e enfática, tirando os pichadores das sombras através de suas assinaturas. *Eu estive aqui. Eu existo.*

Longe de ser uma coincidência, essa prática, até os anos 1990, era um enunciado muito claro vindo das periferias e favelas. Sem poder de compra ou de ditar padrões de consumo, os jovens que não tinham a ferramenta da “pátina das belas-artes e da liberdade de expressão”¹⁴⁰ para disfarçar suas imprudências – como os jovens intelectuais de posses com títulos acadêmicos – escolhiam essa expressão mais agressiva, que intensificava um aparente caos da Metrópole e se afastava cada vez mais do mercado da arte. Porém, o picho também não procurou por um diálogo imediato com a cidade e uma possível legitimação, e se satisfez ao ser uma afirmação contundente para o bom observador. Além do público que vê as pichações, seu diálogo mais crucial e categórico seria com seus próprios pares, onde o reconhecimento se torna importante.

Por isso, nesse horizonte de separação e dicotomia em que a arte urbana paulistana aparentemente se encontrou entre os anos 1980 e 1990, principalmente, um grupo como o

¹³⁷ Sobre a relação de arte, legitimidade e mercado, ver o Capítulo 3.

¹³⁸ GITAHY, *op. cit.*, *passim*.

¹³⁹ Expressão utilizada por um pichador no documentário longa-metragem *Pixo* (2009), quando perguntado sobre o que achava dos grafites em São Paulo, alegando que “a pichação é muito mais interessante que o grafite da cidade”.

¹⁴⁰ McCORMICK, *op. cit.*, p. 131.

Tupinãodá se faz tão importante para entendermos que essa relação não é, na verdade, dicotômica. Um coletivo de jovens artistas que têm processos e técnicas calcados na arte dita erudita, capaz de subverter os suportes e os discursos e, ainda assim, transmitir uma mensagem muitas vezes crítica que se transforma em arte vendável. Todos esses fatores mostram que as ferramentas de legitimação e a necessidade de reconhecimento não são exclusivas de uma arte comercial, e são análogas às encontradas no movimento do picho, bem como a questão do público como o “outro”, que atesta a existência de um artista e sua arte ao retirá-la da intimidade do mesmo e fazê-la existir. Ao mesmo tempo, os trabalhos desse grupo também se aproximam do picho, mesmo sendo etiquetados pelo mercado como uma arte formal, no sentido da experimentação e da recusa aos suportes convencionais.

A eterna luta entre o *mainstream* e o *underground* se perde em meio à pluralidade dessas expressões artísticas urbanas da cidade de São Paulo entre 1970 e 1990, onde hierarquias são constantemente desfeitas, conceitos reavaliados e uma infinidade de ressignificações é permitida, mesmo que as disputas de espaço sejam uma constante e que as escolhas estéticas se mostrem ditadoras de discursos e mercados.

CAPÍTULO 2 – MEMÓRIA, DISCURSOS E RECONHECIMENTO SOCIAL: VISIBILIDADE E RESISTÊNCIA

“O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta.”

(Michel Foucault)

2.1 O Tupinãodá e o mapa de memória afetiva de Jaime Prades

Uma questão pertinente pode ser, então, da escolha do grupo Tupinãodá como suposto representante dessa ambivalência, transitória entre o fazer arte e o destruir, entre a institucionalização e a transgressão. Tendo em vista que outros grupos importantes atuaram no mesmo recorte, como o 3NÓS3 e o Arte/Ação, é necessário esclarecer o porquê da posição de destaque do Tupinãodá no presente trabalho.

Como mencionado, um dos grupos também atuantes na época era o 3NÓS3, formado por Hudinilson Jr., Mario Ramiro e Rafael França, artistas que atuaram em conjunto a partir de 1979 até 1982. Foi um grupo muito marcante na arte urbana paulistana com suas intervenções com sacos plásticos, fita crepe e outros materiais inusitados. Seu foco era o questionamento sobre arte pública e apropriação da cidade. Já o grupo Arte/Ação, que tem sua origem no anterior Equipe3, atuou ao longo da década de 1970, com intervenções em espaços fechados, apropriação de obras e os chamados *happenings*¹⁴¹. Principalmente composto por Francisco Iñarra e Genilson Soares, o grupo se pautava na premissa calcada por sua antiga parceira de trabalhos e artista, Lydia Okumura, de que “documentar é expressar”, e por isso seus trabalhos desembocam, geralmente, em séries fotográficas. Por terem atuado em momentos distintos, esses grupos nunca trabalharam juntos, e por mais que tenham produções importantes e

¹⁴¹ De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural: “O termo happening é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow (1927-2006) para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista (nesse sentido, o happening se distingue da performance, na qual não há participação do público). [...] O happening tem como eixo uma atitude de rechaço à crítica e às galerias de arte.” Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3647/happening>>. Acesso em: 06 de Abril de 2016.

indiscutivelmente precursoras no conjunto da arte urbana intervencionista brasileira, suas escolhas de materiais e ações não se incluem, de maneira objetiva, no que abordamos aqui como grafite ou picho, sendo este o principal motivo por não terem maior destaque na pesquisa.¹⁴²

Por isso, quando escolhemos traçar um mapa através da fala de Jaime Prades – que afirma em seu livro de 2009 que “[d]iz a lenda que [o Tupinãodá] foi o primeiro coletivo de arte urbana do Brasil”¹⁴³ –, entendemos a afirmação, primeira e claramente, como uma autoafirmação. O artista é, de maneira simples, um guardião entusiasta da memória desse grupo. Em entrevista que nos foi concedida em 2015, ele inclusive menciona suas tentativas de fazer algum tipo de projeto ou livro para registrar a existência do Tupinãodá, reforçando que os outros ex-integrantes não estariam “nem aí pra isso”, e que ele depende do próprio esforço “no sentido de fazer com que essa história não se dilua, porque há uma tendência de [...] transformar ela em uma coisa sem importância”.¹⁴⁴ Ainda nessa entrevista, Prades afirma de forma descontraída que a “lenda” da dianteira do Tupinãodá é, provavelmente, um exagero, e que inclusive a apropriação da palavra coletivo é algo recente, que ele mesmo se utilizou para uma maior identificação com os termos mais contemporâneos na hora de contar a história do grupo: “para facilitar a compreensão”.¹⁴⁵ Para Prades, esse pioneirismo estava mais no fato de que o Tupinãodá tenha sido o primeiro a articular tantas formações e intercambiado integrantes de outras áreas do conhecimento que não somente das artes. Podemos pensar também no sentido da inovação nos materiais aplicados e na sua própria relação com o espaço urbano e sua efemeridade, que se aproximou de várias maneiras do grafite talvez não como técnica estrita, mas em seu comportamento irreverente, ora com um toque de rebeldia, ora com toque de poesia. O caráter performático-efêmero das intervenções do Tupinãodá é uma importante ferramenta para entender seu tipo de discurso pretendido.

¹⁴² Para mais informações sobre os grupos citados, cf: VESPUCCI, A. C. 3NÓS e arte/ação. ARTE! Brasileiros. São Paulo, 27 nov. 2012. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/e6jzS>>. Acesso em: 20 de maio de 2016. E também: STOCCHI, G. Arte documentada. *Revista Espaço Aberto*. São Paulo. [Online], ed. 142, Setembro 2012. Disponível em: <<http://www.usp.br/espacoaberto/?materia=arte-documentada>>. Acesso em: 20 de maio de 2016.

¹⁴³ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 59.

¹⁴⁴ PRADES, J. Entrevista I: entrevista oral. [24 de outubro, 2015]. São Paulo. Entrevista concedida a Camila Goulart Narduchi. (Apêndice I).

¹⁴⁵ *Ibidem*.

Jaime Prades, esse nome já tão citado no presente trabalho, é artista plástico e atuou com o Tupinãodá em sua época mais efervescente, em torno de 1983 a 1989. Quando apontamos para esse artista em particular, para tentar destrinchar os caminhos dessas intervenções na cidade de São Paulo sob sua ótica, estamos apontando não só para esse guardião da memória da cena da arte urbana paulistana no período, mas também para um dos artistas mais ativos da arte de rua em sua relação com o ateliê – por isso, nota-se desde já sua forte representação do que chamamos a ambivalência dessa arte e sua eterna troca de inspirações, havendo um fluxo entre o trabalho tradicionalmente solitário do artista em seu local de criação com o caráter coletivo do trabalho nas ruas.

Fabio Magalhães, ao escrever a introdução do livro de Jaime Prades, coloca que vários artistas dessa época foram além das artes plásticas e começaram a explorar outras linguagens e outros materiais, como já mencionamos. Suas propostas começaram a ser endereçadas através de performances, instalações e até do próprio corpo como meio e suporte artístico.¹⁴⁶ Dessa forma, as obras saíram do ateliê para ganharem a cidade e, para Fabio Magalhães, o nosso artista em questão é um exemplo desses que conseguiam atuar em qualquer espaço. Ele é da geração dos anos 1980 e foi um dos primeiros a adotar a rua como espaço e suporte, firmando novos conceitos de interação entre linguagem artística e espaço público.¹⁴⁷

Jaime Prades é filho de uma brasileira e um uruguaiu e nasceu em Madrid, na Espanha. Seu pai era cineasta, e por isso Prades passou a infância com um grande leque de artistas de diferentes áreas à sua volta, sobre o qual o mesmo se refere como pessoas que “tinham em comum uma obra militante, que combatia a realidade franquista. [...] tinham uma atitude de resistência”¹⁴⁸. É interessante perceber a relevância que o já adulto Jaime Prades concede ao fator militante da obra desses artistas, quando é seguro imaginar que a criança Jaime Prades não poderia ter uma noção exata do que era uma postura resistente e de combate, à época. Não querendo anular tal afirmação sobre os artistas, até por não termos informação suficiente para tal, o que importa pontuar aqui é que, independente da talvez óbvia influência que esses trabalhos tiveram ao longo da trajetória de Prades, fica claro que essa reflexão que o mesmo faz é de uma consciência presente, se voltando para o

¹⁴⁶ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁷ *Ibidem, loc. cit.*

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 24.

passado, o que exalta ainda mais seu apreço por essa “atitude de resistência” que, assim se vê, foi se construindo.

Quando Prades tinha 11 anos, sua família veio ao Brasil por problemas financeiros e de saúde do pai. De acordo com ele, seu mergulho definitivo nas artes foi na forma de um refúgio que encontrou após essa mudança, que marcou um momento de muita solidão, e então sua conexão com esse universo foi dada, principalmente, pelo “papel curativo” que a arte desempenhou em sua vida.¹⁴⁹ Apesar de se declarar autodidata e afirmar que não gosta de estudar, só de aprender¹⁵⁰, Prades passou por cursos livres de xilogravura e gravura em metal com José Guyer Salles e Selma Daffré, dentre outros, quando chegou a São Paulo em 1975, e chegou a seguir um curso na Escola Contemporânea de Arte¹⁵¹, além de frequentar aulas semanais de modelo vivo, com Gregório Gruber, na Pinacoteca do Estado. Nesse processo, depois de um ano trabalhando como assistente de marceneiro, o então adolescente Jaime Prades conheceu muitos artistas brasileiros que marcaram sua trajetória como mentores, e então começou a trabalhar na Editora Abril, onde aprendeu sobre artes gráficas e sobre o processo editorial. Já familiarizado com o meio, saiu para trabalhar em outra editora, a Oboré.¹⁵² Para o artista, durante os quatro anos em que trabalhou ali, fazendo jornais sindicais, foi o momento crucial de seu engajamento e mobilização política.¹⁵³

Jaime Prades não foi o pioneiro da arte de rua no Brasil. De acordo com Fabio Magalhães, antes dele já se destacavam Alex Vallauri, Maurício Villaça e outros, que viriam a ser companheiros e contemporâneos de Prades “gastando as solas do sapato pelas ruas de São Paulo”, como Zé Carratü, Hudinilson Junior e Rafael França.¹⁵⁴ Seu primeiro contato com o que um dia seria denominado grafite foi em 1981, como ele narra:

Da janela do ônibus lotado, voltando para casa carregando minhas coisas e meus 23 anos nas costas, em 1981, vi pela primeira vez um grafite do Alex Vallauri. Não estou falando de frases escritas que sempre existiram e existirão, imagino. Refiro-me a desenhos e bem gráficos: uma acrobata dando uma pírueta, quase

¹⁴⁹ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵⁰ PRADES, 2015 (entrevista oral), *op. cit.*

¹⁵¹ De acordo com Jaime Prades (2009, p. 25), essa escola se localizava na Rua 24 de Maio, em São Paulo, e estava “fora do circuito da arte”, porém não encontramos nenhum registro ou informação a mais sobre a mesma.

¹⁵² Prades (2009, p. 26) declara que sua decisão de mudar de editora foi por sua admiração pelo cartunista Laerte, com quem trabalhou durante esse período.

¹⁵³ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 17.

um carimbo, uma bota sexy, um telefone estampado na parede... para falar com quem? Comigo?... Anos depois descobri que essa acrobata é um detalhe de um quadro de Georges Seurat, *O circo*, de 1891, hoje no *Musée d'Orsay* de Paris. Alex, com seu olhar erudito de gravador, indo além da leitura, arrancou esse detalhe e o estampou por São Paulo e Nova York. Só essa citação nos permite criar associações e perceber a poética e a consciência da atitude do artista quando foi para a rua.¹⁵⁵

Nessa época, ainda trabalhando no meio editorial, Jaime Prades estava envolto na participação política e um pouco afastado das artes. Porém, quando saiu da Oboré, no começo dos anos 1980, conheceu Zé Carratü que, como já foi dito anteriormente, foi um dos idealizadores do grupo Tupinãodá. Dividiram um ateliê na Vila Madalena, e Prades recorda ter trabalhado ali por dois anos de “forma febril, recuperando o tempo perdido”, com muita experimentação e estudos de técnica e pintura.¹⁵⁶

[...] foi o olho do furacão, entendeu? O núcleo mesmo ali, magnetizou muitas forças. Era uma loucura, [...] e a cena era muito diferente, só tinha a gente. Hoje tem quinze mil coletivos, naquela hora era lá! Então você entrava lá e podia encontrar um cara com uma marreta quebrando uma parede, onde mais? Isso estava acontecendo lá, grafitando tudo, som... era muito legal, era uma coisa que realmente, só quem viu, viu.¹⁵⁷

Então, nesse clima de reflexão e pioneirismo desse ateliê, somando às influências e referências de artistas como Vallauri – com as quais já havia se encantado –, seis meses após a fundação do Tupinãodá, Jaime Prades se junta ao grupo, que evidentemente já buscava outras abordagens e reflexões.

O Tupinãodá surge também dentro de uma cultura da performance, ele surge dentro da procura de uma poética urbana da efemeridade, ele surge inspirado no Flávio de Carvalho, na antropofagia modernista, no concretismo, no neoconcretismo brasileiro, no concretismo da literatura dos irmãos Campos, no design gráfico, na arte do desenho impresso, da gravura e de uma coisa extremamente irreverente, mas uma irreverência muito do bem, uma coisa muito anarquista, muito lúdica [...] A ideia era trazer essa coisa que é muito desconfortável pro sistema de arte [...]¹⁵⁸

Apesar de não se considerar grafiteiro nem artista de rua, aparentemente Jaime Prades viu nessa forma de expressão do grupo uma maneira de tentar romper com o autoritarismo da ditadura militar, através dessas manifestações no espaço urbano, no espaço público, unindo assim seu recente engajamento político à sua arte. Quando perguntado qual era a linha de pensamento e atuação do Tupinãodá, que pareciam optar

¹⁵⁵ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 17, grifo do autor.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 26.

¹⁵⁷ PRADES, 2015 (entrevista oral), *op. cit.*

¹⁵⁸ *Ibidem*.

pela natureza transgressora, Prades deixa claro que o desafio à ordem estabelecida era uma tônica comum, mas também ressalta a preocupação em ir além de uma simples “travessura” e do desejo de fazer algo que chamassem a atenção, reforçando sua fala de que era algo “do bem”, nos fornecendo então uma dica do que ele pensaria ser o oposto:

Dentro de uma visão de não encontrar o menor sentido, nem a menor graça, em chegar, e pegar... e ir na casinha do seu Zé, que economizou pra pintar a parede dele, chegar lá – como era, né? Na verdade o grafite era assim: “ah, vamos invadir!”, parecia uns meninos travessos, sabe? Uma travessura, a ideia da travessura... essa ideia a gente passou ela pra trás. A gente não se identificava com isso, na verdade a gente tinha uma visão de que a gente tava atuando na cidade dentro da visão da polis, da política, do processo de ter uma consequência política, a partir da visão da política como algo que interfere dentro da cultura da sociedade, então a gente superou isso e se contrapôs ao poder público, na verdade, porque pegou um espaço que era público, aquelas paredes eram públicas [...] Essa ideia de fazer uma coisa realmente muito grande, ela tava sendo cozida na panela já há um certo tempo, adquirir uma outra dimensão, crescer, explodir na cidade... e no Brasil, né? Que foi o que aconteceu.¹⁵⁹

Então, de certa forma, podemos perceber que o Tupinãodá nasce não só, mas também, de um desejo de diversificação dos meios de expressão e, de certa maneira, de uma vontade de enveredar inquietações pela crítica social – a crítica é social por ser artística. Não podemos deixar de pontuar que, na fala do artista, mesmo quando ele fala dos rabiscos sem um propósito excepcional, por assim dizer, não existe nenhuma diferenciação da nomenclatura grafite – mesmo aqueles que ele classificou como “meninos travessos”, que foram “superados” pelo Tupinãodá, não se diferenciam, em sua fala, da prática do grafite, nem são tachados de pichadores pelo mesmo. Isso mostra também que, ignorando aqueles que insistem numa cronologia da arte urbana paulistana que privilegia o grafite de grafismos estudados como precursor, desde as inscrições desleixadas de “abaixo a ditadura” do fim dos anos 1960, passando pelo grafite que começava a adquirir a forma que conhecemos hoje, até a tomada do picho no fim da década de 1980, essas formas de expressão estiveram, por muito tempo, misturadas, provando sua coexistência. Só no final dos anos de 1980, quando separadas por conceitos mais circunscritos, assumiram uma bifurcação mais exponencial.

Voltando à questão do grupo, o Tupinãodá, como o próprio Jaime coloca, tinha raízes eruditas, das artes, assim como a grande maioria de artistas que despontavam desde o início da década de 1970 trazendo a inovação dos *sprays*, das máscaras e da cultura intervencionista para São Paulo:

¹⁵⁹ PRADES, 2015 (entrevista oral), *op. cit.*

[...] num primeiro momento, o grafite conquista então a classe média, é o pessoal que faz *facul*, ou que tem origens de cultura familiar, que viveu, são pessoas que têm formação, que conhecem a arte, que viajam... bom, naquela época não dava pra viajar muito, né?, ou que, enfim... que têm cultura, que têm conhecimento, e que já estavam no meio das artes. É esse primeiro movimento, e o Alex [Vallauri] que antecipa isso na verdade, ele traz totalmente essa genética da arte e a gente também. [...] a gente é um grupo que era muito mais, era uma mistura de motivações, porque o Tupinãodá, ele nasce a partir de um estudo do espaço público, feito com dois geógrafos. Tem o Antonio Robert de Moraes, que foi uma figura estelar dentro da geografia da USP, ele é um dos herdeiros do Milton Santos, que é um crânio, [...] é uma figura muito doida, muito amigo nosso. E o orientador dele era mais louco ainda. [...] É um cara que estudou a geografia a partir de um espaço mental, a geografia da ideia.¹⁶⁰

Se pensarmos na questão puramente técnica desse coletivo, que buscava então expandir seus trabalhos através de intervenções pensadas, organizadas e pautadas em métodos, o trabalho do Tupinãodá não se afasta inteiramente de um processo acadêmico da arte. O grafite não era, a princípio, a motivação. Faziam instalações públicas para o MAC (Museu de Arte Contemporânea da USP), para a FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP), muitas intervenções na Vila Madalena e, mais tarde, um projeto com a Pinacoteca do Estado. Essa institucionalização progressiva e academicista dos trabalhos, porém, parece vir a contragosto das convicções pessoais dos próprios artistas do grupo, principalmente de Jaime Prades, que afirma que esse “enquadramento” ou “formatação” da arte urbana foi se aproximando do trabalho dos censores, que transformaram essa cena, antes incapaz de estar sob o controle de um mercado, em um produto vendável e de extremo apelo midiático.¹⁶¹ Por isso, nesse momento, é de extrema importância mostrar a aproximação desse grupo de artistas com o movimento do picho. Não se trata, entretanto, de uma aproximação simplesmente estética, apesar de não a negarmos. Seria mais, como em uma frase de Prades, no sentido de uma trança social (quiçá ideológica), em que “a rua vai contaminando o ateliê, o ateliê vai contaminando a rua”¹⁶². De certa forma, com a dinâmica que esse grupo se propôs, não havia como se manter impassível diante da ferocidade dessas novas influências e propósitos da expressão que vinha das ruas. Assim sendo, o Tupinãodá se destaca nessa ambivalência e contemporaneidade da arte urbana paulistana por dois motivos principais, que trataremos em seguida.

Em primeiro lugar, ao observarmos a maneira com que o discurso de Jaime Prades se enriquece ao se distanciar dos acontecimentos, vemos dois pontos congruentes de

¹⁶⁰ PRADES, 2015 (entrevista oral), *op. cit.*

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 29.

estudo, em termos, que se combinam numa análise do que viria a ser esse reconhecimento social. Em seu livro de 2009, no qual concede uma entrevista a Fabio Magalhães, o artista menciona em vários momentos uma assumida falta de noção sobre uma dita “importância” de seus trabalhos e do que faziam à época, apesar de reconhecer os pioneirismos, os destaques e a vontade de ter uma “relação verdadeira com a cidade”.¹⁶³ Já na entrevista oral de 2015, Prades assume uma postura mais segura e vertiginosamente mais anacrônica em relação ao reconhecimento do Tupinãodá e sua posição no percurso da arte brasileira, ao lembrar despretensiosamente uma conversa com Demétrio Portugal, que há 10 anos trabalha com gestão cultural e curadoria em São Paulo, com projetos como a Matilha Cultural¹⁶⁴:

Cada incursão que a gente fez, a gente criou estudos, criou projetos, criou coisas, e essas coisas estão no fundo, estão dormindo. Aí quando eu fui mexer nas coisas, eu vi essas coisas, eu peguei uns desenhos assim e falei: “nossa, se eu pego isso e ponho em um quadro, em uma moldura hoje, cria um sentido histórico da cultura urbana, da cultura contemporânea”, que é a tese do Demétrio. [...] a tese dele é de que a gente inaugurou uma outra etapa da arte contemporânea brasileira. E aí, pra mim, eu falar isso fica meio vaidoso, né? Meio assim... pomposo. Mas se ele fala, tudo bem, eu não vou falar que não!¹⁶⁵

Esse é, então, o primeiro ponto de convergência dessa ambivalência, que se encontra na falsa despretensão de reconhecimento que é comumente atribuída à arte urbana, de maneira geral. Como artistas que se voltam para seu público, há um quase inegável anseio por ser visto, por ser lembrado. *Eu estive aqui.* Por outro lado, vemos muito claramente a relutância em ceder sua interatividade com o espaço e as pessoas, característica fundamental da arte de rua intervencionista, para ganhar certa legitimidade, ao se limitar no espaço de uma galeria. A troca da liberdade pelo reconhecimento não é, em nenhum universo, absolutamente simples.

