

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Mestrado em Ciências Sociais - Gestão de Cidades

Maria Inês Lodi

A ESCRITA DAS RUAS
E O PODER PÚBLICO
NO PROJETO GUERNICA DE BELO HORIZONTE

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Cultura Urbana e Modos de Vida
Orientadora: Profa. Dra. Luciana Teixeira de Andrade

Belo Horizonte, dezembro de 2003

Aos que me trouxeram palavras da alma
e com elas apontaram letras e linhas na escrita das ruas.

AGRADECIMENTOS

A Célio de Castro – que primeiro formulou para a cidade a questão da pichação e do grafite –, por ter me instigado com o tema, aberto a interseção da política com a psicanálise quando prefeito de Belo Horizonte e dirigido a mim uma confiança que me pôs a trabalho;

à minha orientadora Luciana Teixeira de Andrade, pela extrema dedicação e sutileza com que acompanhou meu trabalho, pelo estímulo e pontos de avanço na discussão com a sociologia e a antropologia;

a José Marcius Carvalho Vale, pela interlocução da engenharia e do urbanismo na construção e coordenação do Projeto Guernica e pela disponibilidade na pesquisa de dados preciosos;

a Marcelo Matta de Castro, pelo trabalho conjunto em longos anos sobre a psicanálise e a política no poder público, especialmente na coordenação do Projeto Guernica;

à equipe do Projeto Guernica, pelos trajetos novos que inventamos juntos;

à Prefeitura de Belo Horizonte, em especial ao prefeito Fernando Damata Pimentel e à sua Chefe-de-Gabinete Rita Margarete de Cássia Freitas Rabelo, pelo respaldo ao meu trabalho e pela implementação do desenvolvimento do Projeto Guernica;

aos professores do Mestrado de Ciências Sociais, pela sua inestimável ajuda, em especial a meu co-orientador José Newton Garcia de Araújo, a Lucília de Almeida Neves Delgado, a Magda de Almeida Neves e a Carlos Aurélio Pimenta Faria;

a Leila Mariné da Cunha Guimarães e Heloísa Godoy, pela leitura atenta e as contribuições em psicanálise;

a Paula Regis Junqueira e Zahira Souki Cordeiro, pela contribuição nos caminhos da arte;

a Silvana Lodi, pelo tratamento das ilustrações no design gráfico;

aos meus amigos, pelo apoio que me deram;

à minha família, em especial a Fernando, Alice, Lucas, Laila e Mariana, pelo carinho e solidariedade durante o meu tempo de escrita.

Ser original é voltar à origem.

Antoni Gaudí

RESUMO

A escrita das ruas – a pichação e o grafite – que imprimiu nas cidades um código diferente, em especial, a partir dos anos 80, surgiu como efeito de um discurso contemporâneo que contém uma concepção forjada nas artes plásticas, na literatura, na filosofia e na história política. O objetivo deste estudo é averiguar a função do poder público em relação a tal escrita das ruas, feita pelos jovens de bairros populares da cidade de Belo Horizonte, principalmente o grafite, por meio do exame do Projeto Guernica da Prefeitura de Belo Horizonte. A análise dessa escrita e do discurso que a ela corresponde é empreendida a partir dos referenciais teóricos da psicanálise, em articulação com as ciências sociais. Levantam-se questões da história da arte para enfatizar a presença de imagem e letra no grafite, e das idéias de apropriação das ruas que perpassam as grandes cidades a partir da modernidade, principalmente aquelas referentes à cultura, ao espaço e à paisagem urbana. Aborda-se o modo de agrupamento dos jovens escritores das ruas em gangues, galeras, *crews* ou equipes em torno do discurso *Hip-Hop*, de origem nova-iorquina, para dizer da complexidade dos temas da identidade e da identificação nos grupos. Com base nas entrevistas, procede-se a uma verificação do Projeto Guernica em seus efeitos sobre seus participantes e sobre a cidade. Constata-se que esses jovens buscam a ancoragem de um discurso arrojado que contém pontos da vanguarda contemporânea, com uma sustentação de ações de conotação revolucionária, que lhes dá um sentido para o mundo e propõe uma escrita que, além de servir como expressão subjetiva, presta-se à comunicação com jovens de outros países, unidos sob a mesma concepção globalizada. Contudo, esse discurso freqüentemente se fecha nas próprias reivindicações e denúncias que faz, não mostrando grande eficácia em promover, por si só, as mudanças que preconiza como desejáveis. Assim, um trabalho com crianças e jovens que freqüentam esse discurso não pode deixar de levar em consideração a necessidade de abertura aos outros discursos e concepções, dentro de um processo em que haja um, pelo menos, que sustente as elaborações dos sujeitos para conseguir aquilo de que necessitam, ou seja, uma escrita que dê conta de sua própria história e constituição.

SUMMARY

Street writing – graffiti and the simpler and faster tag called “pichação” in Brasil – which printed a different code in the cities, specially from the eighties on, emerged as an effect of a contemporary speech containing a conception forged in plastic arts, literature, philosophy and political history. The objective of this essay is to investigate the role of the public administration regarding this street writing, done by youngsters from poor Belo Horizonte neighbourhoods, specially the graffiti, by the examination of Belo Horizonte City Hall’s Guernica Project. The analysis of this writing and of the correspondent speech is done from the psychoanalysis theoretic reference point of view, in connection with social sciences. It raises art history questions for emphasizing the presence of image and lettering in graffiti, and of the street seizure ideas which passes by large cities since the beginning of modernity, specially those regarding culture, space and urban landscape. It approaches the way young street writers gather in gangs, crews or groups around the New Yorker HipHop speech, for saying about the complexity of themes such as identity and identification in the groups. Based in interviews, Guernica Project is investigated with regards to its effects over the participants and the city. It is verified that those youngsters seek the anchor of a daring speech, containing aspects of the contemporary avant-garde, with a support of revolutionary connotation actions, which gives them a meaning for the world and proposes a writing that, besides serving as a subjective expression, serve for communicating with foreign nations youngsters, united under the same globalized conception. This speech, however, is frequently closed in its own claims and denounces, not displaying great effectiveness in promoting, by itself, the changes which they praise as desirable. Thus, the work with those children and youngsters must consider the need for an opening to other speeches and conceptions, within a process where there is at least one to support the elaboration of the subjects in the

attempt of getting what they need, that is, a writing which tells his own history and constitution.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
Capítulo 1 - ESCRITA E IMAGEM NO GRAFITE	18
1.1 A necessidade da escrita.....	24
1.2 Estranha escrita de um discurso.....	37
1.3 O discurso que tem como efeito a escrita das ruas	41
1.4 A arte contemporânea no sulco da escrita	51
1.5 A inquietude da arte que antecede o grafite dos <i>writers</i>	60
1.6 A celebração da vida: nasce o grafite contemporâneo	64
1.7 Invadindo a cidade: uma idéia fora de lugar?.....	77
1.8 No intervalo da cidade, entre o erudito e o que é dirigido às massas	84
1.9 Quem tem o direito de ocupar a paisagem?.....	86
Capítulo 2 – PICHADORES E GRAFITEIROS: O RISCO POR UM ESTILO	92
2.1 Uma identidade para os escritores das ruas	94
2.2 O modelo dos guetos	97
2.3 Os elementos do Hip-Hop	99
2.4 A idealização do estilo global	106
2.5 A posição masculina na escrita das ruas	109
2.6 A guerra e o processo civilizador	112
2.7 Os pichadores	115

2.8 Os grafiteiros	124
2.9 Dom Quixote e o imaginário nos grupos fechados	127
Capítulo 3 - POLÍTICA, PODER PÚBLICO E ESCRITORES DAS RUAS.....	136
3.1 As leis sobre a pichação e o grafite	138
3.2 Propostas do poder público em algumas cidades	142
3.3 O Projeto Guernica: operadores	148
3.4 O Projeto Guernica: metodologia	157
3.5 Dados do funcionamento do Projeto Guernica	163
3.6 As condições das entrevistas	167
3.7 Uma leitura do Projeto Guernica pela via das entrevistas	169
3.8 As entrevistas dizem da circulação dos discursos no Projeto Guernica	181
3.9 As entrevistas dizem do grupo de escritores das ruas e do Projeto Guernica na cidade	197
 CONCLUSÃO	 217
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 224
 APÊNDICE	
 ANEXOS	

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

Capa: aquarela de Ramon Martins, monitor do Projeto Guernica, 2003.....	1
Abertura da Introdução: foto de grafite no bairro Tirol, em evento promovido pelo Projeto Guernica e Urbel.....	11
Abertura do Capítulo 1: desenho do aluno Fernando, da oficina do P.G., sob coordenação de Daniel Monteiro Lacerda.....	18
Obra de Cy Twombly, <i>Virgil</i>	54
Foto de Brassã sobre obra de Picasso	56
Obra de Dubuffet, <i>Mur aux inscriptions</i>	58
Obra de Basquiat, <i>Remote Commander</i>	66
Obra de Keith Haring, <i>sem título</i>	69
Obra de Arthur Lara, <i>Plasmodium vivax!</i>	75
Grafite nos muros de Belo Horizonte em 1980.....	76
Abertura do Capítulo 2: painel do Projeto Guernica na Secretaria Municipal de Direitos de Cidadania	92
Abertura do Capítulo 3: grafite em evento do Projeto Guernica e da Construminas, na Expominas	136
Mapa das oficinas do Projeto Guernica nas regionais de Belo Horizonte.....	166
Abertura da Conclusão: ilustração de cartilha e cartaz, do Projeto Guernica e da Coordenadoria Municipal de Direitos Humanos.....	208

INTRODUÇÃO

Um trabalho com a psicanálise, a partir das indagações do poder público sobre o grafite e a pichação na cidade, foi o mote inicial desta dissertação. Depois de quatro anos, a teoria e a prática, as propostas e sua execução, haviam convergido para o Projeto Guernica da Prefeitura de Belo Horizonte, que se tornou o objeto do presente estudo¹.

De fato, a questão da pichação e do grafite tem exigido a atenção dos governos municipais de inúmeras cidades de porte médio ou grande, no Brasil e em outros países ocidentais. Propostas de políticas públicas têm sido geradas em profusão, por órgãos governamentais e partidos políticos, sem falar nas ONG's, principalmente a partir da década de 90, como nas cidades de Barcelona, Nova York, Roma, São Paulo, Curitiba, Brasília e Recife, umas voltadas para a repressão, outras para o incentivo ao grafite.

Assim, em Belo Horizonte, começou a ser gestado o Projeto Guernica, em 1999, ainda hoje em funcionamento, com o objetivo de traçar uma política sobre o assunto para a cidade, numa metodologia que supõe um processo em constante construção e verificação, por uma equipe que inclui grafiteiros, psicanalistas, engenheiros, artistas e professores de arte.

¹ Também citado, ao longo da dissertação, como Projeto Guernica, ou apenas Projeto, em alguns casos Guernica, ou ainda P.G.

Entre as duas formas de escrita das ruas, escolhemos o grafite como objeto de nosso estudo em relação ao Projeto Guernica. A pichação também nos interessa, mas apenas como objeto da política sustentada pelo Projeto Guernica. O foco recai sobre os grafiteiros, porque são eles que participam da construção dessa política e foi neles que o Projeto fez um grande investimento, em formação e ensino, para que estivessem aptos a um trabalho com os pichadores. Os grafiteiros, em média com mais idade que os pichadores, geralmente têm ascendência sobre eles e se outorgam a responsabilidade de transmitir idéias e técnicas. Sua palavra é importante, porque deles depende, em grande parte, o rumo que o grupo da escrita das ruas imprime à cidade.

Da equipe do Projeto Guernica também participa, como psicanalista e coordenadora, a pesquisadora do presente estudo. Essa dupla função funcionou como pressão, por um lado, para que se pudesse extrair um dizer do cotidiano de um trabalho e, por outro, como cautela quanto aos erros de interpretação no que diz respeito à orientação de uma política.

Algumas questões nortearam a pesquisa: que função o Projeto Guernica desempenha, como representante do poder público, em relação aos escritores das ruas? Os princípios e a metodologia do Projeto promovem efeitos de abertura nos grupos de grafiteiros quanto à participação em outras idéias e concepções sobre a cidade e a ocupação de seus espaços? Promovem efeitos de ampliação dos recursos de escrita e de modificação de posição quanto a uma realidade percebida, pelos grafiteiros, como dicotômica, separada em compartimentos estanques da dualidade negro-branco, pobre-rico, centro-periferia, popular-erudito, rua-academia, grafite-arte?