A gangorra da visibilidade versus resistência não pende, necessariamente, para um lado só. A crítica social não precisa ser inexistente para que haja um desejo de ascensão econômica ou social, e vice-versa. Essa seria a primeira parte de um reconhecimento social: o reconhecimento de si, de sua importância, de sua relevância para o mundo. Ora, portanto onde é que o picho se distancia tanto do grafite, ao clamar a cidade para si e

¹⁶³ PRADES, 2009, *op. cit., passim.*

¹⁶⁴ Informações encontradas no Currículo Lattes do autor, cujo nome completo para pesquisa é Demétrio Henrique Portugal. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/8562586953200564>>. Acesso em: 20 de Abril de 2016.

¹⁶⁵ PRADES, 2015 (entrevista oral), *op. cit.*

direcionar as atenções para a sujeira, as mazelas e as agressões nas periferias? Esses que querem sair não do anonimato, mas da invisibilidade. *Eu existo*. Na disputa de espaço entre grafite e picho, essa discussão de merecimento ou de relevância parece, no mínimo, um tanto superficial, pois então chegamos ao segundo ponto sobre reconhecimento social: o reconhecimento do outro.

Em seu livro de 2009, Jaime Prades compara, na entrevista, o picho com um fungo¹⁶⁶ (mencionamos essa mesma fala no Capítulo 1, pois se mostra extremamente emblemática). Sobre esse fato, seu entrevistador, Fabio Magalhães, assume uma postura de ordem hierárquica ao questionar sobre uma suposta ética, ou a falta dela, nas ruas, propondo um enfrentamento entre artistas e sua relação com pichadores. Segundo o Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa, ética seria o “[c]onjunto de princípios morais que se devem observar no exercício de uma profissão”,¹⁶⁷ por isso percebemos essa fala como uma indução a considerar o picho como subordinado ao grafite. Apesar de ser visível que a resposta de Jaime Prades não vai diretamente ao encontro de uma redução do picho a uma prática inferior, e que ele diga que faz uma leitura “mais socioeconômica” dessa relação, o entrevistador continua a insistir numa suposta “falta de respeito” dos pichadores em relação aos grafiteiros nesse primeiro momento e que, “hoje em dia”, isso teria mudado.¹⁶⁸ Não é difícil inferir, por essas falas, que havia um preconceito dos grafiteiros em relação aos pichadores da mesma forma, pois, como Prades relembra, no final da década de 1980 o picho invadiu a cidade cobrindo até mesmo os desenhos desses artistas que começavam a ganhar espaço, vindo das periferias e alcançando o centro com grande força:

[...] principalmente de Santo Amaro mais pro sul, na zona sul da cidade de São Paulo... não que não tivesse na zona leste, mas naquela eu não lembro, o que eu lembro mais é que os pichadores se encontravam numa praça que é conhecida como Borba Gato, porque tem uma escultura do Borba Gato... que já é longe do centro, mas na verdade era onde eles se encontravam vindo de uma periferia muito mais distante. O sul da cidade de São Paulo, se você olhar no mapa, ele é um T, a zona sul é muito longe do centro, é muito grande. Então, ali se turve uma ebulição muito raivosa mesmo do picho, muito original. Mas em relação aos espaços centrais da cidade, o picho, ele cobre todos os grafites [...]!¹⁶⁹

¹⁶⁶ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁷ Essa é a segunda definição do vocábulo *ética* no Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa, a primeira se referindo à parte da Filosofia que estuda os valores morais e os princípios ideais da conduta humana.

¹⁶⁸ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 29-30.

¹⁶⁹ PRADES, 2015 (entrevista oral), *op. cit.*

Porém, em um tom um pouco diferente da entrevista de seu livro, na qual em determinado momento afirma que houve um abandono das ruas por parte de sua geração quando o picho tomou conta¹⁷⁰, na entrevista oral que nos foi concedida em 2015, Jaime Prades percebe a questão fundamental em que se encontram tanto grafite quanto picho, muito além do reconhecimento de si e seus preconceitos trocados (pois sabemos que há também uma enorme recusa do picho em ser comparado ao grafite), muito mais do que a busca por legitimidade de uma obra, mais até do que qualquer questão estética purista, mas a semente comum entre ambos:

[...] vem o picho e cobre todos os buracos do túnel da Paulista. Assim como a gente quis interferir, eles quiseram cobrir o que a gente já tinha feito e cobriram [...]. A minha leitura, e é totalmente pessoal isso, é que nesse momento, como a gente conquistou, reivindicou a conquista do espaço público pra uma arte de um novo momento democrático, quando vem o picho, é o pessoal da periferia que faz algo semelhante, eles querem conquistar o espaço público. O picho é muito afirmativo nesse sentido, tanto que a frase que circula, que é a frase que talvez defina melhor, é assim: “Picho, logo existo”... que também é um picho! “Picho, logo existo”, e isso é super verdadeiro, porque é.¹⁷¹

O então reconhecimento do outro, da importância do outro em correlação com a importância de si, fecha assim um dos ciclos ambivalentes da arte urbana de São Paulo até o começo da década de 1990. Prades exemplifica ainda melhor a noção de que não é possível se cobrar a mesma linguagem a partir de outro referencial, quando diz que “a sociedade brasileira deve ao picho”¹⁷². Provavelmente por hoje entender a função social dessas intervenções com mais clareza, ele continua a tecer um argumento no sentido desse reconhecimento e contra uma incoerente classificação de parâmetros:

Os caras escalam um prédio de vinte andares pela calha, quem é esse cara?! É o campeão de alpinismo brasileiro, se tivesse nascido em uma família de classe média alta, estudado em uma escola de três mil reais por mês e tivesse ido pra, sei lá, pros Andes, fazer academia de escalada... esse cara seria campeão, talvez campeão do mundo em escalada. Porque neguinho aqui escala na mão, pela calha, vinte andares de um prédio... olha a raiva que o cara tem, entendeu? É escalada social, né!?¹⁷³

Vemos que tanto o grafite quanto o picho se aproximam em suas duas caminhadas de reconhecimento social, ainda que distintas em formato, posto que não partilham de uma mesma origem social, mas ainda assim análogas em motivações. Assim sendo, parece-nos

¹⁷⁰ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 29.

¹⁷¹ PRADES, 2015 (entrevista oral), *op. cit.*

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

pouco proveitoso discutir uma ética dos pichadores em relação aos grafiteiros. Se for uma ética da rua, como Fabio Magalhães depois exemplifica na continuação da entrevista como a cumplicidade e o companheirismo desse caráter coletivo da arte urbana,¹⁷⁴ pode até haver um consenso. Porém, a premissa de que são duas coisas completamente opostas e que deve haver uma sobreposição de uma em detrimento da outra, se mostra equivocada. O distanciamento entre grafite e picho nesse recorte cronológico é, além de um tanto óbvio, absolutamente pretendido.

Indo na contramão do que mostrou ser seu discurso inicial, que era trabalhar com a efemeridade e a presença fugidia das obras nos muros, o grupo Tupinãodá e seus artistas se rendem, em vários momentos, a exposições nos meios mais ortodoxos, por assim dizer, da arte.¹⁷⁵ Galerias e espaços institucionais vão, pouco a pouco, acolhendo esses trabalhos, e esses autores parecem abandonar sua linguagem efêmera e esse entre-lugar¹⁷⁶ tão peculiar de uma arte que se propõe interativa e depende, portanto, de interlocutores. Seria uma tentativa simples de se afastar do “sujo” e proibido da pichação, elevando sua condição a uma arte reconhecida ou regulamentada, ou seria um movimento quase inconsciente de ir contra esse apagamento e, assim, contra o esquecimento? De toda forma, se o grafite (como o picho) precisa da rua para existir em sua essência, sua expressividade fica tristemente prejudicada nos parâmetros castradores do mercado da arte, e talvez seja por isso que a subversão dos suportes ainda resista como ferramenta principal de identificação do que é arte urbana.

2.2 Tráfegos entre coletivo e individual: as verdades e a subjetividade

Pensando então nessa eterna dicotomia imposta sobre o grafite e o picho, e mostrando como ela pode estar totalmente equivocada ou ser, minimamente, questionável, analisamos os discursos de Jaime Prades para traçar um caminho que parte do artista em si,

¹⁷⁴ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 29-30.

¹⁷⁵ Esses momentos serão mais amplamente discutidos no Capítulo 3.

¹⁷⁶ Como no conceito de Silviano Santiago (1978), em que o lugar de observação, de análise ou de interpretação não é definido, é um determinado “entre” que tem que ser inventado pelo observador; ou pela assimilação das inúmeras facetas de um repertório que faz surgir outra forma de expressão. Ver também: BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira; SCHOLHAMMER, K. E.; YUNES, E. O pensamento filosófico da desconstrução e teoria da interpretação. *SOLETRAS* (UERJ), v. 23, p. 1-18, 2012.

mas vai além para alcançar uma memória coletiva, imbricada e, muito importante, em construção. Quando colocamos essa proposta de desenhar um mapa de memória afetiva, a ideia-chave reside na questão do afetivo: tudo que é relativo aos afetos, sentimentos e, portanto, tudo que denota um interesse pessoal do locutor, bem como aspectos subjetivos de seu pensamento e, nesse caso, de sua memória. Mais do que apenas lembranças, que para nós seriam um ato individual, a memória ultrapassa esse plano, alcançando um fator coletivo, ligado a uma noção de grupo, de sociedade, de relações.¹⁷⁷ Por isso, o discurso de Jaime Prades como memória afetiva se mostra tão importante para destrincharmos esse imbricamento de memórias de um indivíduo inscrito em inúmeras molduras sociais, que são produto da relação de seus atos de rememoração e da mudança de padrões mnemônicos.¹⁷⁸ Uma vez que ocorre essa articulação entre referenciais individuais e coletivos, a memória passa a ser essencial para perceber a si mesmo, o outro e formar uma identidade, estando sujeita a essas mudanças que flexibilizam experiências e vivências, amparadas em parte pelo esquecimento: a memória passa a ser, também, uma espécie de intermediário seletivo.¹⁷⁹

As fontes, como os testemunhos de Jaime Prades, não fornecem acesso imediato à verdade – elas nos fornecem possibilidades, e não verdades absolutas. Todavia, a obsessão com a verdade no processo de pesquisa historiográfica e, principalmente ao lidar com testemunhos, deve ser evitada, visto que pode empobrecer a construção da narrativa. O que queremos aqui, outra vez, é olhar a fundo essa memória em construção e como os discursos denotam tomadas de posição, visando compreender essa tão repetida ambivalência que encontramos na arte urbana paulistana no período.

Através dos testemunhos de Jaime Prades, pudemos ter acesso não só à memória do mesmo, mas conseguimos também visualizar uma pincelada de um imaginário coletivo dos artistas de seu meio (bem como de outros intelectuais e influenciadores que foram seus

¹⁷⁷ Cf: HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004. E também: POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, jun. 1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>>. Acesso em: 21 de Abril de 2016.

¹⁷⁸ Para mais sobre o conceito de *entangled memory* e seus desdobramentos, ver: FEINDT, Gregor et al. *Entangled memory: toward a third wave in memory studies*. *History and Theory*. n. 53, p. 24-44, 2014. E sobre os *movimentos* da memória, ver também: ERLL, Astrid. *Travelling memory*. *Parallax*. v. 17, n. 4, p. 4-18, 2011.

¹⁷⁹ SATURNINO, Edison Luiz. *Imagem, memória e educação: um estudo sobre os modos de ver e lembrar*. 2005. 269 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005, *passim*.

contemporâneos). E, ali, fica bem claro que houve um profundo desprezo, mesmo que inicial ou velado, à onda do picho. A começar pelo fato de que, quando utilizamos o termo arte, invariavelmente o picho não se encontra nessa definição. Nenhum artista queria ser associado à imagem suja e anarquicamente delinquente de um pichador. E, de repente, o contrário também passou a valer. A arte “careta” do grafite seria motivo de chacota para a agressividade visual e a provação aos limites do picho. É claro que as motivações de ambos vão além de uma simples aventura ou experimentação juvenil, mas essa aproximação iminente das duas formas de expressão, pelo que pudemos perceber, incomodou a um e outro igualmente. Ao pensarmos as similaridades entre picho e grafite, conseguimos paralelos muito mais expressivos do que ao pensarmos suas diferenças. Será que, a partir daí, esse afastamento e essa construção de discursos distintos não se torna ainda mais propositadamente drástica? Porque não se trata, como já dissemos, de um distanciamento apenas estilístico.

Deixando de lado por um momento as questões do ponto de vista da arte mais institucional ou protocolar, em que aqui enquadraremos o grafite paulistano por sua origem social mais atrelada à classe média e aos jovens inseridos numa elite intelectual, podemos pegar o exemplo do próprio discurso do picho para desenharmos a intenção desse afastamento ideológico entre ambos. Para começar, num gesto comprehensivelmente antiacadêmico do movimento, sua grafia mais aceita e mais difundida é pixo, com x. Longe de pretender um aprofundamento nas questões linguísticas, não são necessárias muitas delongas para perceber a iniciativa como contrária a um tipo de ordem. A simples negação de uma grafia mais “polida”, *grosso modo*, não nega suas intenções, e a essência do picho começa aí. Ademais, os pichadores têm em si uma recusa ao *status* da arte que elitiza e que segregá – mesmo que, interessante observar, no discurso de Jaime Prades esse asco em relação ao arbitrário sistema de curadoria do mercado também seja explícito –, e não há um desejo de pertencer, necessariamente, a esse mundo. No documentário longametragem *Pixo* (2009), após um episódio em que é enfrentado pela afirmação de que as inscrições não continham nenhuma “beleza” e não poderiam ser consideradas arte, um pichador retorna ao seu interlocutor com o seguinte: “Tem tanta coisa boa no mundo que não é arte. Não sei por que todo mundo acha que qualquer tipo de experiência expressiva

precisa ser arte”.¹⁸⁰ Mesmo que se trate de uma discussão que aconteceu num episódio recente,¹⁸¹ o fato exemplifica bem o pensamento dominante dos que praticam essas inscrições, desde seu alvorecer: para o picho, nunca houve a vontade de pertencer ao universo “quadrado” dos espaços das galerias e museus, por mais que entendamos que a arte não esteja presente somente nesses espaços. Para Cripta Djan, pichador hoje consagrado no meio, o problema não é nem os grafites que entram nesses espaços, mas sim o contrário, quando a rua se torna espaço institucional por meio do grafite:

Acho íntegro o cara que tem um trabalho na rua ter também um trabalho no mercado da arte. Mas o grande erro dos grafiteiros não foi quando o grafite entrou para o circuito das galerias, foi quando eles fizeram o contrário, transformaram a rua em galeria. Foi quando eles começaram a ganhar para pintar na rua. Aí você tá abrindo mão do que legitima seu trabalho, que é pintar na rua de forma ilegal, transgressor.¹⁸²

Sem a intenção de ignorar a linha tênue que separa muitos pichadores do crime, das brigas de rua e das invasões de propriedade, essa fala do pichador Djan faz uma reflexão justamente em cima do ponto em que o grafite toma essa decisão, e por assim dizer um rumo, que vai contra os princípios mais elementares da arte urbana. Sua transgressão, mesmo que muitas vezes ainda crítica, passa a ser encomendada. Sendo assim, cabe aqui dizer que o grafite paulistano se afasta de suas raízes, mas ainda assim é o picho que passa a não ser visto como arte urbana, ou ainda pior, passa a ser considerado um primo distante e corrompido da mesma. O motivo disso talvez já tenha se mostrado nas entrelinhas do presente trabalho, mas voltaremos a isso mais adiante.

Por isso, retornamos à questão pertinente dos discursos. Retomando a fala de Jaime Prades em que ele clama pelo caráter efêmero das obras do grupo Tupinãodá, um fator interessante é que, desde então, ele faz uso de termos como “poética”, “olhar erudito” e “genética da arte” para descrever os primeiros trabalhos com teor mais gráfico e pictórico

¹⁸⁰ Documentário longa-metragem *Pixo*, produção de Roberto T. Oliveira e João Wainer. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2009. (61 min.), son., color.

¹⁸¹ A conversa em questão aconteceu em 2008, quando o pixador (com x, em respeito à preferência de grafia do mesmo) Rafael Pixobomb estava no último ano do curso de Artes Visuais, na Faculdade Belas Artes de São Paulo. Para a apresentação final de seu projeto de conclusão de curso, que defendia “o pixo como arte”, ele convidou Cripta Djan, um dos pixadores mais conhecidos do Brasil, e outros para pixar a faculdade – tanto o prédio quanto uma exposição em andamento no mesmo. Houve uma confusão e até a polícia foi chamada, e Rafael foi expulso do curso.

¹⁸² DJAN, C.. “O pixo é o que tem de mais conceitual na arte contemporânea hoje”: entrevista. [22 de agosto, 2014]. *Portal Catraca Livre*. Entrevista concedida a Felipe Blumen. Disponível em: <<https://catracalivre.com.br/sp/fotografia/indicacao/o-pixo-e-o-que-tem-de-mais-conceitual-na-arte-contemporanea-hoje/>>. Acesso em: 21 de Abril de 2016.

nos muros, até mesmo chamando a atenção para o meio em que o grafite foi primeiramente espalhado em São Paulo, como o de “gente que tinha cultura”. A princípio, não deixa de ser uma fala um tanto excludente, que ignora o fato de que o próprio suporte que esses artistas escolheram – a rua – é um espaço de troca de cidadania. Essa fala também reforça o estigma de sujeira que é comumente atribuído às inscrições com pouca preocupação técnica e estética. Então, chegamos ao ponto em que essa efemeridade é abandonada, pelo Tupinãodá e tantos outros, em favor de uma institucionalização, exposição e catalogação formal das obras, e então nos perguntamos se isso nada tem a ver com a tentativa de ir contra o apagamento imediato que se tem nas ruas, pelos órgãos públicos, por intempéries climáticas ou até pelo próprio picho. É claro que um dos objetivos dessa forma de expressão sempre foi o de retomada e de uma possível “humanização” da cidade, mas sem esse apagamento imediato ou inevitável, se estabelece uma possibilidade de fazer parte da história dessa cidade de maneira, talvez, mais definitiva. A memória guardada, selecionada e entusiasmadamente compartilhada de Jaime Prades nos mostra exatamente essa recusa ao esquecimento.

O picho, de maneira um pouco avessa, não se distancia tanto assim desse objetivo. Comercializações e institucionalizações à parte, o *modus operandi* tanto do grafite quanto do picho é o de fazer marcações através de impulsos criativos, mas também ideológicos, desfigurando propriedades não só na dimensão física, mas na dimensão psicológica do espaço.¹⁸³ Essa forma de apropriação e demarcação é, sim, uma maneira de lutar contra o esquecimento, mesmo que cada uma carregue representações diferentes – embora a inscrição na porta de um banheiro público que constate que “Mariazinha esteve aqui” não se compare ao peso da frase “Nossa pátria está onde somos amados”, pichada no alto da Central do Brasil no Rio,¹⁸⁴ não é difícil perceber que, de uma forma ou de outra, é o mesmo impulso de colocar a própria marca num lugar que, até então, o sujeito não se julgava pertencer.

Por isso a insistência de que, independentemente de ser tachada como arte ou vandalismo, essa expressão é um registro emocional, ou uma alegoria de se fazer visível o

¹⁸³ McCORMICK, *op. cit.*, p. 50.

¹⁸⁴ Essa pichação ocorreu em fevereiro de 2016, realizada pelo pichador conhecido como Kadu Ori, que filmou toda a ação e declarou que tentava fazer isso há 14 anos. Ele foi identificado e autuado pela polícia. Reportagem completa e vídeo. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2016-02-17/era-um-sonho-antigo-diz-jovem-que-pichou-relogio-da-central-do-brasil.html>>. Acesso em: 21 de Abril de 2016.

que, em outro momento, passaria despercebido.¹⁸⁵ O que não se vê, inevitavelmente, caminha para o esquecimento. É nesse sentido que o testemunho de Jaime Prades é tão essencial para a compreensão das inúmeras facetas da arte urbana paulistana, pois desses registros emocionais criaram-se lembranças, que foram então transformadas em uma memória afetiva capaz de direcionar um caminho percorrido por ele e outros atores. É importante retomar uma de suas falas que relembra como, do fim da década de 1980 até o começo da década de 1990, sua geração deixou de ir para as ruas com a mesma frequência ou entusiasmo, e um dos motivos citados é o que ele chama de “onda do picho”¹⁸⁶. Esse desânimo, que o mesmo aponta como algo geral, vai de encontro à sua notavelmente reduzida apreciação estética do picho, quando o mesmo declara, em entrevista:

O picho se traz uma coisa muito ambígua, porque o picho ele cria uma reação na sociedade de muita raiva, muito ódio, as pessoas odeiam os pichadores porque os pichadores agrideam a propriedade privada e a propriedade pública, o patrimônio das pessoas, as casas, os prédios... e é horrível, digamos assim, é como se criasse uma ferida, uma contaminação, é uma coisa que parece sujo. O que é questionável também [...]. Mas o picho, ele arruma muitas inimizades, ele é uma atitude hostil, ele é uma atitude violenta, uma espécie de grafismo violento.¹⁸⁷

Por outro lado, continuando a leitura de sua fala, transcrita a seguir, podemos analisar duas coisas interessantes que caracterizam um discurso modificado pelo presente: em primeiro lugar, Prades se utiliza de uma locução pronominal com valor de “nós” (a gente), transferindo seu discurso individual para uma dimensão coletiva, para descrever uma recente aproximação dos pichadores em relação a ele e outros artistas de um projeto, e assim faz uma análise muito mais histórico-sócio-econômica, deixando de lado a trivialidade dos quesitos artístico-estéticos para tecer um entendimento mais profundo da importância do picho. Por mais que nos pareça desnecessário separar as duas análises, compreendemos a posição do artista como uma tentativa de justificar ou fazer a apologia do picho, sem talvez colocá-lo no mesmo patamar do grafite. Ainda sobre sua fala, ele retoma a questão da classe média, na qual ele mesmo classificou boa parte de seu grupo de artistas num momento anterior, mas num tom diferente, em que critica um suposto isolamento pretensioso dessa mesma classe e a coloca como devedora nesse sistema:

[...] quando a gente se aproximou dos pichadores, a gente percebeu pela história dos meninos que o picho foi a forma que muitos desses meninos, dessa geração abandonada da periferia, encontrou de se libertar do tráfico e de se libertar do

¹⁸⁵ McCORMICK, *op. cit.*, p. 83.

¹⁸⁶ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 29.

¹⁸⁷ PRADES, 2015 (entrevista oral), *op. cit.*

roubo. Isso é totalmente o que eu penso, o que eu vejo [...]. É uma porta de saída para muitos jovens que estão totalmente jogados na sarjeta, porque o nosso país é um país muito original em crueldade, porque a crueldade aqui, ela não é aparente, ela é dissimulada, né? Tudo é dissimulado, a gente vive em um teatrinho, mas nos bastidores acontecem coisas terríveis, em todas as áreas, na saúde, no tratamento dos pobres, no tratamento dos imigrantes, nos tratamentos das pessoas que são jogadas na rua, dos jovens que vão pra cadeia [...]. Então, há um tratamento do Estado em relação ao país que é uma fábrica de dementes. Então, muitos desses meninos que foram pro picho, encontraram um auto tratamento de cura, uma saída: extremamente violenta e que criou muita inimizade, [...] porque as pessoas odeiam, e eu tenho pra mim que a classe média, principalmente a classe média, que é mais vulnerável – porque o rico ele está encastelado, né? [...], em termos de segurança, deveria agradecer aos pichadores, porque eles estão fazendo isso para não pegar numa metranca [arma].¹⁸⁸

E, quando levado ao questionamento do que o fez mudar de ideia sobre esse ponto da importância e relevância do picho, Prades contou desse trabalho realizado entre artistas e pichadores, que consistia em uma troca de experiências e experimentações com jovens da periferia, fazendo referência a uma história em particular de um garoto que era constantemente aliciado pelo tráfico de drogas, que sofria pressão da família para roubar, que era perseguido pela polícia e tinha um histórico um pouco violento, além de passar fome:

[...] a gente tava trocando uma ideia lá, pintando lá, em cima de uma laje, aí ele me contou a história, porque eu perguntei pra ele: “mas por que você faz picho?”, e a história resumidamente é o seguinte: [...] durante muitos anos, esse cara já apanhou, a gente nem faz ideia, esses caras são sobreviventes. Aí ele falou assim: “esses caras podem me bater, os caras podem me ameaçar, podem me chutar, podem até me matar, mas a única coisa que eles não tiram de mim, é o meu picho.” Aí... pra mim fez: PIM!, e aí mudou.¹⁸⁹

Portanto, fica bastante nítido que a construção dessa memória do que foi a arte urbana paulistana, entre a década de 1970 até o começo da década de 1990, é algo mutável no sentido do valor que vai sendo atribuído, tanto em relação aos trabalhos de artistas e grupos como Jaime Prades e o Tupinãodá, como em sua conexão com o picho e os pichadores. Em suas falas e até mesmo no teor de suas obras, fica claro que o Tupinãodá se ancorou em valores e ideias que variavam entre os das artes plásticas tradicionais e aqueles da irreverência e transgressão. O grupo está inserido nessa ambivalência justamente porque não representa somente um ou outro lado, mas sim caminha ora entre a espontaneidade e adrenalina das ruas, ora com o controle das técnicas e de um pensamento mais abstrato. É, principalmente, por mergulharmos nos testemunhos de Jaime Prades que percebemos o

¹⁸⁸ PRADES, 2015 (entrevista oral), *op. cit.*

¹⁸⁹ *Ibidem.*

desenrolar e, por que não, o dilema entre o morder e o assoprar, sempre num caminho de ida e volta – nunca definitivo – desse grupo, que a seu modo conseguiu subverter regras e criar uma linguagem própria.

Os discursos vão se estabelecendo e se modificando, à medida que outros acontecimentos, relações e indivíduos vão se cruzando. Como Beatriz Sarlo coloca, “há algo inabordável no passado”, pois as experiências têm um caráter muito individual e a narração coloca tal experiência numa temporalidade que não é sua: se partimos da premissa de que o tempo passa e os acontecimentos são irrepetíveis, a narração não é do acontecer em si, mas das lembranças do mesmo; lembranças tais que são narradas no presente, e estão sujeitas a reatualizações da narrativa a cada repetição.¹⁹⁰ É nesse sentido que a memória se torna imbricada, pois é a memória do artista de hoje, olhando para trás para o artista de outrora, esbarrando em todas as experiências e maturações que foram se acumulando desde então. Ao discorrer sobre o passado no presente, o sujeito que narra tem informações que não tinha no momento do ocorrido – principalmente quando seu testemunho vai além do espontâneo e é instigado por terceiros,¹⁹¹ como é o caso de entrevistas. Jaime Prades não dá conta, obviamente, de mapear todos os aspectos dessa arte urbana de São Paulo, porém ele nos agracia com uma fatia de uma experiência real do passado, mesmo que contada a partir do presente, e nos dá possibilidades de articular pressupostos e tecer hipóteses sobre esse grupo no qual esteve inserido, o Tupinãodá, que se mostrou uma ilustração pertinente de como a arte de rua paulistana daquele período não pode ficar presa numa dicotomia.

Enfim, percebemos que em vários níveis somos obcecados pela memória, e que temos uma necessidade de recordar. E a memória é um produto das seleções e dos descartes dos atores que a produzem.¹⁹² Dos monumentos fincados pela cidade, defendendo o passado de forma pública, até mesmo à arte de rua, que se multiplica para além dos baixos muros, essas marcas são uma espécie de testemunho histórico. Se o grafite escolhe, de certa forma, tolher sua expressividade livre ao se render a certos limites das galerias e da arte encomendada e controlada, é uma tomada de postura que vai contra e, de alguma maneira, afronta a postura do picho. Porém, ao também não abrir mão de sua mensagem política ou de crítica social, não nos parece justo colocá-los em lados opostos

¹⁹⁰ SARLO, *op. cit.*, p. 25.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 56-57.

¹⁹² CATROGA, *op. cit., passim*.

da moeda. A cada momento, o grafite e o picho se mostram misturados e confundidos em seus pressupostos e propósitos, e entendemos que, a cada obra e a cada atitude ou performance, há uma escolha de como fazê-lo. Assim como em seus respectivos discursos, cada ato performativo nos parece ser uma escolha e também uma seleção de narrativa, na qual o esquecimento é também ferramenta de validação de posicionamentos ou reavaliação de condutas.

CAPÍTULO 3 – SOBRE HIERARQUIA, STATUS E LEGITIMIDADE

“Defender a faculdade do gosto equivale a defender a si mesmo. [...] O gosto não possui um sistema e não possui provas.”

(Susan Sontag)

3.1 Domínio de técnicas e técnicas de domínio: quem é mais transformador que eu?

Para dar início a essa discussão, precisamos primeiramente entender que, quando tratamos aqui de técnicas, falamos não só de uma perícia ou habilidade, mas também da parte material da arte urbana paulistana, dos procedimentos, ferramentas e instrumentos. Além disso, a proposta vai ao encontro do questionamento e da problematização dessas técnicas não só do ponto de vista dos artistas e autores que delas se utilizam, mas das ferramentas de recepção e apropriação de seu público ou de seus observadores e, evidentemente, de sua assimilação e propagação por um aparelho ou sistema de produção.

Como já vimos anteriormente, há uma inegável distinção social e, de maneira nem tão velada assim, uma hierarquia na arte urbana da capital paulista desse período. De certa forma, é uma distribuição de poder que perpetua uma situação de dominação entre os grupos e que pode ser analisada como análoga à divisão desigual de poderes dentro da própria sociedade. Partindo do entendimento de Pierre Bourdieu¹⁹³ sobre a localização de cada indivíduo ou grupo nessa estrutura social, que é determinada a partir de uma soma de *capitais*¹⁹⁴ adquiridos, sabemos que a posição ocupada é, então, marcada por números maiores ou menores de privilégios. Esse conceito é facilmente transplantado para o universo da arte urbana em São Paulo, de 1970 a 1990, uma vez que podemos perceber de maneira clara que, independentemente da legitimidade formal concedida ou não a uma

¹⁹³ Cf. BOURDIEU, 1982, *op. cit.*; e também: *Idem. O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

¹⁹⁴ Esses *capitais* seriam um conjunto de recursos ou poderes: econômicos (salários, imóveis), culturais (conhecimento, diplomas, títulos), sociais (relações sociais que podem ser capitalizadas) e simbólicos (honra, prestígio). Para mais, ver: BOURDIEU, P.; SETTON, M. G. J. (Org.). *A produção da crença: uma contribuição para uma teoria dos bens simbólicos*. São Paulo: Editora Zouk, 2002. E também: SETTON, M. G. J.. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação* (Impresso), São Paulo, n.maio/ago, p. 60-70, 2002.

obra, o reconhecimento dos pares também é dividido em duas vertentes distintas. Quando perguntado sobre quem “tomou conta” da cidade antes, se o grafite ou o picho, Jaime Prades não demonstra segurança em afirmar com certeza por um ou por outro, por saber das origens sociais diferentes dessas expressões, mas é contundente ao estabelecer uma linha de importância entre elas e ao falar dos processos do grupo Tupinãodá:

Talvez na periferia o picho realmente aconteceu antes, mas nesses lugares emblemáticos [...] que são mais importantes na história dos grafiteiros, [...] que são o Beco do Batman e os túneis, isso é estratégia elaborada pela gente [Tupinãodá]. [...] sempre havia um conceito nas nossas ações e o que interessava era isso. [...] a gente criou estudos, criou projetos [...]¹⁹⁵

É pertinente observar que Prades coloca essa importância diretamente ligada ao que ele chama de “estratégia elaborada” que desembocava em ações com uma intenção pensada, chamada por ele de “conceito”, para criar esses lugares simbólicos para um movimento que, no sentido de sua própria fala, exclui o picho completamente nesse momento. A imposição do grupo Tupinãodá, por exemplo, se dá em um sentido de uma maior erudição, de um estudo, de um aprofundamento. Por isso, é de extrema relevância associar esse discurso a uma preferência e dominação de determinadas técnicas e ferramentas em detrimento de outras. O que estaria mais encaixado dentro de alguns termos do mundo da arte (em grande parte validados por críticos e pelos próprios artistas), como o grafite, domina o espaço porque é imposta uma estética que rejeita o que é considerado mais primitivo, mais “cru”, ou simplesmente mais espontâneo. “Mesmo atualmente, a capacidade de impor uma concepção estética está associada às ideologias de modernização, ao controle da terra e, sempre, à remoção do vernacular”.¹⁹⁶

O vernacular, nesse caso, seria a linguagem própria de uma forma de expressão que se aproxima de um primitivismo¹⁹⁷ não em seu nível de habilidade, nem na perícia de execução de sua arte, mas em suas concepções que se diferem de uma expressão considerada mais refinada. Nesse sentido, o uso de instrumentos menos “profanos”, em comparação ao picho, faz com que o grafite se torne uma vertente dessas inscrições conceituada falsamente como superior. Ao picho, fica atribuído o intento de vandalismo, com o elemento fora-da-lei da arte que não é encomendada, nem previamente aprovada, e que ultrapassa certas nuances do que é entendido como civilidade.

¹⁹⁵ PRADES, 2015 (entrevista oral), *op. cit.*

¹⁹⁶ ZUKIN, *op. cit.*, p. 107.

¹⁹⁷ GOMBRICH, E. H.. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013, p. 37-42.

Assim sendo, podemos perceber que, no caso da arte urbana paulistana, o que foi sendo legitimado como arte era a expressão que se aproximava, em resultados plásticos e, inclusive, técnicos, do que era considerado erudito, esteticamente aprazível na sua relação com formas e cores e, principalmente, do que era considerado bonito ou de “bom gosto” em termos e referências ocidentais clássicas. Porém, como sabemos, o termo “arte” assume significados diversos conforme o local e o tempo em que é empregado, e não necessariamente está atrelado a conceitos de belo, estando também ligado à magia, à religião e até a uma primeira forma de escrita.¹⁹⁸ Então, como seria construída essa composição do que é bom ou ruim, do que é belo ou feio, se não por conceitos arbitrários que definem o que podemos ou devemos contemplar, gostar, admirar e, por fim, desejar e consumir?

Lembrando ainda a conceituação de Bourdieu sobre o gosto e as práticas de cultura,¹⁹⁹ nossa composição de gosto é amplamente determinada por variadas condições de socialização que resultam em vantagens e privilégios (ou a falta deles), materiais e simbólicos. Em outras palavras, o gosto cultural e os estilos de vida que se diferenciam nas camadas sociais e econômicas são resultado de um processo de sensibilização prévia aliado a um trabalho de assimilação, alicerçados por instituições que disponibilizam um conjunto de regras culturais, ou seja: nesse caso, principalmente os pares (grupos de amigos) e as mídias fornecem instrumentos de apropriação para um aprendizado prévio de códigos que viabilizariam a apreciação e a predisposição a estimar e preferir certos produtos da cultura. Por isso, o gostar – ou o não gostar, é claro – pode ser interpretado como uma reação ancorada a uma trajetória, entremeada por relações de força que nada têm a ver com uma sensibilidade inata, e consequentemente o que é chamado de bom gosto é não mais do que a legitimação de determinadas regras que, não raramente, inferiorizam outros segmentos. Ora, certamente, nessas imposições dogmáticas lançadas por esse sistema hierárquico, o que é bom se associa aos contemplados, material e culturalmente, e reforça diferenças de origem social.

Se a sensibilidade estética e a capacidade de assimilar e se identificar com um objeto artístico dependem fundamentalmente do acesso e, sobretudo, de uma aquisição prévia de instrumentos, aquele que domina essas técnicas hegemônicas (seja no campo

¹⁹⁸ GOMBRICH, *op. cit.*, p. 21-47.

¹⁹⁹ BOURDIEU, 2007, *op. cit.*

teórico ou empírico) acaba por dominar o espaço. As práticas e estilos escolhidos pelo grafite e pelo picho se diferem em alguns termos porque, em determinados aspectos, são marcadas por essas distintas trajetórias sociais vivenciadas por cada um de seus indivíduos propulsores. Enquanto o grafite paulistano, principalmente o da segunda metade dos anos 1980, procura se aproximar de um conceito mais apurado de arte (por mais que trabalhe com materiais e referências na linha do transgressor ou do revolucionário), com uma maior reverência ao que seria belo e harmonioso, ambicionando o peculiar e genuíno, o picho vai ao encontro, numa abordagem principal, mas não somente, de uma espécie de “desumanização” da técnica, que busca mobilização a serviço de uma luta.²⁰⁰ O que importa no picho, a princípio, não é a beleza segundo quaisquer padrões, mas se a inscrição cumpre a mensagem à qual se propõe. Nesse caso, fazem uso de uma escrita própria (vernacular), ou até mesmo codificada, e de técnicas que aparentemente visam transmitir qualquer tipo de agressividade, insolência ou insatisfação.²⁰¹

De toda maneira, percebemos através dessas considerações que, pelo fato do picho ter se alastrado de modo intenso e extremamente enérgico para além das periferias paulistanas somente no fim da década de 1980, até esse ponto havia uma dominância e ocupação majoritária do grafite em espaços mais centrais, por assim dizer, principalmente por seus agentes serem predominantemente de classes média e alta.²⁰² Não por acaso, a partir também dessa mesma época, em que o picho vai tomado para si outras áreas da cidade, o grafite passa a assumir um caráter mais institucionalizado e controlado, que realça o surgimento e maior atividade de iniciativas e grupos como o Tupinãodá, por exemplo, e documenta também os primeiros convites para exposições e uma abertura por parte de alguns curadores, produtores e empresários para esse tipo de expressão. Jaime Prades comenta sobre um desses convites, que aconteceu em 1987, na entrevista em seu livro:

Eu estava um dia no ateliê na Vila Madalena e tocou o telefone, [João Sattamini, da galeria Subdistrito] queria falar comigo. A principal galeria da época era a

²⁰⁰ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 126.

²⁰¹ Para melhor entendimento dessa possível insolência da escrita do picho, ver as imagens no Anexo C.

²⁰² Como vimos nos capítulos anteriores deste trabalho, o maior reconhecimento do que seria a tomada do picho (principalmente através de falas de artistas do grafite, como Jaime Prades) acontece no fim da década de 1980, quando o mesmo começa a avançar pelas regiões centrais, cobrindo até o trabalho de grafiteiros que, também como vimos anteriormente, podem ser identificados pertencentes a classes mais abastadas por suas formações e percursos, bem como pelo estabelecimento de seus locais de atuação e até de residência. A seguir, veremos também como alguns jornais corroboraram essas afirmações.

Subdistrito; era a que tinha uma aura mais transgressora, mais provocante. E ele me propôs fazer uma exposição individual, falou que tinha adorado minhas naves na rua, [...] Mas eu estava muito engajado na questão do grupo. [...] E então eu negociei com Sattamini de fazer uma exposição do grupo. A gente usava madeira e restos de coisas como suporte para nossas pinturas, reproduzindo o mesmo imaginário que criávamos nas ruas.²⁰³

O final da década de 1980 e o ano de 1987, principalmente, foram decisivos para o realce positivo do grafite na cidade de São Paulo. Convites estavam sendo feitos e exposições sendo organizadas desde o começo dessa década, principalmente a partir de 1983 com a 17^a Bienal de São Paulo, onde as novas linguagens contemporâneas já obtinham um maior destaque.²⁰⁴ Um exemplo é a exposição *A Trama do Gosto*, de 1987, que não só reuniu artistas de diferenciados campos de atuação, mas privilegiou uma dezena de grafiteiros e artistas urbanos e colocou Alex Vallauri em sub-curadoria.²⁰⁵

É nesse período que podemos encontrar, efetivamente, notícias e matérias de relevância na imprensa sobre o grupo que viria a ser chamado de “principal núcleo de grafiteiros paulistanos”²⁰⁶: o Tupinãodá. Focamos as menções desse grupo (e em alguns veículos de prestígio nesse ínterim) justamente pelo papel evidentemente notório que o coletivo adquiriu no fim dessa década, com uma visibilidade pouco comum concedida aos artistas de rua no período. O primeiro texto de afirmações mais contundentes e com alusões extremamente positivas ao grupo no jornal *Folha de S. Paulo*, publicação que era uma das principais referências de debate e pioneirismo à época, foi publicado em junho de 1987 e foi o artigo que nomeou o Tupinãodá como o eixo ou cerne de grafiteiros da cidade, como mencionado acima. A matéria ocupa lugar de destaque no alto da página, preenchendo mais da metade da mesma (Figura 2) e com duas fotos que evidenciam os

²⁰³ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 31.

²⁰⁴ O release divulgado na página oficial da Bienal diz: “Linguagens cada vez mais correntes na arte contemporânea global, a performance, o vídeo, o videotexto, as instalações e o happening deram o tom da 17^a Bienal. Foi instalada no andar térreo do pavilhão a rua Fluxus, um dos acontecimentos centrais da edição, que incluía ainda uma sala de documentos sobre o grupo – registros de Ben Vautier dormindo, Dick Higgins tocando piano ou Wolf Vostell durante uma ação em Nova York.” Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2334>>. Acesso em: 09 de setembro de 2016.

²⁰⁵ Com o título *A Trama do Gosto: um olhar sobre o cotidiano*, essa exposição coletiva se realizou entre 25 de janeiro de 1987 e 22 de fevereiro de 1987, organizada pela Fundação Bienal (São Paulo, SP). Reuniu cerca de 150 artistas, dentre eles: Alex Vallauri, Hudnilson Jr., Jaime Prades, José Carratü, Ozéas Duarte, Rui Amaral e outros mais, todos representando o grafite em um dos módulos, intitulado de “Aluga-se Grafiti”. Informações sobre a curadoria, lista de artistas e outros módulos, disponíveis em: <<http://encyclopedia.itaucultural.org.br/evento220267/a-trama-do-gosto-um-outro-olhar-sobre-o-cotidiano-1987-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 19 de julho de 2016.

²⁰⁶ FAGÁ, M. Grafiteiros fazem de SP uma galeria de arte ao ar livre. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2º Caderno, Cidades, p. A-24, 28 jun. 1987.

artistas, primeiramente no ateliê e depois com a proporção de uma das obras no chamado “buraco da Paulista”. Escrita por Marcelo Fagá, jornalista mais conhecido por reportagens investigativas e de esportes, tem o título de “Grafiteiros fazem de SP uma galeria de arte ao livre” e traz termos que referenciam esses grafiteiros como, por exemplo, “novos artistas plásticos” que procuram “o efeito estético em vez de ser simples pichação”.



Figura 2: Posição de destaque da matéria "Grafiteiros fazem de SP uma galeria de arte ao livre". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2º Caderno, Cidades, p. A-24, 28 jun. 1987.