Alguns cuidados se impunham, até mesmo pela sutileza da novidade da intercessão entre a psicanálise e a política, e o tratamento disso se deu na decisão de trazer a fala de outras pessoas sobre o objeto de estudo. Foram realizadas 31 entrevistas com participantes e não-participantes do Projeto Guernica, grafiteiros e outras pessoas do poder público que tiveram algum contato com o Projeto, a maioria exercendo alguma função dentro da Prefeitura de Belo Horizonte. Foram ainda utilizados *folders* e documentos do Projeto com informativos de dados, argumentações teóricas, objetivos, princípios e metodologia. Valemo-nos ainda da imagem, por ser elemento constitutivo do objeto “escrita das ruas”,

por meio de fotos da pesquisa ou do arquivo do Projeto. Investigamos as leis e vários programas públicos referentes à escrita das ruas em outras cidades.

Além disso, mostrou-se fecundo o fato de este estudo ter se realizado num curso de mestrado sobre “Gestão de Cidades”, que propiciou uma interlocução com os campos das ciências sociais, que abriram as dimensões da pesquisa e puseram à prova a concepção e a metodologia apresentadas. É isso que afirma o caráter multidisciplinar desta dissertação e permite o laço da psicanálise com outros saberes.

Pela natureza do trabalho, preferimos nos abster de uma apresentação psicanalítica de casos. Assim, os casos relatados foram recortados das entrevistas. Há extratos das entrevistas desde o primeiro capítulo, uma vez que elas se prestam a dialogar com os autores apresentados, confirmando ou acrescentando idéias. A maioria das citações traz o nome do seu autor. Contudo, no caso dos grafiteiros, optamos por omitir a autoria de algumas das citações – referentes a práticas ilegais, mesmo que evocadas do passado – que viessem a trazer dificuldades para o entrevistado em relação ao rigor da lei ou à inserção no mercado formal de trabalho, esta que é a pretensão de muitos dentre eles.

A dissertação mantém seu foco sobre a ação do Projeto Guernica em relação aos escritores das ruas que são, em geral, jovens, do sexo masculino, moradores de bairros populares e portam um discurso articulado ao movimento Hip-Hop, oriundo dos Estados Unidos. Sua pintura prescinde do conhecimento da arte e do saber universitário, e seu grafite é chamado por vezes de “grafite de Nova York” ou “grafite Hip-Hop”. Há outros tipos de grafite e também há jovens de outros “pedaços” da cidade que também portam esse discurso e fazem essa escrita, mas a sua presença nas ruas de Belo Horizonte ainda é pouco significativa.

Dos jovens grafiteiros foi extraído o vetor para este estudo: eles próprios denominam-se *writers*, “escritores de rua” ou “escrevinhadores”. Assim, o capítulo intitulado “Escrita e imagem no grafite” introduz o primeiro ponto abordado no desenvolvimento das idéias: a teoria psicanalítica de Sigmund Freud e Jacques Lacan sobre a escrita.

A outra questão dos pichadores e grafiteiros diz respeito a um fechamento sobre a ideologia do Hip-Hop e, a partir daí, trazemos os conceitos de Jacques Lacan sobre os

discursos da contemporaneidade e a ‘circulação dos discursos’, que servem para alertar para os problemas decorrentes da fixação em um único deles.

Esses dois conceitos funcionaram como operadores de leitura, de tal maneira que, no decorrer da dissertação, estamos sempre nos perguntando sobre o caminho possível para um grupo de jovens promover a circulação dos discursos, evitando o aprisionamento em um único deles, e para ampliar seus recursos a fim de obter uma escrita que abra perspectivas de vida.

Esse capítulo também discute a presença da imagem e da letra numa escrita e, numa perspectiva histórica, o surgimento do grafite pela via da arte e pelas transformações na concepção de cidade e da apropriação das ruas. Para pensar a era contemporânea em que esta ação se inscreve, valemo-nos do filósofo Walter Benjamin – principalmente a partir de sua leitura do poeta Baudelaire – e da interpretação que Willi Bolle faz da obra de Benjamin, no traçado de uma fisiognomia da metrópole moderna. Deles extraímos subsídios para pensar o discurso Hip-Hop como uma ideologia estrangeira antropofagicamente assimilada. Além disso, há aí conceitos importantes para trabalhar os elementos desse discurso – a questão do ‘Mal’ e da etnia negra – como herdeiros da modernidade.

Outros autores aqui trabalhados são Henri Lefebvre, Néstor Canclini e Sharon Zukin. Lefebvre (1977), sociólogo francês, colocou em destaque o espaço urbano, localizado numa estrutura que define a reprodução das relações sociais. É no espaço urbano que se escreve a palavra, onde ela se torna selvagem. Ao ocupar o espaço, consumi-lo e degustá-lo, o sujeito pode provocar mudanças na própria estrutura social. Em Canclini (2000), buscamos a análise dos rituais como movimentos em direção a uma ordem diferente, que é rejeitada ou proscrita pela sociedade, como ‘ritos de egresso’, tentativas de entrar na história da arte para sair constantemente dela. Zukin (1996) nos alertou para a paisagem urbana como uma sobreposição de conflitos, uma paisagem de poder. Não se pode esquecer de que há um nível de tensão entre a paisagem imposta pelos detentores do poder e o ‘vernacular’, que é o cotidiano transmitido oralmente.

O segundo capítulo, ‘Pichadores e grafiteiros: o risco por um estilo’ fala sobre o modo de os jovens escritores de ruas agruparem-se – em gangues, galeras, equipes ou *crews* – em coerência com o discurso Hip-Hop norte-americano. Põe em discussão a formação

desses grupos e suas conseqüências, que geram um fechamento dos jovens dentro do grupo, com lutas rivais entre si e entre gangues.

Aqui, tomamos por base o conceito sociológico de identidade em vários autores, como Sharon Zukin, Manuel Castells e Gilberto Velho. Trabalhamos ainda o conceito freudiano de identificação e as idéias da antropóloga Alba Zaluar, que alertou sobre os perigos de os jovens adotarem soluções dos guetos dos Estados Unidos, em detrimento de outras, como o samba, que, no Brasil, mostraram eficácia ao longo dos anos.

Usamos a noção de ‘pedaço’ de José Guilherme Magnani para pensar a região onde a ação do grupo se faz. Magnani (1992) questiona ainda o conceito de ‘tribos’ de Michel Maffesoli para dizer dos grupos urbanos. Apresentamos o Hip-Hop através de autores como Micael Herschmann, Hermano Vianna, Glória Diógenes, Hughes Bazin, Spensy Pimentel e Hygina Bruzzi.

Embasando a definição sobre o grupo dos pichadores, recorreremos principalmente a Marli Diniz, num estudo sobre o Rio de Janeiro, e Andrei Isnardis, em seu levantamento em Belo Horizonte. Sobre os grafiteiros, levantamos os estudos de Célia Ramos, Celso Gitahy, Denys Riout. Na área da Comunicação, Rosamaria Rocha alerta para a prática repetitiva de uma escrita nos muros como uma ‘vertigem’, algo que, na arte, tem a estética realizada apenas pelo viés da apreensão de um ‘choque’.

Demos especial realce ao termo ‘estilo’, por ser muito usado pelos grafiteiros. Assim, diferenciamos os grupos dos pichadores dos grupos (*crews*) de grafiteiros, tanto para verificar a intercomunicação entre os dois grupos, quanto para apurar a função dos grafiteiros em relação aos pichadores. Interrogamos o ‘estilo’ que dizem almejar, uma vez que, ao invés de dizer de um resultado de diferenciação do sujeito, ele é a marca de pertencimento a um grupo, de fixação a um discurso. Temos aqui o alerta de Gilberto Velho, para quem a memória e o projeto individuais são amarras fundamentais na constituição da identidade social. Esse autor e Sérgio Paulo Rouanet, sobre a base fundamental de Freud, nos permitiram abordar o risco da imersão exacerbada do sujeito nesses grupos da escrita nas ruas.

No último capítulo, ‘Política, poder público e escritores das ruas’, levantamos as leis em vigor sobre a pichação e o grafite em Belo Horizonte e as propostas do poder público municipal em outras cidades, em diferentes orientações de repressão, regulação,

apoio ou incentivo, recolhendo subsídios para analisar o Projeto Guernica por meio das palavras dos entrevistados.

Para a política, as referências vêm especialmente do filósofo francês Alain Badiou, que enfatiza a necessidade de se “inventar uma política”, de traçar novos caminhos, e do sociólogo Henri Lefebvre, com sua concepção de que, ao se “consumir espaços”, podem -se operar mudanças no sujeito quanto à sua posição nas relações de produção. Terminamos com uma análise mais aprofundada dos dados da pesquisa de campo, examinando a função do Projeto Guernica nos dois eixos principais: o primeiro, quanto à ampliação dos suportes da escrita e as possibilidades de circulação dos discursos; e o outro, quanto à presença dos grupos na cidade.

Muitas entrevistas surpreendem pelo vigor das elaborações, especialmente nesse capítulo, que abriu para elas maior espaço. A partir daí, e neste percurso realizado no trânsito entre tantas áreas do saber, do popular ao erudito, da clínica à universidade, da psicanálise às ciências sociais, é que pudemos extrair considerações sobre a escrita das ruas, especificamente o grafite, a política, o poder público e o Projeto Guernica.

CAPÍTULO 1

ESCRITA E IMAGEM NO GRAFITE

“Nous sommes tous indésirables.”

Daniel Cohn-Bendit, em cartazes de maio de 68
afixados pelos muros de Paris

‘Uma nação em nossos dias aprende a ler
[no discurso] os símbolos de um destino em marcha.’

Lacan, em 1953

Este capítulo considera o grafite na história para interrogar os elementos que o sustentam nas artes e na cidade contemporânea, tomando como eixo operador a escrita e suas relações com a imagem e o discurso.

Examinaremos primeiro o conceito da escrita como necessária ao sujeito e como atrelada a um discurso, o que exige rever a teoria dos discursos na psicanálise. Só então vamos interrogar o grafite, percorrendo a evolução das práticas e das idéias na arte e na cidade.

As ruas das cidades mostram hoje uma vasta escrita, se aí incluirmos os letreiros publicitários, os recados de amor, a propaganda eleitoral, as sinalizações do trânsito, a letra nos muros, no espaço aéreo, no chão, em *out-doors*. É a polifonia da cidade, registrada

numa escrita que faz um traçado das ruas em seu código próprio. De tudo isso, vamos nos restringir aos autores de um texto peculiar, esses que já se nomeiam “escritores de ruas”.

É preciso diferenciar a pichação do grafite e ressaltar que optamos por esta grafia do termo, que consta nos dicionários brasileiros da língua portuguesa, e não por *graffiti*². No entanto, não há consenso entre os autores quanto a isso, nos inúmeros estudos surgidos na última década nas áreas de Artes, Comunicação, Educação, Sociologia, Antropologia e Letras, o que se deve, ao fato de ser um fenômeno ainda recente nas cidades e, em parte, por estar vinculado a um discurso que se vale da mídia para se disseminar pelo mundo todo, havendo notícias de escritas das ruas em lugares insuspeitados, como o Alaska e os países orientais.

A maioria dos escritores das ruas em Belo Horizonte, assim como nas outras cidades do Brasil, Américas, Europa e Estados Unidos, usam a palavra *graffiti* como emblemática, quase imprescindível à sua subsistência como grupo. Mantendo o termo grafite em português, podemos com mais propriedade interrogar um discurso e uma escrita que nos chegam de outro país.

Na Europa e América do Norte, o *graffiti* nomeia genericamente todas as formas de escrita das ruas, também referido como *graff*, mas no Brasil diferencia-se o grafite (ou *graffiti*) da pichação. Na França e Bélgica, por vezes uma diferenciação é feita entre *graffiti* (*graff* ou *graphe*), e aquilo que é chamado de *tag*, *craboutcha* (Bélgica) ou *scrabouillage* (França), os dois últimos termos podendo ser lidos, em duplo sentido, também como garatujas. É tênue a linha que os separa e qualquer definição é insatisfatória, mas há que fazê-la. O que difere não é o material empregado, nem o suporte, mas a linguagem enquanto conjunto de signos e o modo de usá-los a partir de um determinado referente, como observa Ramos (1994:19) sobre a semiótica de Décio Pignatari.