O texto também ressalta os altos custos dos materiais, o uso de novas técnicas e enfatiza os estilos do grafite que os muros, postes e caixas telefônicas da cidade

“ostentam”.²⁰⁷ Para mais da escolha de uma linguagem que celebra o grafite e direciona uma construção no sentido de legitimá-lo (como, da mesma forma, vez ou outra coloca o picho em uma categoria de maior simplicidade em oposição às novas técnicas do grafite que seriam menos superficiais ou menos obtusas), a reportagem também conta com um parágrafo de abertura que faz um verdadeiro afago nos indivíduos mencionados no título, que são rapidamente elevados a uma condição extraordinária, juntamente com suas obras e o alcance das mesmas:

A maior galeria de arte de São Paulo, que expõe gigantescas pinturas de até 150 metros de comprimento, vistas por um público inimaginável em qualquer museu brasileiro, não é mencionada em nenhum guia turístico ou cultural da cidade. Mas para as trezentas mil pessoas que passam diariamente pelo “buraco da Paulista”, a via subterrânea que liga as avenidas Paulista e Doutor Arnaldo (na região central da cidade), é impossível não reparar, sobre as paredes cobertas de fuligem depositada anos a fio pelos escapamentos dos motores, a manifestação de um punhado de jovens decididos a desafiar, em nome de uma nova arte, as leis municipais e as do próprio mercado de arte e cultura.²⁰⁸

O tom de um desafio “do bem” ou da busca por uma “nova arte” é mantido ao longo do artigo, que menciona a crise econômica como um fator de possível angústia ou ruína do grafite, e ainda como um dos empecilhos que dificultaria o trabalho dos artistas pelas despesas conferidas. Ademais, o texto coloca subtítulos, como “Artistas discutem valor das obras” e “Estilos de intervenções começam a ser reconhecidos”, que carregam palavras de extrema importância para a compreensão desse *status* que vai se construindo em torno do grafite como arte. Os trabalhos já pressupõem um “valor” e são, por conseguinte, já intitulados de “obras”, e seus estilos e “técnicas mais diversas” são tidos como um fator de reconhecimento e aprovados em sua “terminologia própria”.²⁰⁹ Esse domínio dos espaços que antes pareciam inalcançáveis para a arte urbana se mostra claro quando, na reportagem, é frisado que os grafiteiros trabalham “agora às claras, sempre de dia” e que as intervenções apareceram até mesmo num programa de TV da Bandeirantes (o “Perdidos na Noite”, de Fausto Silva).

Os grafiteiros parecem ter conquistado definitivamente o seu espaço. Agora são convidados para pintar muros pelos próprios donos das casas e contam até com a simpatia policial, apesar de algumas passagens por delegacias. Transformar paredes imundas do “buraco da Paulista” em alguma coisa apreciável foi um marco no grafite paulistano. Sua história agora é dividida em duas eras, “antes do buraco e depois do buraco”, conta [Zé] Carratu. “Já somos aceitos e apreciados

²⁰⁷ FAGÁ, *op. cit.*

²⁰⁸ *Ibidem*, grifo do autor.

²⁰⁹ *Ibidem*.

pelo povo, que se acostumou a discernir o grafite da pichação”, afirma [Carlos] Delfino.²¹⁰

Vejamos que a aceitação e o discernimento do que é bom ou ruim nesse discurso, que provém tanto do autor da matéria (em condição de um observador que não era crítico de arte), como também dos próprios artistas, parte de uma diferenciação de estilos, para além do que transforma o sujo no “apreciável”. Em obras não assinadas em que o estilo é a própria assinatura,²¹¹ isso mostra que o critério de originalidade e até mesmo autenticidade se associa muito mais ao domínio de técnicas e de um “bom gosto” proveniente das artes, e que visivelmente estaria no avesso do que caracteriza o picho em sua essência, que é a repetição das *tags* (assinaturas dos codinomes dos autores de pichações e afins) em série, aparentemente sem uma preocupação estilística. Sabemos que esse pensamento é equivocado, uma vez que os pichadores desenvolvem tipografias inovadoras, criando verdadeiros alfabetos “estrangeiros” com suas técnicas e códigos próprios.²¹² Percebemos, portanto, que existe aqui uma intenção de distanciamento e até de antagonismo entre um e outro, quase que no sentido de uma rivalidade forçada. Pois, com critérios diferentes, poderia se estabelecer também funções sociais diferentes dessas artes.

Ainda sobre essa comoção em torno do grafite, principalmente no ano de 1987, a *Folha de S. Paulo* continuou a dar lugar de destaque ao grupo Tupinãodá em notas sobre uma exposição, que abriu com um vernissage, que foram colocadas no jornal no período de 11 de dezembro de 1987 até 30 de dezembro de 1987, no primeiro caderno.²¹³ O próprio uso da palavra vernissage, nesse caso, nos dá indícios interessantes de como a relação do grafite com a institucionalização vai se ampliando, pois se trata de um evento social não só para a exposição de obras ao público espectador, mas para uma abertura a um público consumidor e a um mercado, seja ele colaborador, crítico ou comercial. Inclusive, a própria *Folha* emite outra nota, em seguida ao fim do período estabelecido para a exposição,

²¹⁰ FAGÁ, *op. cit.*, grifo do autor.

²¹¹ Na própria matéria do jornal *Folha de S. Paulo* podemos encontrar essa afirmação: “Nenhum dos trabalhos é assinado, mas os estilos e linguagens já começam a ser reconhecidos” (FAGÁ, *op. cit.*), mas também na entrevista que nos foi concedida, em 2015, Jaime Prades afirma que o estilo deles era a própria assinatura das obras (cf: Apêndice I, p. 114).

²¹² No documentário longa-metragem *Pixo* (2009), é proposta a questão, justamente, desses códigos de comunicação do picho, quando um jovem pichador é colocado diante de um letreiro urbano comum e afirma, com olhar perdido, que só consegue reconhecer algumas letras soltas e que, fora isso, não saberia ler. Logo depois, o mesmo jovem pichador é colocado diante de pichações e, de forma simples, as “traduz” para a câmera, lendo as frases com naturalidade e desenvoltura.

²¹³ PRIMEIRO CADERNO. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, dez. 1987 – jan. 1988.

anunciando que a mesma teria sido prorrogada até o mês de janeiro de 1988,²¹⁴ fornecendo indícios de uma recepção positiva do evento. Dessa forma, pequenas notas e menções continuam se apresentando no jornal ao longo desses últimos anos da década, sempre com um caráter mais suntuoso de promoção do grupo, como o anúncio da exposição na galeria Subdistrito, que Jaime Prades menciona em fala destacada anteriormente (de pinturas e instalações do Tupinãodá). Na sessão do que estaria em cartaz das artes plásticas, o jornal publica o serviço dessa exposição, em que se faz necessário registrar que havia preços e descontos sinalizados: “entre Cz\$ 15 mil a Cz\$ 75 mil. Desconto de 10% em aquisições à vista para sócios do Clubefolha”.²¹⁵ Ou ainda, em nota sobre a programação da semana, destaca-se a presença especial dos artistas na festa de 25 anos da Escola Panamericana de Arte, em abril de 1988, que igualmente rendeu menção ao “grupo grafiteiro”.²¹⁶ Essa crescente popularidade, ou quem sabe até fama e, conjuntamente, rentabilidade que o Tupinãodá alcançou fez com que, até mesmo quando mencionados individualmente como “artistas plásticos da nova geração”, tivessem que ser identificados como pertencentes ao grupo “conhecido pelos grafites que imprimiu na cidade de São Paulo”.²¹⁷

Porém, não só com os convites para a entrada em galerias com “aura mais transgressora”, como disse Prades,²¹⁸ vernissages e matérias especiais em jornal, o grafite também contou, nesse final da década de 1980, com a abertura de uma galeria especializada em São Paulo: a Espaço Graffiti. Pertencente ao empresário Roberto Rodrigues de Oliveira Filho e coordenada pelo produtor e artista plástico Maurício Villaça, sua inauguração e dinâmica renderam até mesmo reportagem especial no carioca *Jornal do Brasil*, outro veículo de prestígio e considerado um dos principais jornais durante o regime militar, que exaltava o caráter de performance e a volatilidade das instalações, que eram feitas em ciclos por artistas selecionados.²¹⁹ Vale ressaltar a menção no texto de Alex Vallauri como um dos “pioneiros do grafite como arte” e o destaque para a fala da artista Carmen Aklemi, na época com 17 anos, que afirma que aquela seria “[...] uma forma de expressão para ser admirada por todas as pessoas, e não por uma elite que frequenta galerias”. A reportagem também menciona a possibilidade de criação de oficinas de arte e

²¹⁴ PRIMEIRO CADERNO, *op. cit.*

²¹⁵ ACONTECE. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, Ilustrada, p. A-36, 30 dez. 1987.

²¹⁶ ACONTECE NA SEMANA. Artes Plásticas. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, Ilustrada, p. A-39, 11 abr. 1988.

²¹⁷ TOQUES. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, Caderno Viva, 10 mar. 1989.

²¹⁸ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 31.

²¹⁹ RODRIGUES, A. Graffiti em nova galeria. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Caderno B, p. 2, 10 jul. 1989.

ressalta que o caráter daquele espaço não seria “extremamente comercial”, por patrocinar os materiais utilizados pelos artistas – porém, a matéria termina mencionando o fato de que é possível comprar camisetas estampadas e assinadas pelos mesmos.

Em contrapartida, a despeito de toda a afirmação positiva da imprensa sobre o grafite, acontecia concomitantemente uma grande campanha contra uma pichação por si só, ou em melhores termos, uma pichação meramente escrita, de frases ou assinaturas, que remetesse ao que seria tido como sujeira, depredação ou vandalismo. Não é difícil constatar que entre abordar o grafite ou o picho havia uma distância abismal, pois ao picho sobravam as referências que o condenavam e coibiam²²⁰ – e comprehensivelmente nenhum grafiteiro queria ser associado a isso, assim acabavam eles mesmos reforçando os estereótipos que ligavam pichações (e pichadores) a algo desconceituado, mal-acabado, incorreto e ruim. Além disso, como a exemplo de uma matéria escrita pelo cineasta e crítico de cinema Bruno de André, em que exaltava “[a]s cores e a beleza de imagens” do que então chamavam de “pichações artísticas”²²¹ – que podemos interpretar como uma tentativa clara de distanciamento do picho caracterizado como menos “inventivo” – era possível ler um aviso sutil do enquadramento que seria aplicado pela prefeitura, caso qualquer uma dessas inscrições não fosse feita de acordo com suas normas, e também podemos depreender a conjuntura efetiva (e um dos motivos principais) do afastamento mais drástico e, de certa forma, estratégico, entre grafite e picho a partir dessas diferenciações:

[Os *graffiti*] são, para o secretário-geral das Subprefeituras, Welson Barbosa, [...] “mensagens visuais boas para a cidade, que estão sendo conservadas até pela população”. Ele afirmou que a Prefeitura planeja ceder espaços vazios de paredes de túneis e viadutos para artistas plásticos, mas ressalva que os interessados deverão pedir autorização oficial para grafitar. “Sem isso, me parece desrespeito à cidade. Pichar é crime, e o pichador que for apanhado em flagrante será preso e multado.”²²²

Distintamente visando controle sobre as inscrições, além do apagamento que abundantemente promovia com cal, passando por cima de centenas de metros quadrados de

²²⁰ Na imprensa da época no Brasil, as ocorrências mais comuns para a palavra pichador (ou qualquer derivado da mesma) se encontram em matérias que priorizavam as sanções aplicadas em caso de flagrante, algumas em páginas policiais, bem como artigos que teciam comparações depreciativas em relação ao grafite.

²²¹ DE ANDRÉ, B. ‘Graffiti’ tentam recuperar criatividade nas pichações. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2º caderno, Cidades, p. A-18, 04 jan. 1987.

²²² *Ibidem*, grifo do autor.

pinturas,²²³ a prefeitura também promoveu essa diferenciação entre grafiteiro e pichador, mesmo que indireta e inadvertidamente. Um exemplo é a afirmação clara, destacada acima, que os espaços seriam cedidos a artistas plásticos, que então teriam autorização para grafitar. Em seguida, tanto o crime quanto um hipotético desrespeito à cidade são associados ao picho. Vimos anteriormente, contudo, que os grafiteiros também não escaparam de sanções e até mesmo perseguições nessa época; flagrantes, multas aplicadas e até mesmo detenções efetuadas. Todavia, por mais que a prefeitura quisesse enquadrar ambos em uma legislação ou em uma campanha, como já mencionamos no Capítulo 1 sobre o tratamento que o próprio Jânio Quadros fez aplicar em sua gestão, o texto das divulgações acabava por separar os dois fazeres em conceitos distintos, como se lê em memorando do prefeito ao então comandante da Guarda Civil Metropolitana (GCM),²²⁴ Cel. José Ávila da Rocha, de dezembro de 1987:

Memº JQ 3872/87 de 10.12.87
Cel. JOSÉ ÁVILA DA ROCHA – SEMDES

1. Destacar, sobretudo à noite, e nos corredores viários, particularmente túneis, Guardas Metropolitanos com veículos e armados;
2. Sempre que o patrimônio municipal, o que já ocorreu até nos Monumentos do Ibirapuera, for objeto de pichadores ou grafiteiros, devem estes ser detidos e encaminhados à Delegacia mais próxima.
3. Cumpre desencadear uma verdadeira campanha.

J. QUADROS, Prefeito²²⁵

Assim sendo, ao longo da década de 1980, principalmente em sua segunda metade, conseguimos observar uma crescente aceitação do grafite e um afastamento mais veemente do picho do que seria belo, de um referencial mais burguês ou conservador (pois, como vimos, além de concebermos parâmetros extremamente variáveis para a definição de beleza, o gosto, mais que construído, é também ancorado em modelos de sensibilização prévia). Ao confrontarmos a imprensa e sua delineação de grafite e picho na extensão dos anos 1980 até 1990, podemos inferir que, independentemente de valores estéticos, essa guinada na recepção do grafite se deve, principalmente, à sua crescente institucionalização,

²²³ FAGÁ, *op. cit.*

²²⁴ A Guarda Civil Metropolitana foi criada em 1986, através da Lei Municipal Nº 10.115, de 15 de setembro do mesmo ano.

²²⁵ DIÁRIO OFICIAL do Município de São Paulo. Gabinete do Prefeito. São Paulo, 11 dez. 1987. Ano 32, número 233, 24p, grifo do autor.

pois isso pressupõe um maior controle sobre artistas e obras. A “miniaturização” das enormes escalas dos muros – as quais antes encaravam os artistas de rua – para telas de módicas proporções entre as quatro paredes de uma galeria, ou até a simples redução da liberdade sobre onde, quando e como grafitar, conjectura um grau de domínio sobre essas obras,²²⁶ que vai ao encontro da proposta de controle e coerção que se dá sobre a arte de rua não encomendada nesse período.

Como uma possível amostra ou esboço desse tipo de encolhimento, seja em formato ou em relações, podemos marcar a exposição do Tupinãodá na Pinacoteca do Estado, que é considerada a primeira exibição em termos mais “oficiais” do grupo – e que precede *A Trama do Gosto*, os recortes da Subdistrito e até a Bienal Internacional de São Paulo, em 1989 – mas ainda não tem um caráter estritamente comercial. Composta de instalações feitas com caixas e realizada em novembro de 1986,²²⁷ o próprio formato escolhido para essas instalações pode nos dar uma pista do ajuste com que os artistas de rua já precisam lidar. Quase numa espécie de metalinguagem, as intervenções feitas em caixas já chegavam ao local, aparentemente, prontas para serem instaladas e tinham um tamanho presumido de mais ou menos dois metros de altura por, aproximadamente, dois metros de largura ou profundidade (Figura 3). Essa finalização da obra, anterior à mostra em si, pressupõe a perda da dimensão mais acentuada de uma performance e, em um espaço fechado, obviamente se estabelece uma área limitada em termos de expansão de um mural.

Já no espaço das ruas, por exemplo, cria-se essa quase ilimitada zona de trabalho para a concepção de uma obra, ampliando possibilidades de uso e de colaboração. A proporção dessas superfícies, inclusive, obriga os artistas a se utilizarem de escadas e outros artifícios para darem conta das medidas de suas criações (Figura 4), que muitas vezes podem ser vistas de diferentes níveis da rua (Figura 5).

²²⁶ Acerca desse possível domínio sobre as obras e sua relação com uma diminuição de escalas, faço alusão ao processo que Benjamin (2012, p. 111) descreve com o exemplo da fotografia, partindo do pressuposto que métodos de reprodução mecânica desembocariam numa técnica de miniaturização e, adiante, resultariam num grau de domínio.

²²⁷ Projeto Contemporâneos: Tupy é a Tua Mãe. *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Artistas: Jaime Prades, José Carratü e Rui Amaral (Grupo Tupinãodá). 1986. Cf: GUIMARÃES, Andréa Camargo et al. *Cronologia de artes plásticas: referências 1975-1995*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo-IDART, 2010. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/artesplasticas.pdf>>. Acesso em: 26 de julho de 2016.



Figura 3: À esquerda, as caixas prontas da instalação, em caminhão transportador. À direita, Jaime Prades dentro de uma das caixas. Instalação do Projeto Contemporâneos (1986), Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: Blog Beside Colors



Figura 4: O artista Carlos Delfino utiliza escada para pintar, próximo à intervenção de Jaime Prades (terço esquerdo da imagem). Inscrição à lápis sobre foto feita por Jaime Prades. [198-] Fonte: *A arte de Jaime Prades* (2009)

Obviamente, essa visão de diferentes níveis não pressupõe uma interação direta com o público, porém permite maiores possibilidades nesse sentido. Além disso, frequentemente se encaixam em intervenções anteriores que não haviam ocupado a

totalidade do muro, e essa espécie de mosaico, planejado ou espontâneo, parece fundar uma relação muito profícua para a diversidade das composições – todavia, é interessante observar, ainda na Figura 5, que houve uma espécie de preparação para receber o grafite no muro: o fundo branco que, aparentemente, foi feito também pelo artista antes de começar o trabalho. Em outro aspecto, conseguimos perceber que, nessa época em que já começava a ser possível grafitar à luz do dia sem grandes problemas, a interação com a cidade poderia se acentuar pela questão performática atribuída ao ato de uma interferência em meio público. O artista sai de seu âmbito mais isolado ou solitário, como no caso do ateliê, e instaura um contato mais direto com seu público ao longo do desenvolvimento de toda a obra: do muro vazio ao resultado final, motoristas e transeuntes podem fazer parte do andamento do processo.



Figura 5: Jaime Prades realiza intervenção por cima de preparação de fundo branco, próximo a pedestres, com visão para o nível da rua e do viaduto. [198-]

Fonte: A arte de Jaime Prades (2009)

Nessa perspectiva, introduz-se o embate, dentro da arte urbana paulistana, entre esses que poderiam ser chamados de espaços sagrados da arte e a própria rua. Por mais que comece a se construir o domínio de uma forma de expressão sobre a outra, numa esfera de mercado ou até mesmo de privilégios, os grafiteiros passam a ter seus trabalhos reconhecidos e levados para espaços institucionais, mas enfrentam o impasse primordial de

criarem obras que tenham a mesma intensidade e incitamento da estrutura que se encontra na rua, porém agora dentro de um ateliê ou galeria. Para além da diferença de escala já mencionada (e sendo uma das virtudes da arte de rua, pela questão do impacto visual que as fachadas enormes e destoantes do aglomerado urbano padrão proporcionam), surge também a demanda de uma interação ou troca com esse espaço, que antes era capaz de um diálogo com a obra e agora parece se tornar uma área sem circunstâncias. Jaime Prades exemplifica melhor, do ponto de vista do artista, como foi lidar com essa diferença na tentativa de reiterar o mesmo “imaginário”:

[...] esse conflito – o mais complicado, na minha opinião, para todo mundo que trabalha na rua – que é você criar uma obra e buscar um suporte que tenha a mesma força da rua. É quase impossível. É um dilema, porque você chega num lugar que está cheio de história, de signos, de tempo, de memória, de humanidade, de sujeira, de marcas e você vai lá e faz um grafite e o trabalho fica incrível. Agora, pegar uma madeira e tentar fazer isso fora desse contexto, não dá. [...] quando você faz um trabalho na rua, o resultado é muito impressionante. [...] Depois disso, fazer uma tela de 2 x 2 no ateliê não é nada. [...] Esse é o dilema, de como transformar o grafite, que tem uma dimensão pública e pertence à cidade, em uma obra privada. Os primeiros recortes que criei para a exposição na Subdistrito em 1987 já são fruto desse embate, dessa contradição, desse problema.²²⁸

Ainda que a ideia por trás das intervenções fosse, comumente, provocar desconforto no sistema de arte,²²⁹ esses espaços institucionais ou simplesmente corporativos, muitas vezes tidos como oficiais, acabam por criar um formato que tenta recompor experimentações segundo um modelo, mesmo que incorporando nuances do que seria novo para estabelecer uma vanguarda. Esse papel, que é o de tentar castrar iniciativas artísticas que não estejam sob controle, é correspondente ao dos censores, ou como coloca Jaime Prades: o movimento que “academiza Duchamp” não deixa de ser uma estratégia de domínio que envolve dinheiro e poder num “jogo cortesão de curadorias, de galeristas”.²³⁰ Desencadeia-se, em virtude desse embate, um fluxo de retorno (mesmo que nunca tenham saído definitivamente) desses agentes aos locais públicos. Utilizam-se de sua posição e legitimidade, proveniente de autorizações prévias e trabalhos comissionados, para manterem-se nas ruas com seus trabalhos sem violarem diretamente qualquer legislação. Contudo, adotar essa postura resulta numa perda significante do elemento surpresa e, logo, do caráter transgressor tão peculiar de uma criação em vias públicas. Nessa “escolha de Sofia” diante da qual se veem os artistas urbanos, as opções parecem se limitar a uma

²²⁸ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 32.

²²⁹ PRADES, 2015 (entrevista oral), *op. cit.*

²³⁰ *Ibidem*.

aparentemente irresolúvel – e frustrante – discordância entre obra de dimensão pública e espaço privado, ou a um confronto direto com sua essência contraventora em nome de uma possível expansão da liberdade criativa.