A pichação, também chamada de “picho” ou “piche”, algumas vezes encontrada sob a grafia “pixação”, é mais rápida, letras estilizadas em jorro frenético, transformado em ato repetitivo para cada sujeito. Articula-se ao campo estético da caligrafia. É a escrita do nome próprio ou do pseudônimo, às vezes acompanhada do nome da gangue ou galera.

² Contudo, a palavra *graffiti* será mantida quando aparecer em outros autores.

O grafite, geralmente uma obra coletiva, acrescenta às letras da pichação o jogo de cores, jogo de luz e sombra, o gigantismo, a perspectiva, e às vezes, a imagem figurativa ou expressões e frases, formando um mural com pretensão de comunicar mensagens.

Assim, pode-se dizer de vários tipos de grafite, com diferentes conotações. Mesmo se nos restringirmos às inscrições que usam o *spray*, pincel, rolinho, giz, lápis ou estilete, ainda assim é grande a diversidade: há os “grafitos de banheiro”, como diz Barbosa (1984), há os pornográficos, há os que consistem em frases poéticas ou palavras de ordem de protesto ou reivindicação de cunho político, há aqueles ligados aos grupos esportivos ou religiosos, há os artísticos.

Os termos grafite e *graffiti* são mais usados na linguagem cotidiana e têm sido adotados em dissertações e teses universitárias, dependendo da opção do autor. Aparece “grafite” em textos como os de Bernardes (1991) e Diniz (1987), e *graffiti* nos textos de Rocha (1992), de Costa (1994) e de Gitahy (s.d.). Já o termo grafito tem sido menos usado, mas é possível encontrá-lo, como nos estudos de Barbosa (1984), de Campos (1989), na citação que Jean (2002) faz de Riout sobre a Escrita, e em trabalhos da área de arqueologia.

A etimologia destes vocábulo fornece pistas sobre sua natureza. Simões (2001) desvela na origem um instrumento de escrita (no latim *graphium*, que significa um estilete com que se traçavam as letras sobre os tabletes de cera, o papel da antiguidade), mas também um ato de escrever, desenhar, pintar (no verbo grego *graphein*, derivado de *graphium*). O mesmo termo evoca, pois, simultaneamente, o traço e o estilete que o inscreve.

Numa pesquisa sobre Pompéia, Lourdes Feitosa diz: “esse traçado sobre as paredes, chamado em latim de *graphio inscripta*, era a maneira mais comum de as pessoas se expressarem” (Feitosa, 2002,p.67).

Tanto grafito quanto grafite são relacionados a desenho ou escritura feita com uma ponta dura sobre pedra ou similar (Houaiss, 2001). Essa idéia de sulcar a superfície com um objeto resta associada ao termo. São testemunhas disso alguns grafites que consistem na raspagem de muros, usados pelo artista francês Dubuffet desde 1944, mais comuns nas décadas de 60/70 em Paris, mas ainda hoje presentes em algumas cidades, inclusive Belo Horizonte.

Chama-se também grafite o carbono que compõe lápis e lapiseiras, ou seja, um material que permite a escrita.

O termo *graffiti* é o plural de *graffito* em língua italiana. Foi nesta forma plural que ele se estabeleceu na França, na Alemanha, na Holanda, na Inglaterra, nos Estados Unidos e em outros países como o Brasil, para designar as inscrições urbanas, esta escrita artesanal e/ou artística das ruas. Este fenômeno parece dizer da aspiração das ruas em internacionalizar-se e unir-se aos outros países por intermédio de um significante comum. Daí, encontramos os neologismos “graffitar”, ou “manifestações graffitadas” (Rocha, 1992). Nada disso chegou aos dicionários. No Houaiss (2001), encontramos só o grafite para designar o rabisco, desenho ou letra nas paredes, muros ou monumentos de uma cidade, e poderíamos acrescentar: nos viadutos, caçambas de entulhos, orelhões, meio-fios, trens e metrô, portas, portões, ruínas e áreas degradadas, e até nas telas das galerias de arte.

Riout (1990) tentou uma diferenciação, ao considerar o *graffiti* como forma de mensagem a partir dos anos 60, o *caligrafitti* como aquele que tem por objetivo ver os nomes espalhados pelos metrô e o *picturograffiti*, o que se inspira mais na pintura.

O tema é amplo. Propomos aqui fazer um levantamento do contexto que determinou o surgimento do grafite de hoje em suas várias versões e, a partir daí, circunscrever um discurso específico que engendrou uma escrita específica, que é o grafite do tipo Hip-Hop, ou grafite dos *writers*, em Belo Horizonte, como em outras cidades grandes brasileiras, feito principalmente por jovens de bairros populares, acompanhado da pichação como uma de suas faces.

A inscrição em muros e paredes acompanha a cultura através dos tempos, a cada momento da história ou do lugar, assumindo formas e significações diferentes, desde a manifestação nas cavernas às construções arquitetadas pelo homem.

É assim que chama a atenção a marca impressa numa pirâmide à guisa de uma assinatura. A 15 de outubro de 2002, o canal de televisão da National Geographic exibiu ao vivo uma expedição exploratória do interior da grande pirâmide de Quéops (*Khufu*), no platô de Gizé, a dezoito quilômetros do Cairo, datada de 4000 a.C. Ali, junto ao arqueólogo egípcio Dr. Zahi Hawass, diretor do Museu do Cairo, pudemos penetrar num vão dos

corredores e vislumbrar, escondido do olhar mais afoito, numa greta entre os blocos, um desenho em hieroglifos. Era um rabisco, uma espécie de *tag*, etiqueta ou selo, com a marca da equipe construtora, denominada “Os amigos de Quéops”. Estes dizeres vêm em uma elipse onde também consta o nome do rei Quéops, inscrito em três figuras: o sol nascendo, uma lesma e um pássaro. Ao deixar ali este selo ou logomarca, a equipe assinou a sua obra e delimitou o seu território, mesmo porque estava em jogo uma competição entre as equipes ou turmas, algumas delas com cinco mil operários, a respeito da competência e rapidez com que era construída cada parte da pirâmide, provavelmente sob estímulo de prêmios.

Guardando-se a devida distância entre tal inscrição e o grafite contemporâneo, pode-se assinalar, contudo, o mesmo ato de assinar sobre a parede o nome do grupo com o qual se identifica o sujeito.

Numa concepção mais aberta, portanto, o grafite escreve a história do homem. Contudo, há hoje um fenômeno do grafite que se iniciou a partir de um ponto, e é este que precisa ser detectado.

Se fizermos um recorte sobre a segunda metade do século XX, espantamo-nos ao constatar que, já em 1958, a apresentação do filme americano *West Side Story* revela grafites do tipo da pichação nos muros. Por outro lado, os trabalhos do artista francês Jean Dubuffet, com sua “arte bruta”, dos americanos Cy Twombly e Jackson Pollock utilizam uma técnica e uma concepção características do grafite, como observa Veneroso (2000, p.237).

Contudo, essas experiências precedem e criam condições para o que virá, nos anos oitenta, com a explosão nas ruas das metrópoles de um grafite que tem relações com um movimento social peculiar. Para entender as condições que não só propiciam, mas, de algum modo, são um imperativo à sua configuração nos muros, vamos levantar primeiro a discussão contemporânea sobre a imagem e a escrita e, em relação a esses elementos, delimitar o campo da arte na Europa e nos Estados Unidos. Daí podemos extrair a *Pop Art* e a *Beat Generation*, que exercem forte influência sobre o movimento do grafite.

Depois de percorrer esses pontos, será possível, finalmente, fazer uma leitura do *American Graffiti* e do grafite dos jovens de estilo Hip-Hop.

1.1 A necessidade da escrita

“Eu me lancei ao trabalho, impelido por algo que não sei, por uma força que percebo hoje como estranha à minha vida de homem normal.”

Matisse, aos 83 anos

As inscrições da pré-história já nos apresentam o inusitado. É instigante o paradoxo de uma vida selvagem e primitiva voltada para a luta pela sobrevivência cedendo lugar à elaboração sofisticada da escrita, do desenho e da pintura. Parece haver uma necessidade maior impondo-se ao Homem, que o faz sulcar a pedra, dedicar-se a inscrições numa superfície, ou riscar com um estilete um outro corpo físico (a rocha) que não o seu próprio nem o de seu semelhante, ao invés de cortar um animal para saciar a fome.

A psicanálise lê tal gesto como uma tentativa de inscrição em um Outro diferente de si mesmo. No ato de lanhar a superfície vertical, não só o sujeito deixa a sua marca, como também, sob o mesmo golpe, desfaz a inteireza dessa superfície, que podemos tomar como sendo o Outro. Trata-se de uma escrita da descoberta da precariedade do ser falante e de sua incompletude.

A partir daí, é possível pensar por outro viés: é justamente o mal-estar do Homem - a angústia, o desespero, a ira, o medo - que o impele à escrita. Se voltamos às inscrições rupestres, verificamos, segundo alguns estudos, estar em jogo o pensamento mágico de desenhar um animal para melhor adquirir força de domínio sobre ele. O risco da empreitada da caça suscita o temor da morte e, diante da morte, o Homem escreve. Ao tomar o selo da pirâmide egípcia, vemos que ele se inscreve sob o signo da rivalidade e da competição entre os pares, e aí também está a ameaça do limite do Homem.

Vale ainda considerar a origem do grafite sob o prisma de outro autor, que cita um dos membros da Escola de Pitágoras, Arquita de Tarento, sendo Tarento um lugar ao sul da bota italiana. Além de famoso matemático e político interessado na vida da cidade, como devia ser um bom pitagórico, “foi o primeiro grafiteiro da História” de que se tem notícia (Guedj, 1999, p.110). Ele não admitia dizer palavras, mas, um dia, impelido a ter de fazê-lo, virou as costas a seus interlocutores e, num ímpeto, escreveu na parede a impronunciável palavra.

Embora esse episódio seja caricato, ele contém o germe do conceito: o ser falante tem necessidade da escrita porque está marcado pelo incômodo da falta, uma vez que a linguagem não dá conta da complexidade que o instituiu.

Para acompanhar esse raciocínio sobre o conceito de escrita, buscamos as bases em Freud. Ele define a estrutura psíquica como um sistema de traços que vão sendo impressos, estando o primeiro, o ‘traço unário’, o traço -um, o testemunho primeiro da estrutura do sujeito, a redução a um mínimo da conotação de qualidade ou valor. Esse traço único, marca da diferença, não só se fundou sobre a semelhança, dado que é um recorte de um pedaço do Outro, como possibilita a identificação, a cópia, a repetição. Esse traço está irremediavelmente perdido na memória, por ter sido sulcado numa operação fundante e traumática, que teve o sujeito e o Outro como seus termos. Desde então, nem tudo pode ser representado, e o sujeito está fadado a não ter uma consistência de uma verdade sobre si. De fato, depois do conceito freudiano do inconsciente e do conteúdo recalçado, o sujeito não é mais dono de sua morada.

Assim, é a partir da identificação com o Outro que um traço é extraído dele. Por conseguinte, a apreensão dessa verdade primeira do sujeito pela escrita, não é possível sem passar pelo Outro. A escrita mantém essa relação com o Outro: percorre o caminho feito com o Outro, constitui-se em uma escrita do Outro, em um dizer sobre o mais fundamental, para além do peso excessivo das imagens, fantasias e expectativas que caracterizam as identificações. Portanto, de certa maneira, se um sujeito tenta a escrita, ele está buscando dar conta de sua relação com o Outro.

Seguindo a trilha freudiana, Jacques Lacan apurou o conceito, a partir de uma noção de tessitura. Afirmou como necessária ao sujeito uma tessitura com os fios, ou os barbantes de sua existência, ou, como ele diz, ex-sistência, separando o prefixo “èx” para frisar o sentimento de estranheza que acompanha o sujeito em relação a si mesmo, sua incômoda posição e sensação de extimidade em relação tanto ao Outro quanto ao saber. Aí podemos escutar, como o mal-estar da estrutura psíquica, a frase de Daniel Cohn-Bendit, em cartazes feitos por operários da construção civil (ou por estudantes, segundo outros) e afixados nos muros de Paris em 1968: *nous sommes tous indésirables* (Folha de São Paulo, 1998). Somos todos indesejáveis, não há lugar para nós no campo do Outro; somos todos, de certa forma, por um defeito de estrutura, exilados da casa do Outro e desconfortáveis em nossa própria

casa. Este e outros cartazes continham desenhos e letras feitas à mão, quase todos sob o cunho da rebeldia, da denúncia e da reivindicação, marcando o início de um determinado movimento do grafite no mundo³.

Também podemos interpretar, na frase de Cohn-Bendit, que a constatação de nosso exílio do campo do Outro opera através do discurso, que mostra como nós não entramos totalmente na verdade e no saber. Os significantes que o Outro nos fornece para compor uma linguagem na cultura não dão conta de tudo o que se passa em nós. Haverá sempre um mal-entendido fundamental entre o sujeito e o Outro. Assim, quanto à nossa inclusão no campo do Outro, só podemos falar de parte, migalhas, um algo, um quê de conjunção, se tanto.

O sujeito da modernidade, herdeiro de Descartes, já é um sujeito a quem foram arrancadas as certezas. É por essa trilha que avança a psicanálise para pensar o sujeito, agora e desde Freud, como sujeito do inconsciente. Nessa perspectiva, não há possibilidades de afirmar o mundo sem levar em consideração o limite da linguagem, a precariedade da realidade, em suma, a força do inconsciente operando sobre o sujeito.

A inquietude na qual o sujeito se encontra é que o obriga a fazer um nó com os fios que, para Jacques Lacan, são no mínimo três, considerando os três registros das instâncias psíquicas: o Real, o Simbólico e o Imaginário. Podemos considerá-los como registros da experiência, cada um com funcionamento e características peculiares. O modo como se articulam é correlato à função do Pai, que diz respeito à inscrição do sujeito no ordenamento e no artefato da cultura. O Real é o indizível; o Simbólico dá elementos à estrutura de linguagem, com as normas e leis que encadeiam os significantes e o estar na realidade, e o Imaginário é o que constitui a cena do mundo com as imagens e fantasias, a partir da trama do olhar.

O Real não é o mesmo que a realidade comum; ele é aquilo que, do cotidiano, é inominável, aquilo que não tem palavras e cuja essência, embora constitua a força que move o sujeito, é inapreensível à sua consciência e memória. Pode-se dizer, assim, que um encontro com algo do Real, relativo à Coisa sem nome, é ameaçador desde sempre por ser inapreensível quanto ao sentido, isso que remete ao desamparo do sujeito diante da morte.

³ Pedro Portella Macedo apresentou estes cartazes de Paris em palestra proferida em mesa-redonda do Projeto Guernica, a 9 de maio de 2002 (Macedo, 2002).

A ‘Coisa’, em alemão *das Ding*, já estava em Freud, para quem dela só nos restam vestígios. Em 1915, no texto sobre o inconsciente, ele diz que, se há alguma representação da Coisa, não há imagens diretas de sua memória; o que temos são imagens dos mais remotos traços de memória que derivaram dessa Coisa, desse objeto perdido (Freud, 1980a).

Como se dá a escrita? Partimos da voz e do material arcaico constituído pelo traço, as marcas. Sobre isso, apaga-se o caráter de imagem, o figurativo, e surge o ideograma ou ideografismo. Este, por sua vez, vai servir de suporte a uma sílaba que já não tem relação com a Coisa que o ideograma representava (Guimarães, 1999).

O Imaginário permite fixar a imagem que representa a posição do sujeito em relação ao Outro. O Simbólico nomeia o mundo e provoca um efeito de escrita, porque circunscreve com significantes, tanto quanto possível, os fatos e as coisas. Mas os três registros funcionam como fios que se enodam, porque o sujeito está a tecê-los, visando fazer uma borda em torno do buraco do Real, que remete incessantemente a um limite e a uma falta. É então que o sujeito pode proceder a um trabalho de uma escrita, ou seja, um dizer que leve em consideração esse furo ou falta primordial, e que constitua um saber sobre isso.

É por isso que, no fenômeno do grafite e da pichação, seria ingênuo pensar que estamos lidando apenas com o registro do Simbólico e do Imaginário, pela evidência do uso de signos, símbolos e imagens. Mesmo nessa expressão subjetiva de fantasias, sonhos e pensamentos, é preciso contar com a presença do Real, na repetição infinita dos signos nos muros, essa insistência ardorosa num ato que aponta para um afrouxamento da Lei e para a determinação de uma força psíquica. É uma escrita que não cessa, insuficiente para inscrever aquilo que pretende, ou seja, ineficaz em sua função de um dizer definitivo a respeito dessa verdade primeira do sujeito, tanto na imagem que traz, quanto no signo ou símbolo proposto, apontando para a presença do Real, que aí comparece enodado com os outros dois registros.

A escrita, portanto, para a psicanálise, vem como suplência da falta, da incompletude, do não-todo, do mal-estar diante da impossibilidade de uma relação perfeita com o Outro, de ter o Outro como o complemento sexual absoluto. Mas, que escrita é esta à qual se recorre quando a palavra chega a seu limite? Interessam-nos as variadas elaborações

com função de escrita, que se constituem em um processo no qual o sujeito está implicado e faz um investimento para bordejar o Real inominável.

Nesse sentido, esse processo pode ser um sonho de uma noite ou um projeto que consome toda a vida. Pode se referir, por exemplo, a *Aleijadinho*, tal como inscrito por Manguel (2001, p.244), como um homem mutilado por doenças, filho bastardo de um português com uma escrava, que talvez tenha encontrado, na arte que representava Deus, um meio de solapar o mito da religião e da história dos “brancos”, trazido de Portugal pelos padres e políticos, e esculpi-lo em seus próprios termos. “Talvez fosse possível transformar até o seu próprio corpo maltratado num espelho ou numa metáfora para uma raça maltratada e um continente maltratado” (Manguel, 2001, p.245).

Outro artista mais contemporâneo, Antoni Tàpies, fortemente marcado pela contestação, sugere a nós, por meio de seu depoimento, uma chave para reconhecer numa obra a presença da escrita como efeito do enodamento dos três registros. Para ele, um ato repetitivo não faz a obra. Em termos psicanalíticos, estaria faltando uma elaboração a mais, uma outra forma de enlaçar o Real, o Simbólico e o Imaginário, para que se pudesse inventar algo novo. Tàpies (1995) diz que se costuma ver no artista atual o componente de sentimentos de rebeldia e de falta de respeito para com os valores convencionais, mas que isso trouxe como consequência um predomínio de “arte-crítica” ou quase de “arte-caricatura”, que foi se tornando “tópica, reiterativa e fácil. [...] A obra completa deve abarcar, além disso e custe o que custar, o aspecto mais profundo – e difícil – de proposta de um novo conhecimento positivo, de um conhecimento filosófico e ético muito intensos, que dêem um novo sentido a tudo” (Tàpies, 1995, p.7).

Contudo, os processos em que o sujeito recorre às letras, ao desenho e à pintura são privilegiados por revelar com mais evidência o processo da escrita e sua correlação com o inconsciente. Chama a atenção o fato de o sujeito não abrir mão facilmente de sua atividade, antes agarrando-se a ela como se dependesse dela para viver, mesmo que dali não lhe seja restituído nenhum provento material. Há alguns casos já analisados pela psicanálise, como o caso de Schreber - para quem o processo de escrita de suas memórias cumpriu uma função importante na estabilização de seu quadro psicótico - e o caso de Joyce, que empenhou sua vida na escrita.

A escrita de James Joyce serviu a Lacan para uma investigação sobre uma escrita que vem no lugar de uma falta de algo estruturante para o sujeito, onde vacila um nome, em especial o nome do Pai. A essa época (1975-1976), Lacan já havia se apropriado da matemática para apurar seu ensino pelos “matemas” e os “nós” da topologia, buscando formas reduzidas, percebendo nelas uma eficácia resultante da extração do ponto crucial de um processo complexo. Interessou-se pelo trabalho de decantação das proliferações de sentido no discurso. Pois, justamente, percebeu em Joyce um esforço para retirar da língua o excesso de suas significações e enxugar o essencial.

Vamos nos deter em Joyce por sua empreitada como artista que insiste na escrita de um ponto revelador, de tal modo que, se foi necessária a ele, também tem dado muito trabalho a outros, conforme ele mesmo profetizara. O que chama a atenção é que parece haver muito desse esforço na ousadia do grafite e da pichação, ainda que a proposta se dilua ao longo do tempo e nem sempre alcance um resultado estético inédito para o sujeito.

A obra de Joyce, especialmente em *Um retrato do artista quando jovem* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*), presta-se a ilustrar o que é a ordem e sua falência, tal como observou a psicanalista francesa Anne Tardits. Para ela, a falha da ordem simbólica é referida à falência do Pai, ou seja, ao ponto no qual o Pai não pôde cumprir sua função simbólica, referida, em suma, a uma referência pela qual pudesse se pautar. Esse fracasso é quase trágico para o sujeito, e o “surpreendente é que Joyce tenha podido [...] ir além do ponto que poderia parecer um limite insuperável e que o tenha podido fazer usando como único recurso a escritura” (Tardits, 1993, p.174-175).

Especialmente em “Ulisses” e *Um Retrato do Artista quando Jovem*, Joyce (1992) empreendeu uma experiência de escrita que teve efeitos não só sobre ele, mas também sobre a língua inglesa. Ele concebeu e realizou uma “teoria de epifanias”, pela qual a uma percepção privilegiada é dada uma “radiação”, equacionada finalmente à *quidditas*, ou o quê próprio de cada coisa. Assim, Joyce escreveu: “sua alma, seu quê próprio, salta para nós das vestes de sua aparência. A alma do objeto mais comum, cuja estrutura está tão bem ajustada, parece-nos radiosa. O objeto realiza sua epifania” (Joyce, *apud* Chayes, 1993).

Ao nomear e circunscrever as epifanias, Joyce sistematizou experiências estéticas comuns. Elas fazem o tecido da sua obra, desde imagens fugazes a livros inteiros. São como uma revelação, obtida por uma técnica que ele chama de “destilação”. O psicanalista

Eduardo Vidal, ao analisar o texto de Joyce, diz que o projeto do autor é reduzir a escrita até um traço, o que já estaria indicado no título *Portrait*, de um livro tido como autobiográfico: *por-trait*, ou “em prol do traço”, do traço mínimo, do traço primeiro (Vidal, 1993). Assim é que Joyce termina este livro com uma epifania do personagem Stephen, que consiste no registro em seu diário sobre o ponto em que o jovem se torna um artista: “bem-vinda, oh vida! Eu vou encontrar pela milionésima vez a realidade da experiência e forjar na forja da minha alma a consciência incriada da minha raça” (Joyce, 1992, p. 249).

E, continuando, ele constrói a última frase que fornece mais uma pista para a função da escrita: “Velho pai, Velho artífice. Valha-me agora e sempre” (Joyce, 1992, p. 249). Eis que Stephen evoca o Pai. Aí está: a escrita de Joyce interessa a Lacan naquilo que ela faz uma suplência possível à carência da função paterna: valha-me, Pai, para inventar a minha raça, a minha origem, a minha história. É isso que faz com que a escrita tenha uma função decisiva: os três elementos (Real, Simbólico e Imaginário) não se enlaçariam, se não houvesse esse quarto elemento: uma notação sobre o pai, uma constituição do pai pela via de uma versão para o pai. É isso que faz existir os outros elementos e que estabelece com eles uma amarração e um nó que dão consistência ao que antes estava despedaçado.

Por meio da escrita das epifanias, Joyce atravessa a pouca sustentabilidade do nome próprio e constrói uma versão do pai para buscar alguma eficácia na relação com o Outro. A escrita comparece cumprindo uma função suplementar ao Pai, ao mal-entendido fundamental entre os sexos, ao furo da estrutura psíquica. A escrita de Joyce nada quer comunicar; ela busca o irreduzível, pois é isso que dará sustentabilidade à estrutura do sujeito.