A contragosto principalmente de muitos pichadores, que se opõem radicalmente à ideia de uma institucionalização da rua,²³¹ muitos grafiteiros passam a levar a concepção de uma vanguarda da arte para os muros da cidade. Isso é reforçado principalmente pela imprensa que, como já dissemos, enfatiza essa diferença social entre picho e grafite, mesmo que sutilmente (ou nem tanto). Em matéria cujo título alega que os ““Graffiti” tentam recuperar criatividade nas pichações”, a construção do texto se dá no sentido de rebaixar o picho a frases e inscrições que algum dia já haviam sido inventivas, mas que naquele momento dependeriam do uso de imagens e desenhos coloridos para alcançar um maior significado.²³² Esse discurso não só desqualifica o picho como forma de expressão autônoma, como também menospreza a singularidade de sua mensagem. Jaime Prades, inadvertidamente e talvez como tantos outros artistas, do mesmo modo corrobora com esse pensamento quando menciona, por exemplo, um projeto de colaboração entre artistas e pichadores e afirma que um dos objetivos seria trazer “conteúdo pras frases que [os pichadores] queriam escrever” ou que, depois dessa mediação, o pichador que adquiriu o domínio de novas técnicas não mais se declarava pichador, mas passava a afirmar que fazia “caligrafia urbana”.²³³

Não deixa de ser interessante observar como o conceito de um trabalho legítimo é, de certa forma, oposto dentro desses diferentes fazeres, pelo simples fato de que seus referenciais também se contrastam: de um lado, o grafite tenta se ancorar num regulamento que, a seu ver, o torna mais legítimo como arte; de outro, o picho se afasta das instituições e de uma autoridade que, de seu ponto de vista, deslegitimam sua transgressão. Enfim, essa aparente competição entre ambos se resume às respectivas objeções a uma suposta rendição ao comercial ou a uma presumível insistência destrutiva. O que porventura nos escapa é que essa disparidade se dissolve quando visualizamos um mesmo ator

²³¹ Como mencionado no Capítulo 2, esse parece ser um dos princípios de honra do picho, a exemplo do pichador Cripta Djan, que afirmou em entrevista que o problema principal, para ele, foi o fato de os grafiteiros terem transformado a rua em galeria, e não o contrário, e que ganhar dinheiro para grafitar na rua seria abrir mão “do que legitima seu trabalho, que é pintar na rua de forma ilegal, transgressor” (DJAN, 2014 (entrevista), *op. cit.*)

²³² DE ANDRÉ, *op. cit.*

²³³ PRADES, 2015 (entrevista oral), *op. cit.*

desempenhando os dois papéis, como o pichador que se “cura” do picho ríspido para, numa melhoria, caligrafar, ou como o arquiteto e artista plástico Waldemar Zaidler Jr., citado em reportagem de 1987:

[...], “continuar pichando clandestinamente é essencial para minha saúde mental. É um diálogo com a cidade, uma intervenção urbana anônima que é, ao mesmo tempo, uma infração e um bem para as pessoas. Essa contradição traz em si o elemento atrativo dos ‘graffiti’.” Há três anos, Zaidler também vende os desenhos que cria. “São os ‘murais-graffiti’, feitos com máscaras de papelão com os ‘graffiti’ de rua mas com técnicas mais aprimoradas, outras concepções artísticas e que exigem mais tempo de acabamento.” Os murais de Zaidler estão hoje em lojas, restaurantes, cenários de teatro e cinema, na estação da Sé do Metrô e sob o viaduto da avenida 23 de maio – trabalho este que ele e outros artistas realizaram em 1985 por encomenda da Prefeitura.²³⁴

Seja o grafiteiro com crédito de artista e adepto de pichações clandestinas eventuais, seja o pichador que aperfeiçoou sua tipografia para teoricamente ascender a uma caligrafia urbana, percebemos que, não obstante o diálogo que possa acontecer entre grafite e picho – e que acontece –, mais uma vez apoderar-se de técnicas acaba por exercer uma função de domínio, ditando padrões estéticos, monopolizando espaços e estabelecendo o que está apto a ser validado, aceito, consumido e propagado, seja nas relações entre o artista e seu *metié* ou até mesmo entre os próprios pares.

Pois, se a cultura tem a beleza como um componente social de segregação e distanciamento, ela também pode ser utilizada para oprimir ou impor conceitos produzidos, sancionados e consumidos por uma classe dominante.²³⁵ Para mais que a discrepância entre as origens sociais de picho e grafite, já tão desenvolvidas no presente trabalho, começa a se constituir um meio julgador da arte urbana, que orienta seus agentes numa via de disputa, insistindo em categorizações de ordens de virtuosismo ou valor. Ao conduzirmos a mesma nos caminhos de uma contínua deliberação, regida por leis que ela mesma pretendeu desmantelar, sua divisão é inevitável e o enfraquecimento do grafite como mensagem de ativismo, resistência e transgressão é esperado, bem como a rotulação do picho como algo infame, sujo e violento. Estimular a fragmentação de uma forma de expressão essencialmente ousada, dando poder ou privilégios à vertente que assiste o hegemônico – mesmo que despropositadamente – e assim criar uma demanda em relação a uma determinada plástica são, num conjunto, características comuns a uma conhecida

²³⁴ DE ANDRÉ, *op. cit.*, grifo do autor.

²³⁵ BAUMAN, *op. cit.*, *passim*.

estratégia: *divide et impera*²³⁶. Tal como uma das táticas políticas mais antigas do mundo, o mercado que naquele momento começa a se estabelecer precisa imprimir suas regras, e então divide para conquistar.

3.2 Apropriações do subversivo em um horizonte de mercado

Ainda que o abandono desses espaços sagrados da arte possa ter em si uma raiz ativista ou até anárquica, no sentido de que rejeita uma ideia de propriedade e de como esses locais podem ser vendidos, alugados e controlados, a própria resistência também contribui para a manutenção de uma hegemonia que, como vimos, apenas muda seu aspecto. O enfrentamento entre *underground* e *mainstream*, alimentado por um aparelho produtivo como resposta ao novo mercado de tendências que vão se recriando e se dissolvendo, faz com que a elaboração dos temas dessa arte urbana seja baseada em uma moda. E ao sujeitarmos essa arte de rua a critérios da moda, ao consumo e a um mercado, colocamos suas obras resultantes no mesmo patamar de qualquer outro bem de consumo, no qual ela está sujeita a corromper suas próprias noções de estética e até mesmo seus princípios, por assim dizer (nos quais talvez resida boa parte de uma qualidade que lhe é outorgada).²³⁷ É claro que a inserção desse artista no que seria considerado *mainstream* não impede, não inabilita e não necessariamente empobrece a dimensão criativa e artística de sua obra; isso implicaria numa constatação errônea de que a arte está inviabilizada numa situação de mercado. A própria cultura mercadológica abre uma porta para o estabelecimento de mudanças e inovações, mas também opera um controle no âmbito da avaliação dessa produção.²³⁸ Em todo caso, o sistema dominante se apropria dessa

²³⁶ Comumente atribuído a Filipe II da Macedônia, o lema “dividir para reinar” (ou “dividir para conquistar”) é citado por Immanuel Kant (1795) no Appendix I de *Perpetual Peace: A Philosophical Sketch*, em tradução livre, como a terceira máxima da política, sendo as outras: *fac et excusa* (faça primeiro, justifique depois) e *si fecisti, nega* (caso perpetue/cometa algo, negue). Texto completo em inglês disponível em: <<https://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/kant/kant1.htm>>. Acesso em: 22 de julho de 2016.

²³⁷ BAUMAN, *op. cit., passim*.

²³⁸ A discussão e as relações entre dimensão criativa, situação de mercado e de avaliação de obras, apesar de fundamental, extravasa os limites do proposto para esta pesquisa. Para uma reflexão sobre o assunto e introdução a uma bibliografia do tema, cf.: GREFFE, Xavier. *Arte e mercado*. São Paulo: Iluminuras, 2013., como também: *Idem. A economia artisticamente criativa*. Arte, mercado, sociedade. São Paulo: Iluminuras, 2016.

linguagem que antes era característica de um procedimento de pretensões revolucionárias, vislumbrando nas transgressões um canal de comunicação com uma juventude consumidora que enxerga atitudes como parte de um estilo de vida. Essa indústria, que engloba as artes no âmbito de um modismo, é em si um sistema de persuasão agora com clientes pouco seletivos a atrair; se antes era possível separar um “bom gosto” (invariavelmente associado às elites) de um “mau gosto” (associado a classes baixas e ao que seria “vulgar”) com muita clareza, nesse momento as ofertas excedentes implicam numa rotatividade exacerbada dos bens de consumo e a moda adquire um valor de colonização e exploração.²³⁹ Benjamin sustentava que “[...] o aparelho burguês [...] pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam”²⁴⁰, e é dessa maneira que uma perspectiva de mercado incorpora a arte urbana: desvirtuando veladamente sua transgressão em direção a um modismo atraente. Nessa lógica, estaria a arte urbana presa dentro desse esquema, ou poderia ela se tornar um procedimento que provém esse aparelho, ainda com a intenção de transformá-lo?

Observando essas inscrições e figuras nos muros de São Paulo, das quais aqui tratamos, podemos perceber que uma de suas características mais acentuadas é sua aproximação às diretrizes de uma marca. A marca no sentido de uma representação em um símbolo, uma palavra, um ícone ou outros, de uma empresa, entidade, grupo ou indivíduo. Os artistas criam suas marcas, algumas vezes até sem a clara intenção de fazê-lo, se não através de uma assinatura literal, através da escolha de um material específico, uma cor predominante, ou simplesmente um estilo peculiar de traços ou composição, como na criação de um logotipo. Com atributos de repetição e saturação, de cunho fluido e flexível, as marcas dos grafiteiros e pichadores são compostas para serem colocadas em qualquer local com maior rapidez, e partem de uma escolha prática do artista urbano, mas preservam igualmente um dos mecanismos primordiais do marketing: o reconhecimento instantâneo.²⁴¹ Parece óbvio assinalar que essas observações se encaixam tanto no grafite quanto no picho – principalmente visto que esse último fundamenta sua execução majoritariamente na replicação desmesurada de assinaturas. Entretanto, da mesma forma, parece evidente distinguir qual das duas manifestações se adapta mais facilmente a uma

²³⁹ BAUMAN, *op. cit.*, p. 10 *et seq.*

²⁴⁰ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 137.

²⁴¹ McCORMICK, *op. cit.*, p. 130.

lógica de mercado. De toda maneira, voltamos à marca do artista para novamente perceber que a escolha de um sinal, estilo ou pseudônimo não é só uma camuflagem, mas ao mesmo tempo uma ferramenta de reconhecimento. É tanto um *nom de plume* quanto um *nom de guerre*,²⁴² no sentido que esconde o autor para facilitar uma aproximação do público sem contratemplos legais, contudo o expõe para também reforçar uma luta, atestar uma existência e uma resistência.

Na reportagem de junho de 1987 da *Folha de S. Paulo*, já citada anteriormente, analisando a parte “Artistas discutem valor das obras”, é colocado o debate do grafite como arte. O mais interessante nessa discussão, todavia, é a observação do artista gráfico Rafic Farah, que afirma que

vê no grafite “a maior manifestação artística do final desse século”, contrapondo-se à “pintura oficial das galerias, que é uma arte em extinção e vai sendo ultrapassada [...]”. Segundo Farah, o grafite é “altamente revolucionário e transformador porque o pintor e o observador são anônimos e o trabalho é livre, não está sujeita [sic] aos padrões impostos pela crítica”.²⁴³

Primeiramente, compreendemos que o artista gráfico em questão concebe a ideia de que essa forma de expressão não estaria sujeita a padrões e críticas a partir de seu lugar de fala, no intento de legitimar essa arte. Porém, parece muito problemático afirmar que o trabalho de um artista na rua é livre por não se pautar em padrões impostos de julgamento. Como já vimos, além da repressão, houve um momento de tensão justamente na tentativa de desembaraçar o conflito entre as diferentes – e limitadas – liberdades encontradas nas vias públicas e no privado de uma galeria ou ateliê. Não é pelo fato de que algo não se submeta ao mercado vigente que não haja pressões e boicotes – pelo contrário, um julgamento pode se estabelecer precisamente por isso. Jaime Prades afirmou, em entrevista, que existe uma hostilização dentro do próprio meio da arte urbana contra os trabalhos que não estão subordinados a esse meio, bem como uma desmoralização de tudo que é anterior a essa consolidação comercial.²⁴⁴ O aparelho que faz essas apropriações pode ser severo principalmente por passar a ser “dono” do formato que adequou.

Um bom exemplo, em caráter elucidativo dessas ferramentas de adequação, é o do artista Victor Arruda. Desde 1975 ele já participava de exposições e ficou conhecido por

²⁴² McCORMICK, *op. cit.*, p. 130.

²⁴³ FAGÁ, *op. cit.*, grifo do autor.

²⁴⁴ PRADES, 2015 (entrevista oral), *op. cit.*

suas figuras chamadas de “grotescas” e obscenas. Ainda na década de 1970, e já na ativa, Arruda ouviu de um crítico de arte que, ao ver seus trabalhos, o questionou sobre o motivo de ele não “aprender a pintar”, em um claro tom de depreciação.²⁴⁵ Já em 1989, quando o grafite estava enfim em voga, o mesmo artista foi convidado por Oscar Niemeyer para pintar um painel no foyer do teatro do Memorial da América Latina, em São Paulo.²⁴⁶ Essa construção do que legitima seu trabalho e o coloca numa determinada elite de pintores aclamados fica muito clara num artigo sobre ele, publicado pelo *Jornal do Brasil* em junho do mesmo ano, na reportagem do curador e crítico de arte Reynaldo Roels Jr., com o título de “Refinado e contundente”. Na matéria, o texto explicita o caráter “pornográfico” e “agressivo” de uma sequência de obras que começou nos anos 1970 e continuou ao longo dos anos 1980, mas ao mesmo tempo faz uma apologia que significa e enaltece o trabalho que é chamado de “deliberadamente ruim”:

Durante todos estes anos, Victor insistiu em uma pintura deliberadamente ruim – no melhor sentido da palavra –, de modo que, nem nas imagens, nem na pintura, seria possível deparar com qualquer das noções clássicas da estética. A evidência do discurso provinha especificamente de seu caráter verdadeiro, mesmo que feio. Melhor, verdadeiro *porque* feio. Tratava-se de uma pintura dilacerada, onde o hedonismo não tinha lugar.²⁴⁷

O que no advento do grafite seria rechaçado como uma pintura inadequada, como uma pornografia subversiva ou uma arte menor, no final da década de 1980 é acomodado, por um dos mais conhecidos críticos de artes plásticas, dentro de adjetivos que comprovam seu mais novo refinamento e enquadramento em padrões aceitáveis (com uma observação especial que não há em si uma exigência de ser belo, mas sim de ser “verdadeiro”). Ironicamente, o picho continua com o estigma de feio e ruim – no pior sentido da palavra –, sem nenhuma atualização para o conceito de verdadeiro ou não-hedonístico.

Outro exemplo eficaz de como o sucesso dessas apropriações está diretamente ligado a uma juventude consumidora e elementos da moda são os bares com a temática do grafite e decoração com as intervenções, que surgem em São Paulo exatamente no mesmo

²⁴⁵ O GLOBO. Victor Arruda exibe obras marcadas por erotismo, censura e opressão: Artista inaugura exposição ‘Trans’ nesta quarta-feira na Galeria Artur Fidalgo. Rio de Janeiro, 11 nov. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/victor-arruda-exibe-obra-marcadas-por-erotismo-censura-opressao-18023594>>. Acesso em: 22 de julho de 2016.

²⁴⁶ Informações sobre o artista de acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10278/victor-arruda>>. Acesso em: 23 de julho de 2016.

²⁴⁷ ROELS JR., R. Refinado e contundente. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Caderno B, p. 7, 15 jul. 1989, grifo do autor.

período. O Graffiti Bar e o Crash Bar, ambos inaugurados no início de 1989, trazem o apelo do insólito, da originalidade e da reputação da arte urbana para seus ambientes. Em reportagem na *Folha de S. Paulo* sobre a abertura dos locais, sem autoria definida, é possível perceber, já a partir do primeiro parágrafo, uma narrativa que coloca o grafite como estando “incólume” dentro desses espaços, que receberam intervenções de artistas como Maurício Villaça, Carlos Delfino e Ozéas Duarte. O artigo ressalta também as referências trazidas da *pop art*, de elementos da arte contemporânea e de pintores consagrados para os trabalhos:

Grafite a salvo de batidas policiais e caiações decoram com referências a pintores contemporâneos as paredes de dois bares que abrem amanhã suas portas para o público. [...] Villaça, grafiteiro há dez anos, elogia a iniciativa dos empresários que adotaram o grafite. [...] No Graffiti Club, Villaça fez três murais. [...] Villaça avalia em US\$ 15 mil o valor de mercado de cada um dos murais que realizou. São, segundo ele, o melhor de sua obra e prova da maturidade do grafite.²⁴⁸

A partir dessa avaliação de Maurício Villaça, é possível notar duas mudanças que podem ser significativas. A primeira é o fato de já se falar em um “valor de mercado” definido dessas obras, e que esse valor seja anunciado em dólares americanos, possivelmente sinalizando um comércio internacional; e a segunda mudança, talvez mais sutil, porém extremamente relevante, reside na afirmação do artista de que “o melhor de sua obra” estaria dentro de um espaço privado e, além disso, teria sido resultado de uma encomenda para ser objeto de decoração. Ao que tudo indica, o caminho que lançou o grafite nessa fase de “maturidade” – e continuou a excluir o pichô, o qual chancelava como feio ou sujo – se distancia de seus primórdios em termos muito mais complexos do que apenas numa questão de um suposto refinamento, e está diretamente emaranhado com essa cultura da juventude que se apropria de discursos tidos como revolucionários ou subversivos e os transforma em tendências.

Com a tomada dessa linguagem, que seleciona comportamentos associados a uma espécie de rebeldia e os distingue em categorias apologéticas ou infundadas, percebe-se uma diluição do que seria o caráter subversivo das obras, justamente pelo apagamento do que antes viria de uma resposta mais espontânea. Como podemos ver na reportagem da *Folha*, de janeiro de 1987, sobre o suposto papel de recuperação que faz o grafite em

²⁴⁸ GRAFITES baseados em 4 pintores decoram as paredes de novos bares. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, Ilustrada, p. E-3, 14 fev. 1989.

relação ao picho,²⁴⁹ muito mais do que um tom de superioridade de um sobre o outro, é admitido o fato que pichar de maneira independente e, como subentendido no texto, de maneira desconexa no Brasil já não seria “tão eficaz” como em anos anteriores. Ainda de acordo com a matéria e o professor consultado Mário Sérgio Cortella, “a picheação perdeu o impacto e foi absorvida pelo sistema da moda”, sistema esse que é concebido na narrativa como uma estrutura que prefere “imagens desenhadas” por seu pressuposto maior peso em significado, pois a mensagem que carrega uma imagem teria uma “maior possibilidade de ser entendida por mais gente do que a clientela seletiva de um grafito escrito”. Interessa assinalar os termos escolhidos para estabelecer essa relação, como a sugestão de uma eficácia ou “impacto” dos trabalhos, ou como a indicação de uma “clientela” e a implicação de seu entendimento ou recebimento das obras.

Por isso, voltamos a questões pertinentes no sentido de indagar se, com esse ganho de legitimidade e crédito que se tem pelo uso de imagens mais atrativas, através de produções encomendadas e controladas – principalmente a partir de ideias hegemônicas de beleza e gosto (e suscitoras de um pedantismo e academicismo pretensiosos) –, não se perderia a busca de comoção política e social inerentes ao ofício. Por outro lado, vale questionar também se essa recepção alargada – que supostamente se tem por um público de massa que não só o suporte da rua, mas que o próprio mercado de consumo proporciona – não dispersaria em maior escala essas obras, por conseguinte permitindo uma assimilação acentuada da mensagem pretendida.

Precisamente por entendermos que essa esfera de indagações não pode ser imprudentemente respondida, julgamos importante relembrar a ambivalência dos próprios atores e empreendedores dessa arte urbana do período. Em todos os ângulos que pudemos observar, suas relações com esse fazer se figuram numa dinâmica extrema de idas e vindas entre o que seria sua essência e sua sobrevivência. Pegando o picho como exemplo, podemos perceber que ele parte de uma expressão um tanto colérica e sem precedentes, que exacerba as noções de transgressão utilizando-se de sua correspondência “barbárica” numa tipografia provocadora. Ao mesmo tempo, se vê enjaulado por sua própria rispidez, impossibilitado de se apossar de novas técnicas sem ser tachado de “careta” ou “vendido”. Sua prisão em favor de uma ideologia que refuta a ideia de proficiência, ou de uma venustidade padrão, faz com que se criem leis de comportamento para essa atividade de

²⁴⁹ DE ANDRÉ, *op. cit.*

princípios que poderiam ser entendidos como fora-da-lei. De outra parte, o grafite paulistano, que busca inspiração nos movimentos estadunidenses, também se vê preso em seu início por leis do hip-hop, das quais rapidamente trata de se desvincilar trazendo a irreverência e antropofagia herdadas da tradição moderna brasileira. Em um segundo momento, essa devoração é ameaçada por um mercado que impõe padrões internacionais, principalmente a partir da segunda metade da década de 1980, e a resposta é justamente a recusa de alguns artistas e grupos a cederem completamente, a exemplo o Tupinãodá. Como Jaime Prades declara, por mais que a década de 1980 tenha sido uma “ponte” (ou a “geração de transição”) entre os artistas plásticos “extremamente combativos” da década de 1970 e os artistas que hoje se encontram no mercado internacional, o tema de uma declarada anti-americanização era muito forte pela questão política nessa época, em que havia um sentimento geral de ódio aos Estados Unidos: “só o Caetano Veloso gostava, a gente não”.²⁵⁰ Essa politização da arte urbana paulistana²⁵¹ entra em conflito direto com a apropriação que vai sendo feita pelo hegemônico, no sentido de divergir da afirmação recorrente de artistas como Prades, que assegura: “[m]eu trabalho não está a serviço do mercado”²⁵² e que, naquela época, a convicção geral era a de não querer “esse negócio de virar grafiteiro profissional”²⁵³. Contudo, vimos também que havia um outro tipo de ambição – a do alcance de legitimidade –, que foi se pautando pela apropriação desses trabalhos e numa divisão regulada pela reputação ou notoriedade dos artistas que, por mais que não abrissem mão de seus conceitos elementares, passaram a buscar espaços de reconhecimento no âmbito privado. Ainda nessa mesma ambiguidade, Prades manifesta a intenção de se fazer uma “arte acessível” e dois aspectos essenciais de crítica da arte urbana:

Nós pensávamos nisso, o Carlos Delfino, o Zé [Carratü] e nossos amigos do grupo Xarandu: Vera Barros, Carlos Barmack, Marta Oliveira e Eduardo Verenguel. [...] A gente estava intuindo o que já acontecia nos EUA. Pretendíamos fazer uma arte que chegassem num outro formato, uma arte informal, de bolso. Aliás, a rua não foi só uma questão política em relação à política geral da sociedade. Era política também em relação ao sistema de arte. A gente não tinha espaço, então conquistamos um.²⁵⁴

²⁵⁰ PRADES, 2015 (entrevista oral), *op. cit.*

²⁵¹ Como Benjamin (2012, p. 212) sugere, se há uma crescente estetização da política, a resposta é enfim uma politização da arte.

²⁵² PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 33.

²⁵³ PRADES, 2015 (entrevista oral), *op. cit.*

²⁵⁴ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 32.