Tomamos o caso da obra de Joyce por sua radicalidade. Há nela uma determinação que é encontrada quando a necessidade se impõe. É algo disso que se entrevê no traço de pichadores e, em especial, dos grafiteiros. Isso só se faz possível a partir de uma questão que consome o sujeito e lhe rouba investimento. Ora, não há de ser uma questão banal; ela deve remeter ao enigma da origem e das referências nas quais se pauta, isso que converge para a figura do Pai e dá sentido à ação do sujeito.

Pichadores e grafiteiros são jovens e buscam se inscrever como artistas. O retrato possível dessa tentativa é sua escrita. Não se trata de um retrato como um espelho que reflete a imagem somente, mas um retrato que seja uma escritura da falta, uma “retratura”

como a de Joyce. Eles dão indicações claras da necessidade estrutural de escrever que os impulsiona como fundamento primeiro, mesmo considerando que participam da era de comunicação de massa. Essas indicações são dadas não só pelo caráter incessante e frenético dessa escrita, como também pelo discurso, como se pode capturar neste diálogo entre dois grafiteiros, em 2001:

- ‘Eu fico pensando qual seria a condição para deixar de ser grafiteiro.’

- ‘Eu me fechar dentro de casa e não conversar com ninguém mais.’

Vale assinalar aqui outras tentativas de escrita. Ainda na literatura, o escritor mineiro Bartolomeu Campos Queirós presta um depoimento sobre como seu avô, com perseverança e afinco, tentou amarrar a vida cotidiana na escrita: ‘todo acontecimento da cidade, da casa, da casa do vizinho, meu avô escrevia nas paredes’ (Queirós, 1997).

Pode-se evocar também o locatário da tia de David Copperfield - personagem descrito por Charles Dickens em um livro considerado autobiográfico - que passava todo o seu tempo a fazer escritos nas pipas, para depois soltá-las em dia de vento, de modo a deixar na vastidão do mundo a sua marca e sua elaboração (Dickens, 1965).

Esse furor e essa gana pela impressão do traço são encontrados também nas artes plásticas, como se sabe sobre Van Gogh, Pollock, ou mesmo, no campo específico do grafite, Basquiat, nome evocado pelos grafiteiros de todo o mundo, para quem a pintura, mais que uma profissão, era a própria vida, isso que é um dos indicadores dessa escrita necessária.

O escritor Ítalo Calvino, num depoimento, dá uma interpretação para a razão de uma escrita, relacionando-a a uma função de amarração da realidade fluida e inconsistente da vida. Relata o contexto em que escreve, uma Itália onde as mudanças na sociedade são rápidas demais para que se compreenda para onde se vai, acompanhadas, além do mais, de premonições de ruína ou catástrofe.

Assim sendo, as histórias que nós, escritores italianos, podemos criar, são marcadas, por um lado, pelo senso do desconhecido e, por outro, pela necessidade de construir: linhas perfeitamente demarcadas de harmonia e geometria - assim reagimos à areia movediça sobre a qual pisamos. (Calvino, 1996,p.44)

O conceito laciano de escrita pressupõe um labor constante no esforço de apreender um ponto mínimo - uma letra, um traço - que seja um dizer sobre a verdade do Real. É isso que atrai a atenção numa peça publicitária em que a logomarca é o testemunho

de um árduo trabalho. Essa decantação é também o ponto a que se chega ao final de uma análise. Para os jovens grafiteiros, o gesto fulgurante, que deixa nos muros um nome em letras estilizadas e desprovidas de sentido, pode tocar num flanco sensível: o despertar de uma via que dá vazão à necessidade de escrita.

A etimologia da palavra logomarca nos diz que ela é derivada do grego *logos*, que significa “palavra, estudo, tratado”, e do latim *marca* e do germânico *marka*, que significam “sinal”, ou “barra de prata selada”, em referência a uma “antiga moeda de prata no século XIV”. Logomarca é, assim, um sinal da palavra, é a marca do *logos*, um enxugamento do *logos*, uma tentativa de apagar o figurativo.

Contudo, é preciso ainda observar: o fato de que alguém dedique todo o seu investimento na tentativa de uma escrita, que é equivalente a um dizer verdadeiro, não significa que será bem-sucedido. Talvez seja necessário algum recurso a mais - a escuta psicanalítica é apenas um deles, podendo haver um outro dispositivo de alguma instituição - para dar suporte a uma direção da elaboração e da construção possíveis ao sujeito até que ele firme um campo onde possa decantar os excessos do imaginário e da significação das palavras, para circunscrever o Real e inventar um dizer, uma escrita possível.

A escrita funciona, pois, como uma suplência que contorna, circunscreve o Real em sua falha do sentido, numa operação possível diante do impossível de dizer. Sem o quê, o Real é assolador. Se não há uma elaboração que faça borda a ele, o Real irrompe como tragédia, deixando o sujeito como vítima, ejetado fora da cena. Diz Marguerite Duras: “à partir do momento em que se está perdido e que não se tem mais o que escrever, mais o que perder, aí é que se escreve” (Duras, *apud* Branco, 1997, p.13).

É paradigmático o caso de José Dantrino, que se autodenominou “Profeta”, pseudônimo ao qual se agregou outro, “Gentileza”, pelas flores com que ele presenteava os passantes. Depois que um circo pegou fogo em Niterói, em 1961, matando quinhentas pessoas, acordou ouvindo “vozes astrais” que o mandavam dedicar -se apenas ao mundo espiritual. “Pois o que se realiza em nós durante o sonho é um perceber novo e inaudito que, no regaço do hábito, luta para se safar” (Benjamin, 1994).

O Profeta abandonou mulher e filhos e saiu dizendo que “tinha uma missão a cumprir”. Andarilho, messiânico, passou 35 anos nas ruas pregando a gentileza, distribuindo flores aos que passavam e escrevendo. Entre 1980 e 1990 pintou murais,

numerados por ordem cronológica, com uma escrita bem diagramada, com uma estética de teor poético, nos 55 pilares do viaduto do Gasômetro, no Rio de Janeiro. Uma reportagem de jornal fez a descrição: ‘Os pilares são usados como páginas de um livro e os escritos têm ângulo e altura certos para que possam ser lidos pelos passageiros que estão dentro dos ônibus. [...] São um livro urbano, uma obra única’ (Lobato, 2000,p.6).

A força desta escrita é tamanha, que os murais foram restaurados, após terem sido destruídos pela Companhia de Limpeza Urbana, e tombados, em 2000, pelo Departamento de Patrimônio Cultural do município. O Profeta Gentileza foi escolhido como tema do samba-enredo da Escola de Samba Unidos da Grande Rio, para o carnaval de 2001, por decisão do carnavalesco Joãozinho Trinta (Lobato, 2000,p.6).

Além disso, foi homenageado na música ‘Gentileza’, composta e gravada em 2000, pela cantora Marisa Monte: ‘Nós que passamos apressados pelas ruas da cidade, merecemos ler as letras e as palavras de Gentileza. Por isso eu pergunto a vocês no mundo, se é mais inteligente o livro ou a sabedoria’.

Outro andarilho, este em Belo Horizonte, esgueirava-se ainda hoje para fora do alcance das pessoas e mesmo do olhar delas sobre seus escritos, espreitando o lugar vazio dos muros e postes de bairros como Anchieta e Centro, para aí deixar palavras e frases em giz. Enquanto o Profeta escolhia locais protegidos do sol e da chuva para deixar seus escritos e procurava capturar o olhar das pessoas, este andarilho não escrevia para ser lido e fazia suas inscrições a céu aberto, com material predestinado à efemeridade. Anônimo, fez da vida um trabalho de Sísifo, incansável e sistemático, merecendo registro e estudo de Beatriz Magalhães (2001). A contragosto, eram vistos, ele e sua obra, por todos quantos andavam pelas ruas e inevitavelmente ele se encontrava com outros escritores de rua, usuários do mesmo suporte – os muros – e portadores também eles de uma especial determinação, embora em condições diferentes quanto à possibilidade de estabelecimento de laços sociais.

A insistência dos jovens autores do grafite é tanta, seu empenho tão eloquente, e a modificação em suas posições de vida após dedicar-se a essa atividade é tão anunciada, que fica evidenciada a sua tentativa de uma escrita. Há aí uma coragem e uma garra que evocam uma decisão em não se deixar sucumbir em um destino trágico. Não fosse o seu

esforço, o Real ficaria sem contornos, assolando o corpo em sensações e sofrimentos desassistidos.

Os grafiteiros se nomeiam *writers* ou escritores. O grafite revela-se uma linguagem nova, que articula muitas tendências contemporâneas, com uma possibilidade alvissareira de eficácia de comunicação e laço social. Alguns grafiteiros dão a ele a conotação que o monitor do P.G., Wemerson da Silva, explicitou como “uma grande descoberta”, ou “mais que uma ocupação, o complemento da vida”⁴.

O muro, o *spray*, a linguagem do grafite parecem servir como instrumento para uma escrita que seja o dizer de um ponto de verdade do sujeito, exigindo uma considerável quota de energia, força e investimento. “Muitas vezes”, disse Felipe, grafiteiro e artista plástico, “não fico satisfeito pintando uma tela. Essa atitude de sair de casa com a mochila cheia de tinta e soltar isso aí é muito maior”. Nesse caso, considera-se o grafite como o recurso mais poderoso e insubstituível.

Wemerson da Silva, monitor do P.G., disse isso ainda com mais ênfase: “o grafite para mim é isso: é viver. É minha expressão suprema. Eu vou aonde eu nunca consegui chegar com um texto”. Esta comparação do grafite com o texto explicita a dimensão de amplitude dos recursos de que se vale a escrita. Além disso, toca em um ponto fundamental: se um sujeito não tem afinidades com o suporte do texto do livro – e isso pode acontecer até mesmo devido a diferenças de percurso pelo ensino formal – ele buscará outro canal para a sua escrita. Wemerson ainda distingue o grafite das artes plásticas, em outros termos explicitando que a escrita das ruas almeja estabelecer uma relação com a cidade: “todo grafiteiro é visto como escritor; a gente sai escrevendo, nossas telas são a cidade. Minha galeria de arte é a Afonso Pena, é a Guaicurus, são as ruas”.

O testemunho de Wemerson é importante pelo dizer que ele traz sobre seu trabalho com o real do corpo: “você pode desenhar, pode mexer com cor, pode despertar sua sensibilidade para transmitir o que você está sentindo para o mundo. Não use o seu corpo, use a sua mente”.

⁴ Os depoimentos foram coletados através de entrevistas e seus autores serão identificados na maioria das vezes, mas não sempre. Muitos entrevistados constituem a equipe do Projeto Guernica como coordenadores de oficinas – e são professores de arte e artistas plásticos – ou como monitores das oficinas, nesse caso contratados inicialmente como jovens grafiteiros de bairros populares.

Nesse sentido também vão as observações de um coordenador de oficina do Guernica:

Uma pessoa que cai no tráfico de drogas ou começa a pintar as paredes da cidade tem o gênio forte, tem uma carga, alguma coisa para fazer. Então, se ela não consegue dirigir toda essa vivência muito forte que tem no morro, esse dia-a-dia impactante, se ela não consegue redirecionar toda essa energia para uma atividade criativa, que seja o desenho, então acaba iniciando na droga. O desenho é lúdico, você cria, brinca, mexe com cor, ri... Quem grafita geralmente não fuma cigarro, não tem relação com nenhum tipo de droga ilegal ou legal.
(Piero Bagnariol, Coordenador de oficina do P.G.)

Assim, esse redirecionamento, esse esforço por uma saída possível para os impasses da existência, é perceptível na produção dos meninos a quem é dada uma oportunidade de desenhar. Ramon Martins, um outro monitor do Projeto Guernica, diz de seu impacto com os trabalhos de meninos das oficinas numa exposição ao lado de obras de artistas plásticos.

O trabalho do artista tem conteúdo... luz, sombra, cor, estética, ética, sentimento. Agora, quando você virava para o seu lado esquerdo e olhava o trabalho dos meninos que, às vezes, sofrem, que estão na rua, eu sentia uma vibração tão forte que você pára no tempo e fica olhando, você pode captar algo forte demais, pode se emocionar[...] Não é para a gente ter em casa essas pinturas, elas não têm... e às vezes têm... uma felicidade.
(Ramon, monitor do P.G.)

Esse choque que entranha pelo olhar, é recrudescido pelo grafite. “Você anda na rua, você passa, você bate o olho no grafite... meu Deus! Mas o que é aquilo? É grande demais! Isso é extraordinário demais!”, diz Ramon, monitor do P.G.. Muitos ressaltam o poder dessa escrita das ruas, como Luzimar Andrade, monitor do P.G., que frisa “o gigantismo” do grafite como sua característica mais expressiva.

Aí a escrita usa e abusa do espaço. Se o sujeito extraiu um ponto mínimo de suas vivências, se obteve um recurso a mais que o livra de ter que lançar seu corpo em atos enlouquecidos, nem por isso prescinde desse corpo. Tanto a pichação como o grafite exigem um esforço físico em que os movimentos para o traçado implicam em todo o corpo, à maneira de uma dança, uma coreografia no espaço. É como se o corpo também executasse uma escrita no chão, essa que não deixa vestígios, para que uma outra escrita se imprima nos muros.

A importância atribuída ao grafite pelos *writers* faz mesmo lembrar a necessidade de uma escrita para o sujeito: “grafite, na minha vida, acredito que é o que tá me transformando, o que tá me guiando, ele fala comigo”, diz Ramon, monitor do P.G..

Ainda que não possamos definir se a escrita – como produção resultante de um processo de decantação do sentido – é alcançada nesse ou naquele grafite, o que se percebe, muitas vezes, é um movimento em direção a ela, pela fidelidade ao que é percebido como próprio do sujeito. ‘Eu tenho o grafite como forma de expressar o meu inconsciente que esteja me sufocando de uma certa forma. Eu não encontrei outra forma de expressar isso’, fala Felipe, grafiteiro. O grafite emerge a partir de uma pressão interna, uma necessidade irresistível, como enfatizou Ramon, monitor do P.G.: ‘É como se fosse desenho animado, que tem um passarinho falando do lado do seu ouvido; o grafite fala comigo: ó, você tem que fazer isso, você tem que fazer aquilo...’ E outros ainda, sublinhando isso que se dá a partir *do que* ‘vem de dentro’, definem o grafite como um sentimento, ou ainda, conforme Alan, monitor do P.G., como ‘o espírito, a emoção, a vontade, aquilo que te enche, a chama que vem de dentro, aquela coisa que te joga’.

Este componente é tão forte que aparece mesmo quando o sujeito está imerso no discurso do grupo da escrita das ruas. Ou seja, ainda assim é possível, para cada um, uma apropriação subjetiva. É assim no caso de um entrevistado, que associa seu investimento no grafite ao trabalho do pai pintor, de quem se orgulha por ser um mestre sabedor de técnicas mais complexas de acabamento. Este traço recortado do pai – ‘eu aprendi tudo de tinta com meu pai, tinta que cobre tinta, fazer cor...’ – tentou realizar-se a princípio na pichação, que logo mostrou ser insuficiente como suporte. Sua passagem da pichação para o grafite deu-se justamente por um pensamento ocorrido em presença do pai, quando o seu olhar pousou sobre um grafite na Rua da Bahia: ‘eu quero estar em contato com a tinta a todo momento, sem meu pai e minha mãe se constrangerem comigo. Vou optar pelo grafite.’ Só então foi possível estabelecer-se um laço maior com o pai, uma articulação com a lei, uma vez que o componente da transgressão pôde se atenuar.

Outros, não podendo evocar o pai, nomeiam um substituto para ele, uma tia ou alguém da família como foco de sua identificação na desenvoltura com o desenho ou a pintura: ‘isso é de família’. Esse traço evocado redimensiona o grafite e retira -o de seu enquistamento pelo caráter de transgressão.

Mas nem todos obtêm da pichação e do grafite uma escrita. Essa busca poderá resultar em vertigem de ilusão, porque a afiliação ao grupo dos escritores das ruas e a

repetição dos traços que configuram a base dessa escrita, por si, não garantem ao sujeito a elaboração sobre a morte, o mal-estar, a falta, o limite da lei, o pai.

Podemos tomar esse caminho como um ensaio ou destemida tentativa. Há quem tenha êxito em suas elaborações a partir do grafite. Contudo, há aqueles que desistem da busca cedo demais e, mesmo ativos no ato de rabiscar os muros, permanecem frustrados e desiludidos quanto às suas perspectivas. Em muitos casos, a frustração toma um aspecto de escolha do pior. Terá de haver quem trabalhe junto a esses jovens para que, neles, a escrita advenha de um percurso inédito em cada um, com função de abrir possibilidades.

Muitos recuam diante de uma ação com pichadores e grafiteiros, identificando em sua atividade transgressora o elemento ativo essencial à Arte, como de resto, à vida. Qual o trabalho possível? Esta questão atravessa como um vetor toda a presente dissertação. Para respondê-la, é preciso investigar ainda as condições dessa escrita, sua função no contexto das grandes cidades e, a partir daí, interrogar o discurso que tem como efeito tal escrita.

1.2 Estranha escrita de um discurso

“A primeira aparição do novo é o pavor.”

Heiner Müller⁵

Pedro Funari afirma que os grafites eram corriqueiros na antiguidade greco-romana e depois desapareceram dos centros urbanos ocidentais até a era industrial. O autor fez um estudo do grafite de Pompéia, na Itália. Ao ser soterrada, Pompéia preservou um grande número de grafites, cerca de 7.300, para uma população de dez a quinze mil pessoas, ou seja, uma profusão deles. Mas, estranhamente, custou muito para que fossem feitos estudos sobre eles. Falava-se de tudo sobre Pompéia, menos do grafite (Funari, 1986).

⁵ Para que algo advenha,/ é preciso que algo parta./ A primeira face da esperança é o medo, / a primeira aparição do novo é o pavor (Heiner Müller, *apud* Lacoue-Labarthe, 2000).

A tese de doutorado de Feitosa, de 2002, sob orientação de Funari, já acusa um número de grafites catalogados em Pompéia, 10.913, dado que tende a crescer à medida que prosseguem as pesquisas. Como este: *amantes, ut apes vita(m) mellita(m) exigunt. Velle* (“bs amantes, como as abelhas, uma vida doce buscam. Antes fosse assim!”) (Feitosa, 2002,p.106).

Seriam esses escritos tomados como se fossem órgãos sem função? Ou pior, dejetos, lixo humano? Quando começaram os primeiros estudos em Pompéia, Funari (1986) constatou que os grafites eram feitos por escravos, mulheres, cidadãos que não tinham acesso à “alta cultura”, à leitura e e escrita principalmente. O que estava nos muros, contudo, eram escritos, mesmo que em latim vulgar, como este que pilheria sobre a presença maciça dos *scriptores* na intervenção urbana.

Admiror, paries, te non cecidisse ruinis, qui tot scriptorum taedia sustineas. (CIL IV, 1904, 2461 e 2487) Admira-me, parede, que não caias em ruínas, tendo que sustentar os momentos de ócio de tantos escritores. (Funari, 1986:37)

O autor conclui que havia um desconhecimento de meios de expressão populares, das formas originais de expressão artística. E que estes escritos, tratados por outros autores como lixo, eram o testemunho de que, “na verticalidade da cidade, abria -se o horizonte do possível” (Funari, 1986).

O que nos interessa nesse estudo de Pompéia é a constatação de alguns pontos em comum com o fenômeno atual, ainda que devam ser interpretados separadamente. O primeiro é a insistência na expressão de si por meio dos muros, notadamente por pessoas com pouca circulação nas esferas da cultura transmitida pelos órgãos oficiais. O segundo é a ruptura com a harmonia da cena urbana, tanto que os grafites de Pompéia foram desconsiderados por um longo período de tempo, como se não fizessem parte da cidade, tanto quanto as pichações e os grafites contemporâneos causam polêmica quanto à sua legitimidade.

Tanto uns quanto os outros parecem introduzir o elemento do “estranho”, tal como foi conceituado, em 1919, por Freud (1980b) como produto da falha da estrutura psíquica, aquilo que presentifica o ponto sem sentido, o que é impossível de ser dito, e que escapa inexoravelmente à tentativa de sentido. Se algo captura o olhar do sujeito e lhe causa estranheza, ele está diante daquilo que lhe é familiar (*heimlich*, no original em alemão) e

que pulsa em sua existência, mas que, justamente por não ter lugar no entendimento das significações, e pela proximidade com algo recalcado que não deve emergir à consciência, é rejeitado e tomado em seu oposto, como estranho (*unheimlich*). Causa desconforto constatar que aquilo do que se tem mais aversão, o mais estrangeiro, êtimo ao sujeito, está inscrito no aparelho psíquico como o mais íntimo e familiar.

Ao longo dos tempos, a arte tem manifesto o sentimento do estranho, como na obra do famoso pintor holandês Hans Holbein, “Os Embaixadores”, de 1533, exposto na National Gallery de Londres. Ele apresenta o cabedal do saber em um cenário de poder e suntuosidade quanto à posição e vestes dos sábios e austeridade quanto aos livros e instrumentos notáveis, produtos do discurso científico. Contudo, questiona a pretensão de domínio absoluto no campo do conhecimento, ao cortar a imagem em primeiro plano com um objeto estranho, que está fora da cena e paira sobre ela, deixando nos objetos a sombra do não-sentido e o enigma do desconhecido que, em última instância, é a morte.

Freud revela como essa “inquietante estranheza” insiste, a partir do campo imaginário, em figuras fantásticas, como o duplo ou a imagem do espelho, que auguriam a morte, ou em crenças supersticiosas que invadem o sujeito como forças estranhas e misteriosas. De qualquer modo, a imagem é a maior catalisadora do fenômeno do estranho, que tem a prerrogativa de produzir fascínio e horror ao mesmo tempo (Freud, 1980b).

Ao irromper com a ordem da cidade, jorrando a imagem que evoca um grito de revolta, ou a manifestação irreverente de alguém que ousa fazer uma transgressão aos cânones estéticos e sociais, o grafite e a pichação exercem a função de exacerbar o sentimento do estranho na cidade que olha. Inevitavelmente, a angústia advirá, e isso não ficará sem reação. Não é à toa que a população protesta tanto contra a provocante escrita das ruas, ocupa-se dela em acalorados debates na mídia e nas instituições. É uma escrita do sentimento do estranho.

Mas esse é um ato de mão dupla: o sujeito que suscita no Outro esse sentimento por meio do grafite e da pichação, está aí implicado. O grafite e a pichação, nesse caso, são a expressão de sua perplexidade ante o desconhecido e de sua impossibilidade de lançar mão do simbólico, constituindo-se no produto do esforço do sujeito em fazer uma borda ao pavor do seu desamparo, no viés de uma escrita.

A imagem dessa escrita pode nos tocar, é verdade, mas é menos pelo que estampa e, muito mais, pela estranheza de sua aparição naquele lugar e naquele momento. Nessas circunstâncias, ela evoca o que, por vezes, resta esquecido na imagem da cidade oficial. Por isso mobilizam-nos tanto o grafite e a pichação: atraem o olhar numa comoção, que trai a angústia e, portanto, se traduz em indignação, repulsa ou admiração, mas nunca indiferença. “Somente o invisível nos comove”, diz Théodore Jouffroy, em seu *Cours d'esthétique* (apud Manguel, 2001).

Sobre essa relação com o limite da morte como aquilo que nos lembra a cada instante a nossa própria falta, o arquiteto francês Stéfane Huchet, em Seminário do Projeto Guernica, em 2000, disse como “a pichação parece ter reatado, nos seus códigos neo ou pseudo-góticos, com essas escrituras da defesa, do medo e da premonição de morte”. Ele reporta à arte antiga dos povos como os irlandeses, os germanos e os *vickings*, aquela que mais tarde foi denominada “arte bárbara”, que procurava criar imagens visuais ilegíveis, numa estética visual abstrata, com sinuosidades, entrelaçamentos de linhas geométricas ou não, numa forma de velamento e apagamento da figura do mundo. Para ele, trata-se de uma forma de consciência da morte, como se a imagem viesse das profundidades de uma premonição, até de um conhecimento da morte, “testemunhando uma pulsão abstrata [...] [e] o reflexo inconsciente de um medo, de uma defesa” (Huchet, 2000).