Compreendemos que há uma necessidade de se sobreviver da arte e, por esse aspecto, de se existir uma conciliação conflituosa desse fazer com o mercado, mas ao mesmo tempo é importante ressaltar que essa entrega não é uma mera rendição acrítica ao comercial, e que existe uma procura incansável por parte desses artistas de estarem nas ruas e estabelecerem uma “relação verdadeira com a cidade”²⁵⁵; relação essa que se baseia extensivamente num reconhecimento: do espaço, do outro e de si.²⁵⁶

Portanto, não é possível afirmar categoricamente que, com essas apropriações sofridas no final dos anos 1980, a arte urbana tenha sofrido uma despolitização. Por mais que se enxerguem dois trajetos fundamentais dessa forma de expressão, um com início nos anos 1970 e outro ao longo dos anos 1980, e que eles se diferenciem principalmente pelo nível de engajamento de seus autores em contextos políticos e sociais, essas intervenções se agrupam em torno de preocupações e estratégias em comum, mesmo se tratarmos separadamente de grafite e picho. Na reportagem da *Folha de S. Paulo* de junho de 1987, já extensivamente abordada no presente trabalho, alguns elementos textuais nos permitem apreender que, independentemente de seu elemento rentável, o grafite pretende uma mensagem de crítica social. Uma das preocupações desses grafiteiros do período, enumerada no artigo como sendo de um vínculo com uma “radicalidade” herdada dos “pichadores de palavras de ordem dos anos 60 e das frases desconexas da década de 70”, era “mostrar que as pessoas podem ocupar o espaço urbano coletivo e se manifestar”.²⁵⁷ A matéria faz questão de mencionar, além disso, duas questões substanciais para a compreensão desses espaços flutuantes do grafite entre conceitos indissociáveis de arte pública e sua origem social. A primeira é uma relação dos lugares onde era possível encontrar as intervenções com o que chamaram “efeito estético”, que são zonas facilmente reconhecidas como mais ricas ou opulentas da cidade. Essas zonas são consideradas no texto como o “berço do grafite em São Paulo”: Pinheiros, Avenida Sumaré, Vila Madalena,

²⁵⁵ PRADES, 2009, *op. cit.*, p. 31.

²⁵⁶ A título de curiosidade, um aspecto interessante desses reconhecimentos é a função de espectador que Jaime Prades (2009, p. 31) atribui ao próprio artista urbano, na condição de um observador inteligente que contraria uma sociedade de “alienados”, quando diz que “[...] a arte de rua é uma arte de andarilhos, porque só andando você vai encontrar esses lugares. Aí você vê realmente a situação, porque você encontra o lixo, lugares deteriorados, e encontra gente, velhos, crianças, vivendo ali no meio do lixo”. Essa perambulação, a princípio sem interferências, seria o que liga esse artista a uma função mais passiva, de uma experimentação errante, onde ele se identifica com a figura do *flâneur* de Baudelaire, em um estudo atento e genuíno que se contrapõe a uma figura de um burguês ou de um alienado que não para, não contempla e não vê.

²⁵⁷ FAGÁ, *op. cit.*

Avenida Paulista, Consolação, Jardins, Rua Oscar Freire, entre outras localizações. Além disso, é expresso um registro brevemente efusivo de que a disseminação dos trabalhos não se faz somente por essas “regiões nobres de São Paulo”, mas que Santana, na zona norte, e a Mooca, na zona leste, também já contam com suas “obras curiosas”.²⁵⁸ A segunda questão pertinente a ser observada na matéria é a construção de uma justificativa – como se fosse preciso – para essa institucionalização das intervenções, com o argumento de que haveria uma preocupação que apontava para a apropriação da linguagem pelo mercado e pela publicidade, e que seria preciso manter uma mensagem de uma espécie de circuito alternativo no grafite:

Apesar de também participarem de exposições e trabalharem paralelamente na [sic] circuito convencional das artes plásticas, a rua continua prioridade para os grafiteiros. Mas eles começam a se preocupar com a utilização de sua mídia para a veiculação de mensagens publicitárias. Também não toleram oportunismos. O retrato de Tancredo Neves pintado num respiradouro diante do Instituto do Coração (na av. Rebouças) já ganhou um bigode, mas a intenção dos grafiteiros é “pintar uma caveira lá”.²⁵⁹

A preocupação dos grafiteiros em serem associados à propaganda é extremamente significativa de sua posição, principalmente se analisarmos que ela parece se agravar quando a publicidade se revela de natureza política. Nota-se que esses discursos, apesar de carregarem uma certa irresolução, englobam elementos que se aproximam tanto de uma intervenção artístico-política, com ponderações sociais e caráter arrojado, quanto de uma arte inovadora e irreverente, que não está impassível de ser absorvida, subvertida ou reutilizada nos mais diferentes formatos, com os mais diferentes intuitos. Pensando no que podemos chamar de grafite combativo dos anos 1970, ou nesse grafite de transição dos anos 1980 ou também no picho por vezes indômito, por vezes retificador, parece muito mais simples aferir suas aproximações do que seus distanciamentos. A ambivalência e a coexistência dessas vertentes da arte urbana paulistana provam que, por maior que sejam suas discordâncias em termos significativos, suas inquietações, artimanhas e até mesmo sua engenhosidade se equiparam; por mais opostas que pareçam ser, essas formas de expressão se justapõem espontaneamente pelo simples fato de que seus elementos não constituem uma antítese, nem são caracterizados por mútua exclusão.

²⁵⁸ FAGÁ, *op. cit.*

²⁵⁹ *Ibidem*, grifo do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escolher a arte urbana como objeto de estudo e desdobrar seus elementos para tecer análises não é uma escolha simples. Primeiramente, por se tratar de um universo com tantas possibilidades, ela também traz consigo uma abordagem diferenciada a vários tipos de estatutos. As intervenções num modelo de *street art*, além disso, permitem uma expansão profunda por aspectos significativos da cultura contemporânea. Elas não só englobam a retomada de uma herança artística um tanto excêntrica, como trazem a tendência da arte contemporânea em outros termos, ao se retirarem dos lugares tidos como mais convencionais da arte. A arte urbana tende a recolocar o foco nas noções de obra, de espectador e até do mercado da arte, mas como seus usos são extremamente diversificados, o foco do presente trabalho se voltou para o modelo do que é universalmente conhecido como *graffiti*. No Brasil, essa tendência ganha força nesse período, logo após o que pode ser chamada ascensão da contracultura, no fim dos anos 1960, primeiramente com inscrições esparsas de cunho político (como “abaixo a ditadura”) e às vezes até em tom de propaganda, enigmática e sucinta (como “Cao Fila K26”, que fazia alusão à venda de cães da raça fila no quilômetro 26 da Estrada do Alvarenga, em São Bernardo). Essas inscrições foram ganhando novas referências e aplicações, e entre 1970 e 1990 estabeleceram também novas funções e novos embates na cidade de São Paulo. Para essas expressões paulistanas, abriram-se caminhos bifurcados resultando em execuções particulares, que abordamos aqui como grafite e picho.

Mesmo carregando consigo os emblemas de transgressão, criatividade e liberdade, percebemos que, por vezes, ambas as vertentes se encontram aprisionadas por questões arbitrárias e efetivamente censoras do mercado da arte, bem como por argumentos de concepção de gosto, que atribuem graus de qualidade e são capazes de transformar em mercadoria rentável o que antes poderia ser entendido como alternativa a um sistema hegemônico. Por outro lado, por mais que esse aprisionamento promova distinções e segregação, as inscrições no espaço público não necessariamente perdem seu princípio como ato político, ou seu cunho de crítica social. Assim sendo, o corte cronológico escolhido resgata, basicamente, duas fases de surgimento e disseminação da arte urbana em São Paulo, que juntas incorporam três ramificações das definições de grafite e picho: a primeira seria o que chamamos neste trabalho de um grafite combativo, que passa pela

primeira erupção de uma arte graficamente inovadora e com técnicas diferenciadas de aplicação, e que puxa sua característica beligerante das frases dos anos 1960 e de uma conjuntura de ditadura militar instaurada. A segunda, ainda relacionada ao grafite, é vista como um estágio de transição, sendo entendido então na qualidade de um grafite capaz de promover ressignificações, passando por confrontos e sendo contemplado como produto – em uma ponte entre a primeira fase e o que viria a se instituir na década de 1990. Coincidemente a essa transição que sofre o grafite, ocorre a então tomada do picho como novo conceito, com o distanciamento estético e ideológico mais acentuado entre os dois formatos e sua coexistência.

Porém, é talvez nesse ponto que resida o objetivo crucial dessa construção: ao invés de optarmos pela lógica ocidental dicotômica que insiste em dividir questões complexas em sinais opostos,²⁶⁰ escolhemos o caminho de uma estruturação em analogia, que por não se basear em antagonismos puros e simples, oferece talvez uma terceira – ou quarta – opção. Em uma aspiração a mostrar a tênue linha entre a arte que se coloca como alternativa e suas versões comerciais ou vendáveis, não há um intuito de atribuir maior ou menor valor, nem de chegar a uma classificação meritocrática, mas sim de um entendimento que tais características podem estar presentes simultaneamente, mesmo que com pesos e medidas diferentes. Utilizamo-nos essencialmente dos arquivos pessoais e dos testemunhos de Jaime Prades pela própria postura do artista, que se coloca frequentemente na gangorra entre o lúdico-experimental e o vendável, característica que se mostra latente nos projetos do Tupinãodá, como uma impressão digital. O grupo não está, definitivamente, nem de um lado, nem de outro – e muito menos de costas para os dois. Nessa corda bamba em que percebemos os trabalhos do Tupinãodá – entre a efemeridade de suas obras, seu diálogo com a sociedade, mas também entre o anseio pelo reconhecimento e pelo fazer parte da história dessa arte que se desenvolvia –, podemos analisar esse universo de maneira menos maniqueísta.

A partir dessa premissa, uma das indagações centrais e recorrentes se apresenta em como estabelecer essas relações heterogêneas, que se manifestam por ângulos distintos, a partir de uma perspectiva análoga ou ambivalente, sem que a própria narrativa se encarregue de colocar em oposição esses atores e suas ações. Por isso não só é importante, como indispensável, fazer a distinção da origem social das duas vertentes, entremeando-as

²⁶⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum. Sur la méthode*. Paris: Vrin, 2009, p. 21.

com suas próprias relações com a cidade e seus espaços. Dessa maneira, compreendemos as relações de força, que se manifestam em discursos, e as diferenciações entre seus conceitos de *status* ou legitimidade.

Ora, se o grafite e o picho podem ser entendidos como uma *práxis transformadora*²⁶¹, que chama para si um discurso político através de uma expressão artística, a qual tem a ação do público e do artista contra uma suposta passividade do dito espectador – e ambos fazem uso de um suporte menos convencional para esse fim –, sua apropriação, institucionalização e seu rechaço também devem ser considerados em suas respectivas conceituações e normas. Vimos que é possível distinguir um caráter de segregação nessas novas ordens impostas, seja através de estratégias de apropriação do mercado da arte, ou também irrefletidamente pelas mãos dos artistas que se voltam para uma presumível institucionalização da rua. É dada a hipótese de que a hierarquia entre o picho e o grafite, no Brasil, é uma construção e desarticulação contínua de conceitos, para além de uma simples rejeição de cunho social ou uma sustentação de privilégios.

Outra vez, é imprescindível relembrar a escolha de uma investigação de correlação e sincronia, e não de oposição. Na já mencionada corda bamba da arte urbana paulistana, observa-se a importância das escolhas plásticas no grafite como um elemento definidor. Porém, há também uma clara preocupação com seu caráter de contestação, em que os artistas geralmente não abrem mão do teor de crítica social. Já no picho, talvez o fomento principal seja o desafio do suporte, a cidade e seus perigos verticais para os homens-aranha paulistanos, com inscrições que clamam por uma visibilidade pelas mãos de suas versões de “homens-bomba”²⁶². Por outro lado, são óbvias também as escolhas estilísticas dos pichadores e seus conhecimentos técnicos dos materiais e processos, até mesmo de um modo original e provocativo. Portanto, como disse Jaime Prades em entrevista, a discussão se é grafite ou picho, em um sentido mais simplista de fragmentar, dividir e hierarquizar, é inepta,²⁶³ basicamente porque a discussão tem que ser outra:

Porque – só pra você entender o que eu quis dizer – a gente não é um Brasil. Tem vários Brasis: o Brasil do homem-aranha, do homem-bomba... não é o Brasil do Jaime, nem o da Camila, [...] é outro Brasil, é o Brasil do homem-bomba, então a cultura dele é essa [...], que no fundo é extremamente agressiva,

²⁶¹ BAUMAN, Zygmunt. *La cultura como práxis*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

²⁶² Jaime Prades (2015, entrevista oral) menciona esse “homem-bomba” como um jogo de palavras entre a bomba de tinta (o spray) e a conotação pejorativa que é comumente atribuída ao pichador.

²⁶³ PRADES, 2015 (entrevista oral), *op. cit.*

mas é uma forma que permite com que ele se salve. E ele se salvando, nos salva, é isso que a sociedade tem que entender. [...] A discussão é saber de quem é essa cultura do picho e porque ela existe, e quem traz essa coisa mais sofisticada do grafite, e depois tem uma mescla... Porque aí os cara do picho começam a grafitar, os cara do grafite também fazem picho, [...] porque tem que seguir aquela cartilha [que dita regras], [...] “ah, se vai em grupo tem que ser a letra de tal jeito”, uma igreja, com seus dogmas. [...]

Jaime Prades toca no quesito fundamental, para além de uma análise socioeconômica, que é exatamente a congruência dos dois fazeres, mesmo que separados em categorias e conceitos distintos, num mesmo agente. O grafiteiro age como pichador para fugir de uma certa cartilha, seja ela imposta por estilos, por referências ou pela prisão que a noção dessa “sofisticação” carrega, enquanto o pichador pode também agir como grafiteiro para escapar de um outro tipo de arquétipo. A ambivalência se estabelece, principalmente, por partir dos próprios agentes motores desse processo.

Não é, portanto, uma análise “preto no branco”, mas sim uma vasta escala de cinza em que é possível estabelecer relações de força, promotoras de segregação social e econômica, bem como uma hierarquia elitista que se apoia nos valores de um mercado hegemônico para se sustentar. Por fim, a argumentação se ancora também nessa tentativa de perpassar por duas décadas, alavancando o entendimento de que a arte urbana paulistana não permite uma avaliação definitiva ou, ainda melhor, definidora em suas múltiplas facetas. A redução da análise em duas categorias engessadas se prova infrutífera quando tratamos de processos tão complexos e plurais.

FONTES

- **Acervos, catálogos e enciclopédias:**

Acervo do MAC Online. *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. Arte do Século XX / XXI – Visitando o MAC na web. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/index2.html>>. Acesso em: 19 de julho de 2016.

Catálogo de exposição Projeto Contemporâneos: Tupy é a Tua Mãe. *Pinacoteca do Estado de São Paulo*. Texto de Maria Cecília França Lourenço / Artistas: Jaime Prades, José Carratü e Rui Amaral (Grupo Tupinãodá). 1986. Disponível em: <<http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/site/php/index.php>>. Acesso em: 19 de julho de 2016.

Catálogo parcial da coleção de Arte da Cidade, *Centro Cultural São Paulo*. Texto sobre a coleção e relação de obras disponíveis. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/editais/edital_programa_exposicoes_2015_projeto_curatorial.pdf>. Acesso em: 19 de julho de 2016.

Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. *Itaú Cultural*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 19 de julho de 2016.

GUIMARÃES, Andréa Camargo et al. *Cronologia de artes plásticas*: referências 1975-1995. São Paulo: Centro Cultural São Paulo-IDART, 2010. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/artesplasticas.pdf>>. Acesso em: 26 de julho de 2016.

Hemeroteca Digital Brasileira. *Fundação Biblioteca Nacional*. Disponível em: <<https://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 12 de julho de 2016.

PINACOTECA do Município de São Paulo: *Coleção de Arte da cidade*. Apresentação Carlos Augusto Calil; Texto Maria Camila Duprat Martins, Stella Teixeira de Barros, Evando Piccino et. al. São Paulo: Banco Safra, 2005. 356 p.

- **Documentos oficiais:**

DIÁRIO OFICIAL do Município de São Paulo. Gabinete do Prefeito. São Paulo, 11 dez. 1987. Ano 32, número 233, 24p.

BOLETIM INFORMATIVO. Fotos históricas: O começo da GCM. São Paulo: Assessoria de imprensa e comunicação da Secretaria Municipal de Segurança Urbana, [201-]. Disponível em:
http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/chamadas/17_1411060805_boletim_fotos_historicas_comeco_da_gcm. Acesso em: 19 de julho de 2016.

BOLETIM INFORMATIVO. Fotos históricas: Primeiros trabalhos. São Paulo: Assessoria de imprensa e comunicação da Secretaria Municipal de Segurança Urbana, [201-]. Disponível em:
http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/chamadas/18_1411572026_boletim_fotos_historicas_primeiros_trabalhos. Acesso em: 19 de julho de 2016.

- **Entrevistas, depoimentos e relatos:**

AMARAL, Rui. Relato escrito sobre o histórico do painel no “Buraco da Paulista”, projeto idealizado e executado desde os anos 80 até os anos 2000, entre pinturas, apagamentos e restaurações. Disponível em: <http://www.artbr.com.br/?rf>. Acesso em: 22 de junho de 2016.

DJAN, C.. “O pixo é o que tem de mais conceitual na arte contemporânea hoje”: entrevista. [22 de agosto, 2014]. *Portal Catraca Livre*. Entrevista concedida a Felipe Blumen. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/sp/fotografia/indicacao/o-pixo-e-o-que-tem-de-mais-conceitual-na-arte-contemporanea-hoje/>. Acesso em: 22 de junho de 2016.

PRADES, J. Entrevista I: entrevista oral. [24 de outubro, 2015]. São Paulo. Entrevista concedida a Camila Goulart Narduchi. (Apêndice I).

- **Filmes e vídeos:**

Documentário longa-metragem *Pixo*, produção de Roberto T. Oliveira e João Wainer. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2009. (61 min.), son., color.

Vídeo-reportagem *Grupo Tupinãodá lança livro*. Programa Metrópolis. São Paulo: TV Cultura, 2009. (4 min.), son., color. Disponível em: <http://mais.uol.com.br/view/504622>. Acesso em: 19 de julho de 2016.

Vídeo-reportagem *TSSS.TV Rui Amaral*, produção Coletivo Ideia Forte. São Paulo, 2011 (5 min.), son., color. Disponível em: <https://vimeo.com/27740649>. Acesso em: 19 de julho de 2016.

• **Jornais e revistas:**

ACONTECE. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, Ilustrada, p. A-36, 30 dez. 1987.

ACONTECE NA SEMANA. Artes Plásticas. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, Ilustrada, p. A-39, 11 abr. 1988.

COLASUONNO, M. Como pode o social conviver com o econômico. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 4º caderno, Economia, p. 35, 07 mar. 1976.

DE ANDRÉ, B. ‘Graffiti’ tentam recuperar criatividade nas pichações. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2º caderno, Cidades, p. A-18, 04 jan. 1987.

FAGÁ, M. Grafiteiros fazem de SP uma galeria de arte ao ar livre. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 2º Caderno, Cidades, p. A-24, 28 jun. 1987.

GRAFITES baseados em 4 pintores decoram as paredes de novos bares. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, Ilustrada, p. E-3, 14 fev. 1989.

MAGALHÃES, M. I. ‘Era um sonho antigo’, diz jovem que pichou relógio da Central do Brasil. *O Dia*. Rio de Janeiro, 17 fev. 2016. Reportagem e vídeo disponíveis em: <<http://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2016-02-17/era-um-sonho-antigo-diz-jovem-que-pichou-relogio-da-central-do-brasil.html>>. Acesso em: 19 de julho de 2016.

MARTÍ, S. Pioneiro do grafite e da arte pop no país, Alex Vallauri ganha mostra no MAM. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 abr. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1263143-pioneiro-do-grafite-e-da-arte-pop-no-pais-alex-vallauri-ganha-mostra-no-mam.shtml>>. Acesso em: 19 de julho de 2016.

O GLOBO. Victor Arruda exibe obras marcadas por erotismo, censura e opressão: Artista inaugura exposição ‘Trans’ nesta quarta-feira na Galeria Artur Fidalgo. Rio de Janeiro, 11 nov. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/victor-arruda-exibe-obra-marcadas-por-erotismo-censura-opressao-18023594>>. Acesso em: 22 de julho de 2016.

PRIMEIRO CADERNO. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, dez. 1987 – jan. 1988.

ROELS JR., R. Refinado e contundente. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Caderno B, p. 7, 15 jul. 1989.

RODRIGUES, A. Graffiti em nova galeria. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Caderno B, p. 2, 10 jul. 1989.

STOCCHI, G. Arte documentada. *Revista Espaço Aberto*. São Paulo. [Online], ed. 142, Setembro 2012. Disponível em: <<http://www.usp.br/espacoaberto/?materia=arte-documentada>>. Acesso em: 20 de maio de 2016.

TOQUES. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, Caderno Viva, 10 mar. 1989.

VESPUCCI, A. C. 3NÓS3 e arte/ação. *ARTE! Brasileiros*. São Paulo, 27 nov. 2012. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/e6jzS>>. Acesso em: 20 de maio de 2016.

- **Livros, artigos, dissertações e teses:**

ADZ, King. *Street Knowledge*. London: Collins, 2010. (E-book)

CANTANHEDE, Rosane. *Grafite/Pichação: circuitos e territórios na arte de rua*. 2012. 118 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2012.

FERREIRA, Maria Alice. *Arte Urbana no Brasil: expressões da diversidade contemporânea*. Trabalho apresentado no GT de História da Mídia Audiovisual e Visual, integrante do VIII Encontro Nacional de História da Mídia, 2010.

GIOVANNETTI NETO, Bruno Pedro. *Graffiti: do subversivo ao consagrado*. 2011. 333 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

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

McCORMICK, Carlo et al. *Trespass: história da arte urbana não encomendada*. Köln: Taschen, 2010.

POATO, Sérgio. O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil. *Revista Bien'art*. São Paulo, ago. 2006.

PRADES, Jaime; MAGALHÃES, Fabio. *A arte de Jaime Prades*. São Paulo: Olhares, 2009.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, Pichação & Cia*. São Paulo: Annablume, 1994.

ZUIN, Aparecida Luzia A. O grafite da Vila Madalena: uma abordagem sociossemiótica. 7ª Conferência Brasileira de Folkcomunicação. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, v.2, n.3, 2004. Disponível em: <<http://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom>>. Acesso em: 08 de junho de 2016.

• **Sites e blogs:**

BESIDE COLORS. Grupo Tupinãodá e o começo do graffiti, 2016. Disponível em: <<http://besidecolors.com/tupinaoda/>>. Acesso em: 14 de julho de 2016.

FRIENDS WE LOVE. Videos we love: pixação's barbarian alphabet, 2009. Disponível em: <<http://friendswelove.com/blog/videos-pixacao/>>. Acesso em: 14 de julho de 2016.

Galeria *online* de imagens do portal UOL *Entretenimento*, em matéria especial sobre Alex Vallauri. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/album/vallauri_album.htm>. Acesso em: 19 de julho de 2016.

Página da 17ª Bienal de São Paulo, realizada entre 14 de outubro e 18 de dezembro de 1983. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2334>>. Acesso em: 09 de setembro de 2016.

Página do Histórico Demográfico do Município de São Paulo, do site da Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano (SMDU). Disponível em: <http://smdu.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/index.php>. Acesso em: 19 de julho de 2016.

Site da Secretaria Municipal de Segurança Urbana de São Paulo. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/seguranca_urbana/>. Acesso em: 26 de julho de 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum*. Sur la méthode. Paris : Vrin, 2009.

ALMEIDA, Filipa. Mercado de arte contemporânea: construção do valor artístico e do estatuto de mercado do artista. *Forum Sociológico*, Lisboa, 19: 63-71, 2009.

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation. Paris: Flammarion, 2002.

ARENDT, Hannah. *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Metrópole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século. *Tempo Social*; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 9(2): 39-52, Outubro 1997.

BAUMAN, Zygmunt. *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. *La cultura como praxis*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira; SCHOLHAMMER, K. E. ; YUNES, E. O pensamento filosófico da desconstrução e teoria da interpretação. *SOLETRAS* (UERJ), v. 23, p. 1-18, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BOURDIEU, Pierre. ; SETTON, M. G. J. (Org.). *A produção da crença*: uma contribuição para uma teoria dos bens simbólicos. São Paulo: Editora Zouk, 2002.

BRESCIANI, Maria Stella. A cidade: objeto de estudo e experiência vivenciada. *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*. [Online], n. 6, v. 2, p. 9-26, Novembro 2004. Disponível em:

<<http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/rbeur/article/view/113/97>>. Acesso em: 08 de junho de 2016.

_____. Permanência e ruptura nos estudos da cidade. In: FERNANDES, Ana; GOMES, Marco Aurélio de Filgueiras (Orgs.). *Cidade e História: modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX*. Salvador: FAU-UFBA, 1992, p. 11-26.

_____. Cidades e urbanismo. Uma possível análise historiográfica. *POLITEIA: História e Sociedade*, Vitória da Conquista, v. 9, n. 1, p. 21-50, 2009.

BRIGGS, Xavier S.. *Ties that Bind, Bridge, and Constrain: Social Capital and Segregation in American Metropolis*. Trabalho apresentado no “International Seminar of Segregation and the City”. Cambridge: Lincoln Institute of Land Policy, 2001. Disponível em: <http://www.lincolninst.edu/pubs/597_Ties-That-Bind--Bridge-and-Constrain>. Acesso em: 08 de junho de 2016.

CÂNDIDO, Antônio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Táticas caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 27, n. 53, p. 177-194, Junho 2007.

CATROGA, Fernando. Recordação e esquecimento. In: _____. *Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da história*. Coimbra: Almedina, 2009.

CHARTIER, Roger. Formação social e habitus: uma leitura de Norbert Elias. In: _____. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Moderna, 1982.

CORRÊA, Roberto Lobato. O espaço metropolitano e sua dinâmica. *Boletim Gaúcho de Geografia*. Porto Alegre: Associação Brasileira de Geógrafos, UFRGS, n. 20, p. 60-63, 1995.

CRUZ, Maria Tereza. Arte e experiência estética. In: CONDE, Idalina (org.). *Percepção estética e públicos da cultura*. Lisboa: Acarte, 1992.

Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930. 2^a ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001

DUARTE, Paulo Sérgio. Hélio Oiticica: a Tropicália além da forma. In: DUARTE, P. S; NAVES, Santuza. *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: FAPERJ/ Relume-Dumará, 2003.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ERLL, Astrid. Travelling memory. *Parallax*. v.17, n.4, p. 4-18, 2011.

FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

FEINDT, Gregor *et al.* Entangled memory: toward a third wave in memory studies. *History and Theory*. n. 53, p. 24-44, 2014.

FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso: na transversal da cidade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1989.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996 (1970).

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Patrimônio histórico e cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FUREGATTI, Sylvia. *Arte e Meio Urbano*. Elementos de formação da Estética Extramuros no Brasil. 2007. 247 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

GASTMAN, Roger.; NEELON, C.. *The History of American Graffiti*. Nova Iorque: Harper Design, 2011.

GOMBRICH, Ernst H.. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GREFFE, Xavier. *A economia artisticamente criativa*. Arte, mercado, sociedade. São Paulo: Iluminuras, 2016.

_____. *Arte e mercado*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HELENA, Lúcia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Ática, 1996.

HOBBSBAWM, Eric J.. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

JACQUES, Paola Berenstein. Estética das favelas. *Arquitextos*. São Paulo: Vitruvius, ano 02, n. 013.08, junho de 2001.

JANKOVIC, Nikola. *Esthétique des favelas*. Paris: L'Harmattan, 2003.

JENCKS, C.. *Heteropolis: Los Angeles, Riots and the Strange Beauty of Heteroarchitecture*. London: Academy Editors, 1993.

KANT, Immanuel. Appendix I. In: _____. *Perpetual Peace: A Philosophical Sketch*. 1795. Disponível em: <<https://www.mtholyoke.edu/acad/intrel/kant/kant1.htm>>. Acesso em: 22 de julho de 2016.

KOWARICK, Lúcio e ANT, C.. Cem anos de promiscuidade - o cortiço da cidade de São Paulo. In: KOWARICK, Lúcio. *As lutas sociais e a cidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 49-74.

KOWARICK, Lúcio. *Escritos urbanos*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LASSALA, Gustavo. *Pichação não é Pixação*. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.

LORENZ, Chris. Blurred lines: history, memory and the experience of time. *International Journal for History, Culture and Modernity*. v.2, n.1, p. 43-63, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Le langage indirect et les voix du silence. In : _____. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2011 (1883).

NOGUEIRA, Cristiana. A (im)permanência do traço: rastro, memória e contestação. *PRACS: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP*, n. 2, dez. 2009.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Martins. Breve panorama do modernismo no Brasil – Revisitando Mário e Oswald de Andrade. *Revista de Literatura, História e Memória*. Cascavel: Unioeste, v.8, n. 11, p. 82-95, 2012.

PALLAMIN, Vera Maria. *Manifestações artísticas em espaços públicos: aspectos de cultura urbana*. São Paulo: ARTEunesp, 1998.

_____. *Arte Urbana - São Paulo: região central (1945-1998)*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2000.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: Do Romantismo à Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

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

PESAVENTO, Sandra J. Este mundo verdadeiro das coisas de mentira: entre a arte e a história. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: n. 30, 2002, p. 56-75.

_____. *Uma outra cidade: o mundo dos excluídos no final do século XIX*. São Paulo: 2001.

PIKE, A. W. G. et al. U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain. *Science*. Issue 6087, v. 336, p. 1409-1413, 15 Junho 2012.

PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. *Tempo. Revista do Departamento de História da UFF*. Rio de Janeiro: UFF, v.1, n.2, 1996, p. 59-72.

QUEIROGA, E. F.. Especialidades da Esfera Pública na Urbanização Contemporânea: O Caso da Megalópole do Sudeste. In: KAHTOUNI, S. et al. *Discussindo a Paisagem*. São Carlos: Rima, 2006, p.121-142.

RAMIRO, Mario. Between Form and Force / Connecting Architectonic, Telematic and Thermal Spaces. *Leonardo*, v. 31, n. 4. Cambridge: MIT Press, 1998.

REISNER, Robert G.. *Graffiti: Two Thousand Years of Wall Writing*. Spokane: Cowles Book Company, 1971.

REVEL, Jacques. Cultura, culturas: uma perspectiva historiográfica. In: _____. *Proposições: ensaios de História e historiografia*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei – Legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

RÜSEN, Jörn. Pode-se melhorar o ontem? Sobre a transformação do passado em história. In: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó-SC: Argos, 2011.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos. *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza 1890 - 1915*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2003.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SATURNINO, Edison Luiz. *Imagen, memória e educação: um estudo sobre os modos de ver e lembrar*. 2005. 269 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SETTON, M. G. J.. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação* (Impresso), São Paulo, n.maio/ago, p. 60-70, 2002.

_____. Indústria cultural: Bourdieu e a teoria clássica. *Comunicação e Educação* (USP), São Paulo, v. 0, n.22, p. 26-36, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

_____. *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004 (1966).

TRESPACH, Rodrigo. *O Lavrador e o Sapateiro*: memória, tradição oral e literatura. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2013.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade (1780-1950)*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1969.

ZUKIN, Sharon. Paisagens do século XXI: notas sobre a mudança social e o espaço urbano. In: ARANTES, Antonio A. (org.). *O espaço da diferença*. Campinas: Papirus, 2000.

APÊNDICE I

Transcrição: Entrevista I
Jaime Prades, artista plástico, 57 anos.

Entrevista oral concedida a Camila Goulart Narduchi, no dia 24 de outubro de 2015, na casa do entrevistado, em São Paulo (SP).

[início da gravação]

Jaime Prades: Talvez na periferia, o picho realmente aconteceu antes, mas nesses lugares emblemáticos que foi fruto da estratégia do Tupinãodá, tanto os dois lugares que são mais importantes na história dos grafiteiros, inclusive os que vieram depois... que são o Beco do Batman e os túneis, isso é estratégia elaborada pela gente. Dentro de uma visão de não encontrar o menor sentido, nem a menor graça em chegar e pegar... e ir na casinha do seu Zé, que economizou pra pintar a parede dele, chegar lá... como era, né? Na verdade o grafite era assim: “ah, vamos invadir!”, parecia uns meninos travessos, sabe? Uma travessura, a ideia da travessura... essa ideia, a gente passou ela pra trás. A gente não se identificava com isso, na verdade a gente tinha uma visão de que a gente tava atuando na cidade, dentro da visão da *polis*, da política, do processo de ter uma consequência política a partir da visão da política como algo que interfere dentro da cultura da sociedade, então a gente superou isso, a gente saiu fora disso, e a gente se contrapôs ao poder público, na verdade, porque pegou um espaço que era público, aquelas paredes eram públicas, no caso dos túneis. Houve uma coisa também, um processo de catalisação junto com Alex Vallauri... a coisa, ela acontece também com outros artistas, mas essa ideia de fazer uma coisa realmente muito grande, ela tava sendo cozida na panela já há um certo tempo, adquirir uma outra dimensão, crescer, explodir na cidade... e no Brasil, né? Que foi o que aconteceu. No caso do Beco do Batman é outra estratégia, uma estratégia muito mais da poética porque a gente ficou descobrindo uns lugares na cidade que tinham uma coisa tão diferente que nem o Beco do Batman, que é um lugar assim que é um rio. Rio Verde, e é um fundo e é um lugar de passagem e ao mesmo tempo parece uma arena, um palco, um teatro, então tinha uma poética ali e também tinha um abandono. Então ali foi outra questão, outra inspiração. Então sempre havia um conceito nas nossas ações, e o que interessava era isso. Quando você ler a introdução do meu livro, de um crítico que chama Fabio Magalhães, ele fala sobre isso, isso que eu to te falando aqui, você vai poder – isso tá registrado no meu livro. Então, tem esse molho... Em relação à periferia, talvez o picho ele já dominava mais, ele já estava lá, principalmente de Santo Amaro mais pro sul, na zona sul da cidade de São Paulo, não que não tivesse na zona leste, mas naquela eu não lembro, o que eu lembro mais é que os pichadores se encontravam numa praça que é conhecida como Borba Gato, porque tem uma escultura do Borba Gato, que já é longe do centro, mas na verdade era onde eles se encontravam vindo de uma periferia muito mais distante. O sul

da cidade de São Paulo, se você olhar no mapa, ele é um T, a zona sul é muito longe do centro, é muito grande. Então, ali se turve uma ebulação muito raivosa mesmo do picho, muito original. Mas em relação aos espaços centrais da cidade, o picho ele cobre todos os grafites, ele chega no final de 89... tem uma... ond– A minha leitura de tudo isso é que num primeiro momento o grafite conquista então a classe média, é o pessoal que faz *facul*, ou que tem origens de cultura familiar, que viveu, são pessoas que têm informação, que conhecem a arte, que viajam... Bom, naquela época não dava pra viajar muito, né ?, ou que, enfim, que têm cultura, que têm conhecimento e que já estavam no meio das artes. É esse primeiro movimento, e o Alex que antecipa isso na verdade, ele traz totalmente essa genética da arte, ele era um artista... e a gente também. Então, quando a gente começa a arrefecer [?] as ações em 89, e há um crescimento muito grande dos grupos de, das gangues de picho, aí vem o picho e cobre todos os buracos do túnel da Paulista, assim como a gente quis interferir, eles quiseram cobrir o que a gente já tinha feito, e cobriram. Isso foi em 89. A minha leitura, é totalmente pessoal isso, é que nesse momento, como a gente conquistou, reivindicou a conquista do espaço público pra uma arte de um novo momento democrático, quando vem o picho, é o pessoal da periferia que faz algo semelhante, eles querem conquistar o espaço público. Eles vem e falam– Porque o picho é muito afirmativo nesse sentido, tanto que a frase que circula, que é a frase mais... que talvez defina melhor, é assim: “Picho, logo existo”, que também é um picho, “picho, logo existo”, e isso é super verdadeiro, porque é... o picho se traz uma coisa muito ambígua, porque o picho, ele é extremamen– Ele cria uma reação na sociedade de muita raiva, muito ódio, as pessoas odeiam os pichadores, porque os pichadores agredem a propriedade privada e a propriedade pública, o patrimônio das pessoas, as casas, os prédios... e é horrível, digamos assim, é como se criasse uma ferida, uma contaminação, é uma coisa que parece sujo. Né? O que é questionável também, porque– Vamos chegar lá. Mas o picho, ele arruma muitas inimizades, ele é uma atitude hostil, ele é uma atitude violenta, uma espécie de grafismo violento. Porém, eu vou te contar uma história hoje, que – eu vou te mostrar inclusive – quando a gente se aproximou dos pichadores, a gente percebeu, pela história dos meninos, que o picho foi a forma que muitos desses meninos dessa geração abandonada da periferia encontrou de se libertar do tráfico e de se libertar do roubo. Então, ao mesmo tempo que– Isso é totalmente o que eu penso, o que eu vejo, o que eu medito, nunca escrevi sobre isso, talvez você se interesse, mas se eu for um dia escrever, vou escrever a partir dessa... desses eixos, desenvolverei a partir disso. É uma porta de saída para muitos jovens que tão totalmente jogados na sarjeta, porque o nosso país é um país muito original em crueldade, porque a crueldade aqui ela não é aparente, assim, ela é dissimulada, né? Tudo é dissimulado, a gente vive em um teatrinho, mas nos bastidores acontecem coisas terríveis, em todas, *todas* as áreas, na saúde, no tratamento dos pobres, no tratamento dos imigrantes, no tratamento das pessoas que são jogadas na rua, dos jovens que vão pra cadeia – o fato de irem pra cadeia –... nas escolas. Então, há um tratamento, digamos assim, do Estado em relação ao país, que é uma fábrica de dementes. Então, muitos desses meninos que foram pro picho, encontraram um auto tratamento de cura, uma saída – extremamente violenta e que criou muita inimizade, muitos deles morreram ou foram assassinados, porque as pessoas odeiam, e eu tenho pra mim que a classe média,

principalmente a classe média, que é mais vulnerável – porque o rico ele está encastelado, né? A classe média mais vulnerável no dia a dia, em termos de segurança, deveria agradecer aos pichadores.

Camila Narduchi: Por quê?

JP: Porque eles estão fazendo isso para não pegar numa metranca.

CN: É, eu vi um documentário, inclusive, que um menino, ele falava: “eu faço isso para mostrar que eu existo, sem precisar enfiar uma arma na cara de uma senhora”...

JP: É, então, eu não vi isso, mas é isso. Então, a classe média é devedora, a sociedade brasileira deve ao picho, é uma coisa completamente invertida, e eu sei disso porque quando eu fui fazer esse trabalho lá em Campo Limpo eu conheci os carinhos lá da cena, o homem-aranha, a polícia chama o cara de homem-aranha, os caras escalam um prédio de vinte andares pela calha, quem é esse cara? É o campeão de alpinismo brasileiro, se tivesse nascido em uma família de classe média alta, estudado em uma escola de três mil reais por mês e tivesse ido pra, sei lá, pros Andes, fazer...

CN: Academia de escalada!

JP: ... academia de escalada, esse cara seria campeão, talvez campeão do mundo em escalada, porque neguinho aqui escala na mão, pela calha, vinte andares de um prédio... olha a raiva que o cara tem, entendeu? É escalada social, né? O cara encontra um jeito de, “ah é, seu bando de filho da puta, vocês que estão aí fazendo de conta que a gente é uma merda, que tratam a gente que nem uma merda, olha o que eu faço!”...

E aí esse cara, o homem-aranha, depois tem a história dele, que ele foi resgatado, esse cara era um homem-bomba, um homem-spray, entendeu o que eu to falando? Ao invés de bomba, spray. E isso é algo pra se pensar, né? Então, o homem-spray subiu lá e eu encontrei com ele, a gente tava fazendo um trabalho, que é esse trabalho que eu posso te mostrar rapidamente, do livro que não foi publicado, se chama “Saída pela arte”, que consistia em encontrar, depois de dois anos de trabalho e de amizade com esses meninos, gerar encontros entre artistas e pichadores, e gerar um trabalho juntos, na perifa. Aconteceram coisas incríveis. Discutindo com os caras, trazendo conteúdo para as frases que eles queriam escrever, a partir do eixo da tipografia, porque as letras são impressionantes, do ponto de vista da letra mesmo, do design da letra. Mas quando eu conheci o homem-bomba – eu não to falando o nome dele, porque... Não tem nenhum problema, mas eu quero pedir licença pra ele. A gente estava trocando uma ideia lá, pintando lá, em cima de uma laje, aí ele me contou a história que rolou... porque eu perguntei pra ele: “mas por que você faz picho?”, e a história resumidamente é o seguinte: o cara, ele com treze anos, se eu não to enganado, ele tava fazendo aniversário e o pai dele chegou com um puta carro... zero... fudido, né, zero não, carro fudido... na perifa, porque o negócio do pai era ladrão de carro. Aí ele falou assim: “agora, meu filho, você vai continuar a tradição da família”. Aí ele chegou para o pai e falou assim: “eu não vou ser

ladrão”... e já toma uma butuca no meio da cara, toma uma bordoada. “Ah é? Então o que você vai ser?”, aí ele fala: “vou ser pichador”, e já toma outra! Aí ele me falou o seguinte – isso mexeu muito comigo, porque ele me falou assim: “olha, desde que eu nasci, nesse buraco aqui, eu to sendo aliciado o tempo inteiro pelo tráfico e perseguido pela polícia”, e aí ele era perseguido pela polícia porque tinha uma história também, que a mulher dele tinha sido mulher de um policial, então o negócio, os caras queriam apagar eles, porque esses meninos são vistos como sujeira, né? A polícia que limpar essa sujeira, *eles* são a sujeira. Então, aí tinha uma situação muito real, durante muitos anos... aí ele falou assim pra mim – então, esse cara já apanhou, a gente nem faz ideia do que esses meninos... esses caras são sobreviventes – aí ele falou assim: “esses caras podem me bater, os caras podem me ameaçar, podem me chutar, podem até me matar, mas a única coisa que eles não tiram de mim... é o meu picho”. Aí... pra mim fez: PIM!, e aí mudou. Aí é que tá, esse discurso que eu estou fazendo aqui da classe média ficar atenta, porque o menino se salvou por aí, né, e se salvou mesmo, sabe? Hoje ele tá indo pela terceira vez pra Paris, uma galeria adotou ele lá, ele tá super numa boa, ele tá totalmente pacificado, feliz. Agora ele fala, o que você faz?, ele fala assim: “Eu faço caligrafia urbana”. E o cara tá super bem, em algum lugar isso realmente salvou ele... tá gordinho, tá melhor, tá comendo – esses caras passavam fome, a gente ia falar com eles e levava comida... todo zuado, completamente louco... de fome!

CN: Sim, eu tava vendo esse documentário, ele tá até na Netflix, chama “Pixo”, o documentário. Bem interessante, traz depoimentos... e aí ele fala: “inclusive, a gente começou a filmar o pessoal escalando e fazendo picho de muro, os murais, né, porque os próprios pichadores queriam isso, eles queriam que o movimento não passasse em branco”. Então assim, de uma maneira ou de outra, eles também querem esse reconhecimento, né, entre eles ali tem um grande status, assim, de ser pichador, então, como eu tava te falando de ver em trabalhos, o que me incomoda é essa diferenciação do picho ser o lixo e o grafite ser arte, me incomoda muito isso e eu não quero fazer isso, eu quero fazer justamente essa área cinza entre os dois...

JP: Mas eu participei da Bienal de grafite desse ano, no começo do ano, e o maior respeito, cara...

CN: Mas aqui [no recorte de tempo do projeto] não, é isso que me incomoda. Nos trabalhos escritos aqui – eu já to trombando com vários agora, nessa minha pesquisa, né, que tenho que saber quem escreveu – a grande maioria tenta fazer essa diferenciação muito grande e eu quero caminhar nessa ambivalência mesmo, que não é... um não é o antônimo do outro, um não é o oposto ao outro, entendeu? Eu acho que, basicamente, só pra você entender–

JP: Nossa, você vai pirar nesse livro que eu vou te dar, o “Nox”, do Ricardo Czapski. Nox quer dizer noite, em latim, e meu... essa coisa de... tem um outro livro que você tem que ler, de um fotógrafo, tenho ele aí, mas não posso te emprestar. Chama... ele é um húngaro...

“Conversas com Brassai”. B-R-A-S-S-A-Í... “Conversas de Brassai com Picasso”, é um livro da... a editora é a Cosac Naify. É um livro lindo.