É interessante que venha de um arquiteto essa idéia de defesa ligada às pichações e ao grafite. Ele conclui dizendo que essas inscrições imagéticas dizem de tudo, menos de uma reconciliação e de uma harmonia com a vida.

A inquietude vinda de uma pressão interna aparece freqüentemente na escrita das ruas sob a forma do demônio ou das representações do mal, como a violência e a dor. Contudo, essa não é prerrogativa dessa escrita, podendo-se observar nas artes plásticas o mesmo tema, como, por exemplo, no imenso painel de 2,58m por 4,31m, do belga James Ensor (1860-1949), realizado em 1888, intitulado “Ingresso de Cristo em Bruxelas”, em exposição no Museu Real de Belas Artes de Antuérpia. Cores violentas e figuras grotescas lideram a entrada triunfal de Cristo numa cidade contestada pelo artista por seus valores hipócritas. Considerado anarquista, ele afirma sua indignação ácida ao representar rostos deformados pela cobiça ou pela estupidez, esqueletos e palhaços, feras e músicos. Uma faixa, onde se lê “*Vive la Sociale*”, diz da conotação política. E, no terço inferior do mural,

à esquerda, o diabo na rua, a única figura negra no quadro, quase desapercibida (Bardi, 1972).

Ora, tomemos a escrita, em suas múltiplas formas, como efeito de um discurso, tal como postula Jacques Lacan. “Há um certo efeito do discurso que se chama a escrita” (Lacan, 1985,p.49). Se fazemos uso de uma razão, estamos em um determinado discurso, que comporta uma função de significação. Se mudamos de razão, mudamos de discurso (Lacan,1985,p.26). Essa troca de discurso concerne ao tipo de laço social, de liame entre aqueles que fazem uso da palavra.

Isso posto, “trata-se de saber o quê, num discurso, se produz por efeito da escrita” (Lacan,1985,p.47). A palavra abre caminho para o escrito, cuja função é justamente interrogar a dimensão da verdade, a *de-mansion*, a casa, o lugar do Outro da verdade, a verdade em sua morada. O escrito se distingue da linguagem e por causa disso é que ele pode interrogar a linguagem, o discurso social. Mesmo que engendrado pelo material da linguagem, é do escrito que se constitui a lógica (Lacan, 1970-1971).

Essa lógica nos interessa, a lógica da escrita que permeia a civilização pós-moderna, a era industrial, capitalista, a contemporaneidade que nos trouxe as metrópoles, a aglomeração em torno de grandes cidades. Em especial, há que estar atento à lógica dessa estranha escrita das ruas – feita de discurso, sustentando, portanto, uma razão para o mal-estar no mundo – e aos efeitos que ela tem sobre esse discurso, ou seja, sobre os modos de fazer laço social.

1.3 O discurso que tem por efeito a escrita das ruas

“São palavras desenhando palavras.”

Michel Foucault

Cabe interrogar o discurso correlato à pichação e ao grafite, tomados como uma escrita que se faz nas ruas.

A escrita é o instrumento de Benjamin para investigar a história social, que “se articula enquanto discurso, isto é, como expressão de sentimentos, mentalidades e

consciência de classes” (Bolle, 1994). Para isso, ele toma os poemas de Baudelaire. Ele visa escutar o discurso que nutre, gera e é impulsionado pela escrita.

[Benjamin] procura captar um *tableau* polifônico da história, onde têm a palavra conspiradores e agentes policiais, cidadãos cultos e catadores de lixo, historiógrafos oficiais e gente sem posses. O eixo dessas tomadas é o poema de Baudelaire ‘O Vinho dos Trapeiros’. Situado entre as classes, Baudelaire assimila, dos de baixo, o gesto de revolta, dos de cima, o cinismo. No satanismo encontrou uma forma poética própria para expressar essa contradição (Bolle, 1994,p.75)

Podemos apontar o Mal como um dos elementos desse discurso, e o mais significativo. Capturando a tendência de seu entorno e, ao mesmo tempo, instaurando um pensamento doravante sem retorno, Baudelaire circunscreve Satã e o Mal como inerentes à modernidade, tomada por ele como um tempo de degradação. Ele se identifica com coisas danificadas e corrompidas. Encontra o lixo da sociedade e faz dele o seu molde heróico. Sua visão é a da caducidade da metrópole moderna, que vai se tornando inabitável, “um campo de escombros”, a partir do paradoxo da convivência do desenvolvimento tecnológico e do “embelezamento estratégico da cidade” com os “meios para arrasá -la” (Benjamin, *apud* Bolle, 1994,p.86).

Satã emerge em meio a um campo de lutas sociais. Benjamin lê em Baudelaire uma volta aos tempos primevos e bíblicos, com o conflito dos irmãos Caim e Abel, que são postos como duas raças eternamente irreconciliáveis. A raça de Caim só tem como bem a sua força de trabalho. Parece provável que Baudelaire tenha tomado conhecimento da obra de Granier de Cassagnac, de 1838, intitulada *História das Classes Operárias e das Classes Burguesas*, que proclama a origem dos proletários como uma raça de homens inferiores, resultante do cruzamento de ladrões com prostitutas. Marx, com certeza, citou Cassagnac e respondeu à sua teoria racial em *O Capital*, com o conceito de “uma raça de peculiares proprietários de bens”, a fim de que se pudesse entender o proletariado (Benjamin, 1994,p.19).

Baudelaire utiliza-se de Satã como uma forma teológica radical em sua rejeição aos dominadores. Mas não se deve levar a sério o seu satanismo, pois nele era a única forma de manter a posição de não-conformismo. Seu poema *Revolta* mostra Satã como “depositário do saber profundo, como instrutor das habilidades prometéticas, como patrono dos impenitentes e inquebrantáveis” (Benjamin, 1994,p.20). Baudelaire considera a dupla face no diabo - ora autor de todo mal, ora a grande vítima - de tal modo que ele evoca Satã para

falar pelos inferiores, mas também pelos superiores. É como se ele tivesse lido Marx, na passagem em que é relatada, diante do protesto contra a vida depravada dos papas, a fala de um cardeal: - “Só o Diabo em pessoa ainda pode salvar a Igreja católica, e vós exigis anjos!” (Benjamin, 1994,p.19)

Desde então, o discurso das ruas segue a trilha de Baudelaire e colhe as flores do mal da modernidade, com a retórica subjacente, sob uma concepção dialética entre pares de opostos, o bem e o mal, o centro e a periferia, opressores e oprimidos, dominantes e dominados, poderosos e vítimas, negros e brancos.

Jovens de bairros populares, em Belo Horizonte como em outras grandes cidades do Brasil e do mundo, dão testemunho desse discurso e deixam que neles se manifeste a escrita como efeito do discurso e que apareça a pichação e o grafite. Através deles, é possível constatar que esse discurso usa a lógica do Mestre que tem uma filosofia de mundo, detendo a verdade sobre a gênese das relações dos homens sobre a terra. É um discurso ao modo estrangeiro, ancorado em coisas dos Estados Unidos, vídeos, revistas e livros, e ainda guardando sotaque, com muitas palavras usadas em inglês. A língua norte-americana não abarca na totalidade esse discurso, mas diz de sua ascendência e dá um *locus* inicial para a mestria. Assim, dizem-se *writers*, falam em *tags*, *stickers* ou *throw up*, reúnem-se em *gangs* ou *crews*.

A noite é propícia: das trevas e das sombras o que se tenta é extrair o mal, e então as assinaturas curtas e rápidas se imprimem no vazio dos muros, acompanhadas de signos evocativos da guerra e da morte, enquanto os grafites mais elaborados trazem mensagens sobre a violência social e buscam os lugares degradados pelo tempo, pela miséria e pelos conflitos.

A questão da etnia negra como segundo ponto desse discurso aparece na história sobre a epopéia da raça negra, com a evocação dos tormentos e da humilhação das vítimas da escravidão. Nisso o discurso é eficiente, pois facilita a associação e identificação dos que se consideram pobres, “excluídos” ou pertencentes à “periferia”.

Há aí uma representação dicotômica, uma dialética em que se alternam o negro *versus* o branco, o centro *versus* a periferia, o excluído *versus* o privilegiado, o dominante *versus* o oprimido, o homem *versus* a mulher.

Não haveria do que se espantar, já que o par de opostos designa o nascimento da linguagem por meio dos significantes de presença e ausência, isso que é do sexual. É pela realidade sexual que o significante entrou no mundo, de modo que há uma afinidade dos enigmas da sexualidade com o jogo do significante (Lacan, 1979). O problema está em como tratar do mal-entendido da linguagem, sem cair na ilusão de que se trata de campos estanques, considerando a continuidade que existe na oposição dos termos.

Assim, o recurso do “mal”, que é utilizado neste discurso, parece ser uma evocação a esse modo de entrar no mundo, à origem, e isso lhe confere eficiência. É um discurso que tem lugar garantido no mundo de hoje por dar uma significação à relação sexual e por dizer alguma coisa no lugar do nome do Pai.

Naquele dia ficamos sabendo que um dos alunos da oficina [pichador] havia furtado um objeto no centro da cidade. Éder [grafiteiro, monitor do P.G.] decidiu que iria fazer ver a ele que o ato havia sido tão grave que a permanência dele na oficina estava em perigo, e demorou um tempo até que permitisse a sua entrada. Tocado pelo fato, pedi aos alunos que desenhassem o pai. – “E quem não tem pai?” um rapaz de 15 anos perguntou. – “Desenha o avô”, respondi. – “E quem não tem avô?” ele insistiu. – “Inventa um”, falei. E ele desenhou o demônio.
(Piero, coordenador de oficina do P.G.)

Há uma diferença entre o demônio evocado no jogo lúdico desses meninos escritores/artistas e o caso do pintor do século XVII, Christoph Haizmann, citado por Freud no texto sobre uma “neurose demoníaca” (Freud, 1980c). Ele manifestava um sofrimento por suas convulsões assustadoras, vítima que era do pacto que estabelecera com o demônio.

Hoje, para as crianças e jovens das grandes cidades, a familiaridade com o demoníaco aparece no jogo lúdico. Contudo, apesar da expressão ser outra, também aí podemos nos valer da interpretação que Freud deu para o caso de Christoph. Segundo ele, o demônio, antítese de Deus, seria um substituto paterno, nesse caso em que há grande ambivalência para com o pai. Deus é a cópia do pai tal como ele é visto na infância e experimentado “pela humanidade em sua pré-história, como pai da horda primitiva e primeva” (Freud, 1980c). Deus e o Maligno eram originalmente idênticos, uma figura cindida em atributos opostos. Portanto, uma exaltação a essa figura remete a um retorno à infância, ou ainda, ao tempo das origens, em busca das referências do Pai.

A rigor, a questão do mal e da etnia negra são dois pontos de uma única e mesma idéia, se nos reportarmos à menção, em Baudelaire, do conflito racial dos primórdios bíblicos, que dá origem à dialética do bem e do mal.

Para a pichação e o grafite, essa é uma idéia fundamental. Por isso, vamos nos deter um pouco mais sobre ela, pela interpretação de Bolle (2000). Ele frisa a ambigüidade da escrita entre o arcaico e o moderno. Para ele, Benjamin recria um arcano da modernidade, seguindo a trilha de Baudelaire, que pensava a arte entre a modernidade – com o transitório, o fugitivo e o contingente – e o eterno.

A escrita tem uma autoridade antiga. Foi usada como instrumento de dominação, ora nas mãos de uma classe sacerdotal e de especialistas, ora na emblemática barroca ou nazista, ou então, como chegou ao Brasil, no controle exercido pela corte real portuguesa, o poder deslocando-se e implantando-se na memória. ‘É essa autoridade antiga que a escrita profana da cidade pretende usurpar’ (Bolle,2000:285)

Se tomarmos a pichação e o grafite como uma das formas da “escrita profana”, é possível rastrear nela um eixo que se refere à busca da autoridade que, por pertencer a um outro lugar e outro tempo, torna-se representante do mais arcaico, da epopéia bíblica, da Voz que dita o Bem e o Mal, colocando ordem no caos. Essa é a ancoragem da memória desse discurso. Ao contestar a memória da escrita sagrada, acolhem uma outra palavra sobre a origem do Homem a partir da divisão social, que nada mais é do que o recorte do nascimento do sujeito, dividido entre si mesmo e o Outro, mas isso no invólucro de uma história social, política e econômica que sustenta o discurso.