CN: Eu queria te perguntar umas coisas, mais sobre o Tupinãodá também, porque eu preciso entender algumas coisas. Eu queria saber como começou, como surgiu a ideia dessa questão do coletivo, porque até então, quando a gente lê, se fala muito de grupos, né... grupos, grupos, grupos... mas uma vez eu vi uma entrevista ou alguma coisa que você escreveu no seu blog, se eu não me engano, que vocês foram o primeiro coletivo do Brasil de arte urbana e de intervenções, tal. Por que essa palavra, coletivo?

JP: Essa palavra era estranha pra gente na época, a gente era um grupo, sempre foi um grupo, eu quando usei essa palavra coletivo foi pra gerar identidade com a linguagem que vigora hoje, pra facilitar a compreensão, porque é a mesma coisa, grupo ou coletivo. Mas o coletivo, de onde ele nasce eu não sei, sei que ele virou esse nome, é uma coisa que tem a ver com o pessoal que veio depois da gente. Essa história de que a gente é o primeiro grupo... mais ou menos... porque tem o 3NÓS3, tem umas experiências também do Alex com o [inaudível] – não é um grupo, mas eles tem umas coisas juntas. Mas em termos dessa coisa da arte urbana que cai digamos pro pictórico, sim, mas o trabalho do Ramiro e do Hudinilson e do terceiro lá, do 3NÓS3, eles também são do grupo, eles tem uma postura muito conceituada– Eu vou te dar mais um livro! [risos]

CN: Então, porque eu queria entrar nessa coisa: se você tivesse que diferenciar, então, o Tupinãodá dos outros grupos, tem alguma coisa primordial?

JP: Então, a gente tem mesmo, a gente é um grupo que era muito mais, é uma mistura de motivações, porque o Tupinãodá, ele nasce a partir de um estudo do espaço público, feito com dois geógrafos, tem o Antonio Robert de Moraes – ele faleceu esse ano, de doença – que foi uma figura estelar dentro da geografia da USP, ele é um dos herdeiros do Milton Santos, é uma figura muito doida, muito amigo nosso. E o orientador dele era mais louco ainda. Também morreu, to com o nome dele na ponta da língua... É um cara que estudou a geografia a partir de um espaço mental, a geografia da ideia. Um cara completamente louco, figura maravilhosa.

Esses caras são muito fodidos, porque nós somos todos uns estudantes meio vagabundos, né... Eu tenho uma carreira assim, eu larguei Letras, eu sou autodidata, o Zé Carratü também, a gente era– comecei a trabalhar muito cedo, *iiish...* Carlos Delfino largou a FAAP, a gente era meio assim, eu não sei falar por eles, mas eu gosto de aprender, eu não gosto de estudar. Você entende isso?

CN: Ô, sim... Me identifico muito com isso.

JP: Eu sou totalmente a educação não-formal.

Então assim, o Tupinãodá surge também dentro de uma cultura da performance, ele surge dentro de uma procura de uma poética urbana da efemeridade, ele surge inspirado no Flávio de Carvalho, na antropofagia modernista, no concretismo, no neoconcretismo

brasileiro, no concretismo da literatura dos irmãos Campos, no design gráfico, na arte do desenho impresso, da gravura... e de uma coisa extremamente irreverente, mas uma irreverência muito do bem, uma coisa muito anarquista, muito lúdica... A ideia era trazer essa coisa que é muito desconfortável pro sistema de arte, a gente era – ainda eu pago o pato por isso, a quantidade de espaços institucionais que, hoje mais do que nunca, se enquadraram, se formataram, virou uma coisa assim para especialistas, né? Esse movimento que a gente viu pela arte contemporânea que academiza Duchamp, isso é um veneno, virou um domínio, uma coisa de poder, assim, e no fundo é só grana, tanto é que hoje quem domina a cena do sistema artístico é o mercado, são os ricos que especulam. Aí tem todo esse jogo cortesão de curadorias, de galeristas, são duas mil pessoas no mundo que dominam isso e, no fundo, é tudo pra fazer grandes negócios. Os curadores são quase censores, quando não são censores mesmo, então assim, esse meio pra gente gera muito incômodo, porque a gente foi incômodo pra eles, porque a gente surgiu com uma cena que ganhou uma visibilidade midiática ferrada e a gente não tava sob o controle deles. Nossa, até hoje isso me fecha portas, você não acredita...

CN: É mesmo?

JN: Sim... aí eu picho nelas. [risos] Então assim, porque na verdade é difícil, talvez nosso caminho tenha sido a opção mais difícil, porque a gente tá fora do rebanho, mas eu tenho certeza que sou um artista da minha cultura, da minha sociedade, eu estou falando pra minha sociedade, eu não estou virado pra Alemanha, nem pros Estados Unidos, não to de bunda para minha sociedade, de costas.

CN: É, eu acho que foi isso que me chamou a atenção no trabalho de vocês, de uma maneira geral, porque eu tinha duas opções até então, era o trabalho dos Gêmeos, etc., ou o picho de um lado, assim, e eu acho que quando eu vi o Tupinãodá eu achei que caminha muito ali, sabe? Um pé ali, outro aqui, e sem virar as costas, exatamente isso.

JP: Que legal, e isso ainda não foi escrito, está sendo. E você tá chegando num momento bom, oportuno.

Tem o Demétrio Portugal, que é um menino brilhante, é um produtor também, de uma cena muito irreverente aqui e foi durante muitos anos curador de um espaço que chama Matilha Cultural.

O Demétrio, ele está fazendo um estudo já há uns dois anos sobre o Tupinãodá, que tava conectado com uma galeria, a Tag, mas aí a Tag largou a mão, e nesse momento eu trouxe o Demétrio pra cá.

Porque ao longo de todo esse tempo eu tentei fazer algum tipo de livro, de registrar. Na verdade, tanto o Zé quanto o Carlinhos não estão nem aí pra isso, eu sou um cara mais... eu dependo do meu esforço, no sentido de fazer com que essa história não se dilua, porque há uma tendência de fazer com que, de transformar ela em uma coisa sem importância.

Então há dentro da própria cultura da arte urbana, gente nos hostilizando. Eu to procurando, há um certo tempo, uma certa diplomacia, no sentido de juntar forças, por isso que é tão importante ter a Holly, o Demétrio, ter gente da própria academia, da própria universidade, meditando, sistematizando, pensando, pra poder chegar a um museu de arte contemporânea e chegar com a linguagem deles, aí os caras entendem, né? Porque a gente... na verdade, a gente irritou muito esse sistema, era o que a gente queria. Na verdade, o nosso maior valor, o fato de ainda ter essa resistência com relação a nós, de ainda ser um problema, é o que realmente nos dá um aspecto muito bom. Então, e por causa disso, eu trabalho na direção de criar uma história, e caiu a ficha pra mim esses dias, por isso que eu estou nesse momento, porque eu já tentei fazer um livro do Tupinãodá umas três vezes, com lei de incentivo, com ProAC, e eu não consegui, porque a tese estava errada. A tese era fazer um livro sobre o Tupinãodá como arte de rua, e não se sustenta, eu não consegui e entendo porque não consegui, porque o Tupinãodá não é só arte de rua, o Tupinãodá é uma reflexão, ele é um ateliê. Aí quando eu pus assim: “Ateliê Tupinãodá”, aí eu vi. E aconteceu um movimento que eu fiz agora esse ano, uns quatro meses atrás, que eu fui arrumar meu acervo e comecei a achar um monte de trabalhos, de desenhos que eram da época do ateliê. O ateliê era o Zé e eu, a gente alugou uma casa, que era de uma namorada minha, ela foi embora pros Estados Unidos, e a gente alugou a casa dela e virou o Ateliê Tupinãodá, e foi a partir desse ateliê, dessa casa na Vila Madalena, que foi o olho do furacão, entendeu? O núcleo mesmo ali, magnetizou muitas forças. Era uma loucura, a gente era um bando de maconheiro louco, namorava um monte de meninas e a cena era muito diferente, só tinha a gente. Hoje tem quinze mil coletivos, naquela hora era lá, então você entrava lá e podia encontrar um cara com uma marreta quebrando uma parede! [risos]

CN: Onde mais, né? [risos]

JN: Onde mais? Isso tava acontecendo lá, grafitando tudo, som, era muito legal, era uma coisa que realmente, só quem viu, viu. Então tem essa força catalisadora, e o ateliê a gente produzia sem parar, então cada trabalho, cada incursão que a gente fez, a gente fez várias instalações. Cada incursão que a gente fez, a gente criou estudos, criou projetos, criou coisas, e essas coisas estão no fundo, estão dormindo, aí quando eu fui mexer nas coisas, eu vi essa coisas, eu peguei uns desenhos assim e falei : “nossa, se eu pego isso e ponho em um quadro, em uma moldura hoje, cria um sentido histórico da cultura urbana, da cultura contemporânea”, que é a tese do Demétrio.

CN: Aliás, no meu título tem “a contemporaneidade e a ambivalência da arte urbana paulistana”...

JP: Então, o Demétrio, você pode conversar com ele, porque a tese dele é de que a gente inaugurou uma outra etapa da arte contemporânea brasileira. E aí, pra mim, eu falar isso fica meio vaidoso, né? Meio assim... pomposo. Mas se ele fala, tudo bem, eu não vou falar que não.

CN: Jaime, uma curiosidade que eu tenho é: vocês tinham alguma assinatura, ou era o nome de vocês, cada um que fazia, ou vocês tinham alguma coisa coletiva de assinar, ou não tinha assinatura no que vocês faziam?

JP: Não tinha assinatura, o trabalho era a assinatura.

CN: Entendi, você fala a estética?

JP: É, exatamente, a linguagem.

Foi uma década de start, também nas artes plásticas mais consagradas, a geração de 80, os grandes artistas que estão hoje no mercado internacional são todos da década de 80, todos não, mas muitos, da minha geração, né?

Então assim, tem isso, então é tudo a década de 80, a década de 80 tem uma genética muito forte, coincidiu muita coisa, a transição política no Brasil, coincidiu com o processo de globalização. Nós somos uma geração de transição, essa ideia pra mim é chave, porque a gente faz a ponte entre uma geração extremamente combativa nas artes plásticas da década de 70, que vem com um conceitual extremamente forte, né, você pega muitos artistas como o Hélio Oiticica... tá me fugindo os nomes... mais o pessoal do Rio, que também tem uma visão em relação à questão de espaço urbano, de conquista do espaço urbano, uma coisa muito política e também muito saudável, como a... esqueci o nome dela... que fazia as esculturas dobráveis de metal. E o começo dos anos 90. Então, quando eu falo que o Tupinãdá bebia da antropofagia, estou querendo dizer que o Tupinãodá, ele surge como um movimento de artistas dentro da contemporaneidade da cultura brasileira, a gente ainda faz parte de uma linhagem, de uma herança que se relaciona, a gente bebia da nossa própria cultura. A partir dos anos 90 – em 93 foi o início da internet – essa geração, por exemplo que vem nos anos 90, ela já nasce globalizada, nós somos uma geração enjaulada, a gente manifesta, expressa o que tinha de mais irreverente dentro da tradição moderna brasileira, moderna e contemporânea brasileira... Então não é à toa que o nosso grande inspirador era Flávio de Carvalho, por exemplo. Então é muito interessante, porque a partir dos anos 90 você já tem um cenário que tende a se globalizar, você pega essa geração dos Gêmeos, todo mundo fala inglês... a gente odiava os Estados Unidos, só Caetano Veloso gostava, a gente não. Essa coisa da anti-americanização era muito forte, porque havia uma questão política, né?

O importante disso é que a gente conseguiu se alimentar da nossa própria cultura.

Então, uma antropofagia é uma grande devoração, é uma grande deglutição, e quem traz isso para a cultura humana, é a modernidade brasileira. Tanto é que qualquer lugar que traz isso hoje... muitos lugares se referem a isso. Então, nós tínhamos isso, ao mesmo tempo que a gente tava extremamente restrito, a gente tava lidando com umas potências extremamente premonitórias, digamos assim, antecipadoras, o que nos dava uma dimensão que a gente nem fazia ideia.

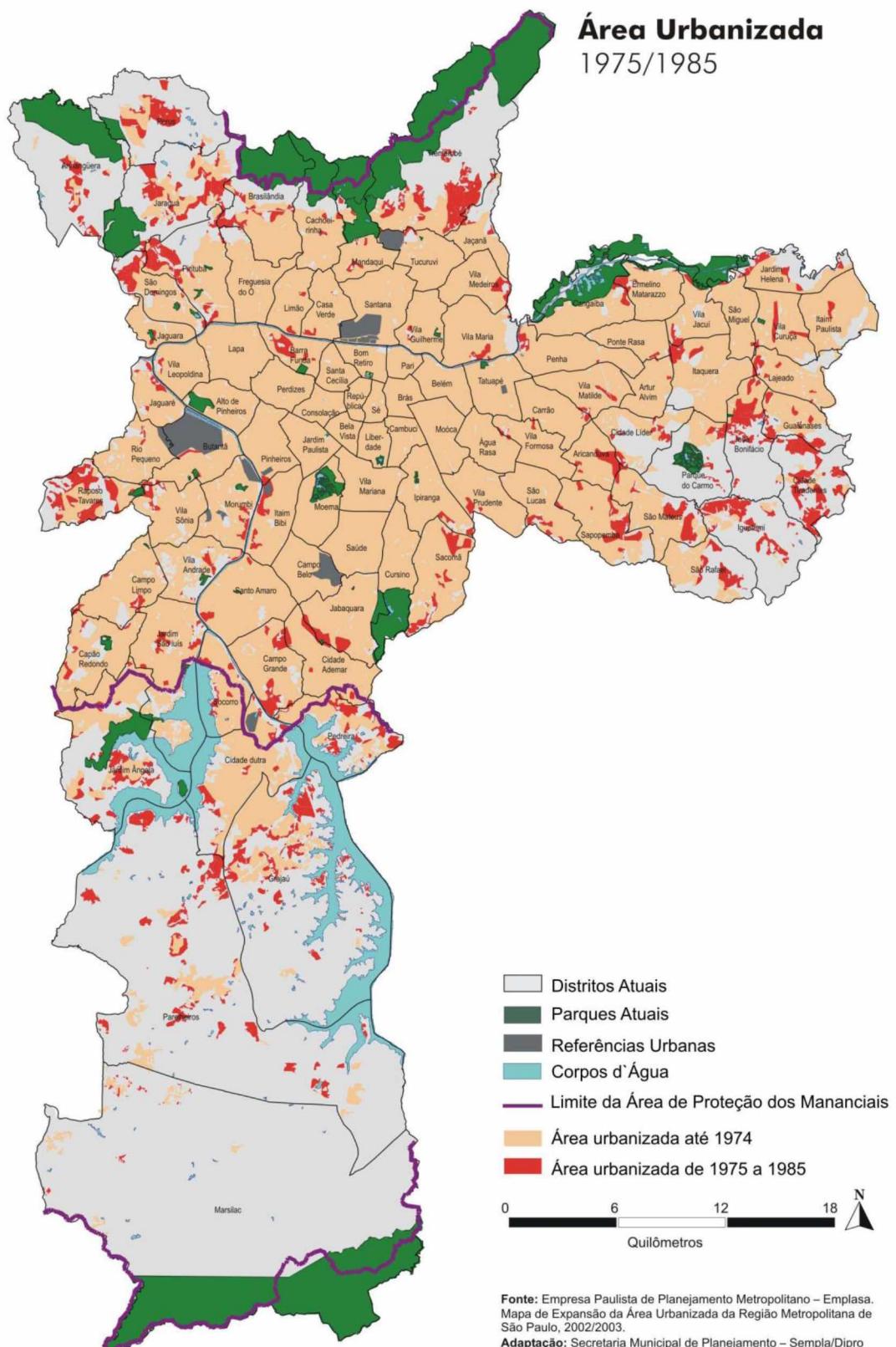
Então realmente existem duas vertentes, dois começos da arte urbana brasileira. Uma que começa no final dos anos 70 com Alex Vallauri, que são os artistas que vêm e criam uma identidade para a nova sociedade que está em surgimento, que é a própria transição, é a própria cultura de transição, manifestam essa transição como fenômeno. E um segundo nascimento, que é essa cultura que se globaliza a partir dos anos 90 e que traz essa cena do grafite internacional, que é outra coisa.

Eu te dei umas chaves, né? Te dei a chave da transição, a chave da antropofagia, a chave da questão do picho como uma questão social, porque – só pra você entender o que eu quis dizer – a gente não é um Brasil, tem vários Brasis, o Brasil do homem-aranha, do homem-bomba, não é o Brasil do Jaime, nem o da Camila, nem o da Rayana, não é... é outro Brasil, é o Brasil do homem-bomba, então a cultura dele é essa cultura, que no fundo é extremamente agressiva, mas é uma forma que permite com que ele se salve... ele se salvando, nos salva, é isso que a sociedade tem que entender. Por mais que uma sociedade escravocrata, com um estado antipopular, não quer nem saber, quer passar um trator por cima de todo mundo, mulher grávida, criança, que é uma crueldade ferrada, a gente acha que não, mas é. Então, essa é a outra chave, não interessa se o picho e o grafite, o grafite e o picho, essa discussão é idiota, porque não é essa a discussão. A discussão é saber de quem é essa cultura do picho e porque ela existe, e quem traz essa coisa mais sofisticada do grafite, e depois tem uma mescla... Porque aí os cara do picho começam a grafitar, os cara do grafite também fazem picho, porque tem as leis do hip-hop, que é uma cultura inclusive repressora, porque tem que seguir aquela cartilha, tem que: “ah, se vai em grupo tem que ser a letra de tal jeito”... uma igreja, com seus dogmas.

No fundo é o abandono, né? Esculturas de abandono, né? Desamor, tudo isso, que é o grande mal do mundo, esse mundo egoísta, que está indo pro buraco. Como que não vai pro buraco? Não sendo egoísta, tendo amor... tentando construir isso dentro de você, porque você só vai conseguir dar quando você tiver. Então, se você tiver isso pra dar, você vai dar isso. E as coisas são milagrosas, porque o hoje o homem-bomba é um homem-bomba desmontado, porque ele se sentiu acolhido em algum lugar. E a partir do momento que a pessoa se sente acolhida, ela sara... a cura é essa.

[fim da gravação]

ANEXO A



ANEXO B



Capa do catálogo da exposição *Projeto Contemporâneos: Tupy é a tua mãe* (Grupo Tupinãodá), 1986.

Acervo *On-line* da Pinacoteca do Estado de São Paulo: Artístico, Bibliográfico e Arquivístico.

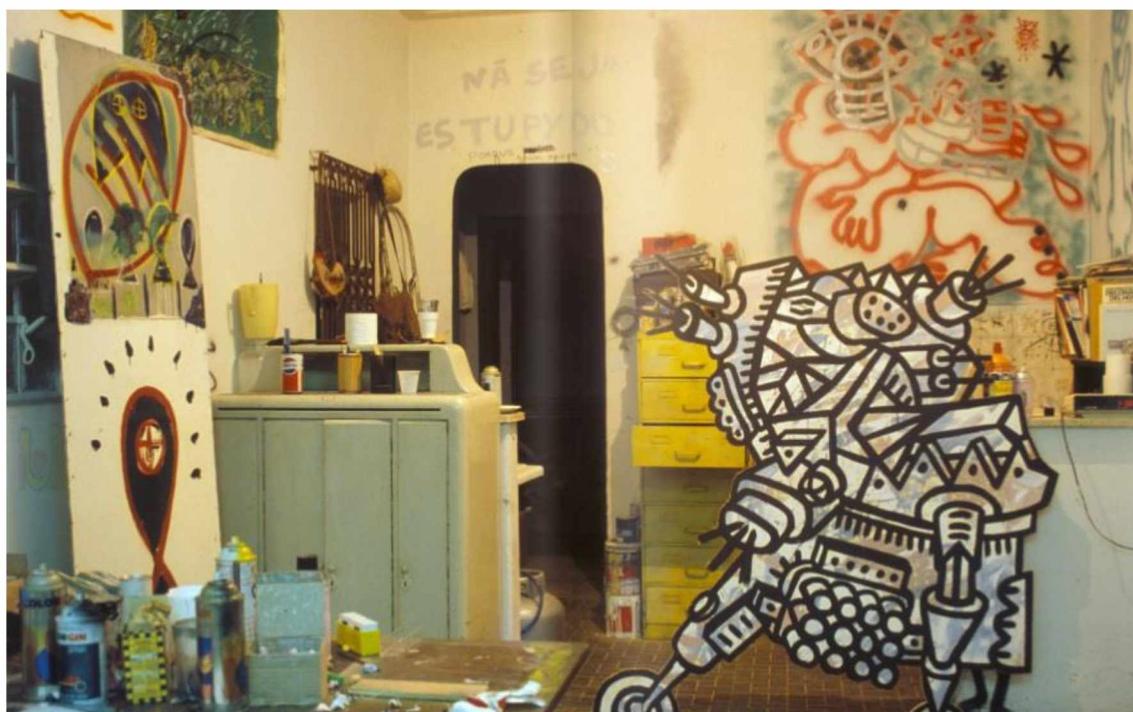
Notação/Localizador:	P.P.0042 - K.01.0056
Unidade de armazenamento:	Estante 16 -
Série/Tipo:	Catálogo de exposição
Título:	Projeto Contemporâneos: Tupy é a tua mãe
Descrição de conteúdo:	Artistas: Jaime Prades, Rui Amaral e José Carratü. O impresso consiste em folhas avulsas encaixadas em uma capa de tipo envelope.
Data de produção (início):	01/11/1986
Data de produção (fim):	30/11/1986
Acervo Digital:	Possui reprodução digital

ANEXO C

Outros registros



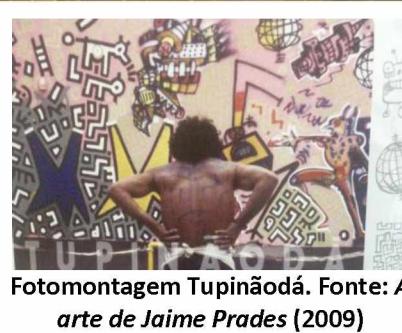
Esquerda: Painel Tupinãodá em Pinheiros (tinta e giz), 1984 / Direita: Alex Vallauri, [198-].



Ateliê Tupinãodá, 1987



"Tupi Não Dá", [198-]. Foto: Pablo di Giulio



Fotomontagem Tupinãodá. Fonte: A arte de Jaime Prades (2009)





Pichações em porta de loja, [199-]



Pichação em prédio. "Raros", [199-]



Pichação em carro. "Raros", [199-].



À direita: tags "Tchentcho", "Krellos" e outros.
Abaixo: tag "Krellos".