Por isso, com freqüência, a memória, nesses jovens, clama por uma história e uma origem do povo negro dos Estados Unidos. Talvez o discurso que ali tenha se construído, a partir de elementos de vários cantos, tenha sido forte para gerar uma escrita e fazer resistência à escrita dominadora.

Essa memória, esse discurso e essa escrita das ruas fazem um laço social, sem dúvida. O que nos interessa, todavia, é indagar em que medida os traços retirados do arcaico e do moderno para a construção dessa escrita podem sustentar a saga desses jovens e possibilitar-lhes aberturas nos trajetos de vida.

O modo peculiar com que eles tentam escrever isso, que é da ordem do necessário, bem pode ser lido na interpretação do artista e arquiteto espanhol, Antoni Gaudí: ‘Ser original é voltar à origem’ (*apud* Escobar, 2003)⁶.

⁶ Citação no *site* oficial do Museo Del Prado de Madrid, pela historiadora Beatriz Aragonés Escobar: *ser original es volver al origen*. Disponível em <www.spanishart.com> . Acesso em 3out.2003.

Na literatura, quando Guimarães Rosa se volta para a experiência do interior de sua terra, acaba produzindo, em sua primeira obra, *Sagarana*, de 1946, não o regionalismo, mas uma outra coisa inventada, a partir de ‘saga’, islandês, e do sufixo tupi ‘rana’, que significa grande. Faz uma volta ao ponto de origem e lança-o em dimensão universal (Bolle,2000,p.282). Antônio Cândido apresentou Rosa como o que tinha ‘a paixão pela coisa e o nome da coisa’, dizendo que nele ‘o sertão é do tamanho do mundo’ (Cândido,*apud* Rosa, 1985). Rosa levou à radicalidade da escrita a máxima explicitada em um verso de Baudelaire (*apud* Bolle, 2000,p.356), sobre o que se deve fazer: ‘Tirar um sol de meu coração’.

Guimarães Rosa dá prosseguimento à sua escrita num processo intenso de trabalho, que poderíamos afirmar como psíquico. A saga do personagem Riobaldo é, em si, uma peregrinação em busca das origens sagradas enquanto fundantes, sob forma de seu avesso, ou seja, mantendo o gume da interrogação sobre a experiência com o enigma do ‘Sem-nome’. Ele justifica esse método de escrita da experiência das pessoas dizendo: ‘o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos’ (Rosa,1985,p.10). Não é à toa que o sub-título de *Grande Sertão: Veredas*, sua obra principal, é ‘O diabo na rua no meio do redemoinho’. Mesmo o poeta Carlos Drummond de Andrade, para descrever Rosa, precisou referir-se ao demônio: ‘[ele] tinha parte com... (sei lá / o nome) ou ele mesmo era/ a parte da gente/ servindo de ponte/ entre o sub e o sobre/ que se arcabuzeiam/ de antes do princípio,/ que se entrelaçam/ para melhor guerra,/ para melhor festa?’ (Andrade, *apud* Rosa:2002).

Se o homem fala, é porque foi feito pelo símbolo. Assim, a lei do homem é a lei da linguagem. O homem é regido por essa função simbólica que contemplou a sua origem. Nesse contexto, a função do Pai, os significantes, nomes e imagens que fazem funcionar o Pai, recebem destaque. ‘É no nome do pai que se deve reconhecer o suporte da função simbólica que, desde a orla dos tempos históricos, identifica sua pessoa à figura da lei’ (Lacan,1978,p.143).

É legítimo, portanto, considerar o discurso correlato à escrita das ruas (pichação e grafite) como uma suplência para uma falha da função do Pai, ou, em outros termos, uma suplência para o buraco do Real, onde o Simbólico não recobre. Nessa suplência, o Pai é endemoniado e poderoso. Ele vem em forma de um discurso de mestria que conclama a

uma postura guerreira em favor dos injustiçados. Sua guerra, sendo a da justiça, é uma guerra santa, e é por isso que o demônio – este anjo satanizado – aparece tantas vezes em desenhos ou nomes de gangues de pichadores. Trata-se da evocação da Lei em seus primórdios e do Pai enquanto aquele que gerou a vida e seu artefato de ordem. É uma tentativa de organizar o caos e de inscrever o sujeito no espaço em que vive, em relação aos primeiros tempos de sua constituição.

A pichação e o grafite são o efeito desse discurso, uma vez que, como escrita, ela não poderia existir *per se*, mas apenas produzida a partir de um discurso. “A condição da escrita é que ela se sustente por um discurso” (Lacan, 1985, p.50). A questão é saber das conseqüências, porque os discursos constroem a cidade. É preciso tomá-los na materialidade dos significantes e ler as escritas que eles engendram: aí teremos as várias dimensões da cidade.

Como em todo discurso, neste também há perdas. Sua escrita, que transita pelo mistério que assombra a vida e pressiona por uma busca de um significante, de uma imagem e de um sentido de Deus-Pai, aquele que infunde ordem ao mundo, por meio de sua outra face demoníaca, pouco retorna em termos financeiros.

Em 1953, Lacan escreve sobre a complexidade e o alcance do discurso, tanto que ele é o único material legítimo e suficiente em uma análise, pelo que dele se pode extrair. É então que ele associa o material da análise aos materiais da história e nos adverte de seu poder: neles, “uma nação em nossos dias aprende a ler os símbolos de um destino em marcha”. (Lacan, 1978, p.120)

Roland Barthes pontua que “os objetos devem estar a cargo de um certo discurso”. Ele toma a imagem como um objeto misterioso, de tal maneira que ela, a imagem, está vinculada a algum discurso, restando saber que significação tem (Barthes, 1995, p.39).

Além disso, para ele, os signos são produtos históricos, elaborações ideológicas do sentido. As “línguas” ou as “sociedades” que os naturalizam são intoleráveis, porque não admitem a natureza de seus signos. É importante estarmos atentos a isso, que nos permite saber sobre a amplitude desses produtos históricos. Assim, a noção de “influência” é insuficiente para explicar o fenômeno de uma difusão, de um aumento no compartilhar de um discurso.

A meu ver, o que se transmite não são idéias, mas “linguagens”, ou seja, formas que se podem preencher de maneiras diferentes; é por isso que a noção de “circulação” me parece mais correta do que a de “influência”; os livros são antes “moedas” do que “forças”. (Barthes, 1995, p.35, grifos do autor)

Aí se tem uma concepção estrutural da comunicação entre os homens, apoiada no conceito de uma transmissão que acontece pelo trânsito, transporte, deslocamento, modificação de sentido, mudança de lugares e de funções. A comparação da linguagem com uma moeda circulante já havia sido feita por Mallarmé. Ele disse sobre aquela moeda com figuras gastas no anverso e no reverso, e que passa de mão em mão em silêncio. A partir daí, Lacan teve a inspiração de dizer que a palavra falada guarda seu valor de “têssera”. Ora, a têsseira era um objeto usado pelo exército romano para passar de um legionário a outro junto com as ordens a cumprir. Ela cumpria uma função de transmissão, embora não houvesse nela inscrição de palavras. “Mesmo se não comunica nada, o discurso representa a existência da comunicação; mesmo se nega a evidência, ele afirma que a fala constitui a verdade; mesmo se é destinado a enganar, especula sobre a fé no testemunho” (Lacan, 1978, p.116).

Aí já está marcada, como herança da lingüística, a função do silêncio, do vazio, da ausência de sentido ou da presença do Real no intervalo entre os significantes, aquilo que perpassa no discurso veiculado pelas palavras, mas em extrapolação a elas. Contudo, além desse movimento de transmissão, podemos considerar a possibilidade de fazer giros de um discurso a outro.

Como já dissemos, foi o psicanalista francês Jacques Lacan quem se deteve sobre os modos de relação que estabelecem laços sociais e se cristalizam em discursos. Para ele, os discursos são as maneiras pelas quais o sujeito se vincula aos significantes. Homens e mulheres, na coletividade, se ordenam no discurso, “graças a um certo número de convenções, de interdições, de inibições, que são efeitos da linguagem” (Lacan, 1985, p.46). Se há uma realidade, ela foi fundada e definida por um discurso.

Lacan priorizou quatro discursos como fundamentais: o discurso do Senhor ou do Mestre, da Universidade, da Histórica e do Analista. Aqui, não vamos nos deter em seus matemas de quatro termos, bastando apresentá-los em sua função.

O discurso do Senhor ou do Mestre desenvolve-se na dialética hegeliana do Senhor e do Escravo, em que há uma mestria e uma hierarquia quanto ao usufruto do saber e onde

a luta pelo prestígio e reconhecimento está em evidência. O discurso da Universidade é necessário à Ciência, cujo pressuposto é fazer avançar o saber, eliminando gradativamente os pontos de falha, rumo ao tudo-saber. O discurso da Histórica porta uma queixa, denuncia a falha no Outro, no sistema e nas instituições e faz uma demonstração de impotência quanto ao saber que se tem. O discurso do Analista faz girar os demais, por sua originalidade de ser agenciado pela falta, ou seja, o saber que ele gera acontece a partir de uma elaboração da constatação e da consideração do Real, do furo do saber da memória, da linguagem e da própria estrutura.

Se podemos nomear os discursos, é porque um se estabelece em relação aos demais e mesmo o discurso analítico não teria existência se não estivesse na circulação com os outros. Eles são ligados por vetores de circulação. Cada um deles faz seu laço social na medida em que há possibilidade de fazê-lo girar sobre seus termos, acedendo a outro discurso. Na verdade, a permanência em um só discurso e a negação dos demais pode trazer transtornos ao sujeito. Nesse caso, poderíamos dizer que o sujeito está aprisionado no discurso e há problemas quanto à produção de saber e quanto ao laço social que ele poderia estabelecer.

A invenção de algo inédito que modifica a posição do sujeito e retira-o de sua posição de impedimento diz de um giro de discursos.

Faz-se necessário, portanto, interrogar um discurso quanto às suas possibilidades de entrar em circulação com os demais. No caso da pichação e do grafite, escritas que vêm pelas mãos de adolescentes e jovens de bairros populares, a qual discurso se referem, ou melhor, de qual discurso são efeito, ou, dito de outra forma, que discurso registram?

Leonardo Oliveira, coordenador de oficina do Projeto Guernica, observa que ‘existe um manual invisível de como fazer grafite flutuando por aí’. Eles parecem mesmo usar a lógica do discurso do Mestre ou do Senhor, que tem uma filosofia de mundo, ao deter uma verdade sobre a gênese das relações dos homens sobre a terra, pelo menos dos homens negros. Tal discurso é calcado sobre a dialética do Senhor e do Escravo: há um que tem o saber, e este é o escravo, mas quem goza dos benefícios desse saber é o Senhor. Ao participar desse discurso, entra-se numa rede de hierarquias, e justamente ela está presente nas relações dos pichadores e dos grafiteiros.

Além disso, muitos deles insistem em dar sentido ao existir no mundo por meio de uma afirmação da identidade conquistada, do “Eu sou pichador” ou “Eu sou grafiteiro”. Ora, a ontologia, com o isolamento do verbo ser, essa “ênfase cheia de riscos”, frequenta esse discurso. “Toda dimensão do ser se produz na corrente do discurso do Senhor” (Lacan, 1985,p.45).

O discurso do Senhor apóia-se não apenas no “ser”, mas também no “ter”. Ter uma potência, isso que nos remete à luta por conquistar e dar consistência ao falo⁷ perante os demais. Há uma predominância quase absoluta do sexo masculino entre pichadores e grafiteiros, chamados a um grupo em que a afirmação da virilidade pode se confundir com a demonstração do poder do falo.

O problema do fascínio do “ter” é tão grande que pode levar a um quinto discurso, teorizado mais tarde por Lacan, o “discurso do Capitalista”, como um modo pervertido do “discurso do Mestre”, nefasto porque nele o sujeito desaparece. O objeto de consumo irrompe sempre que há uma angústia diante da falta, exigindo do sujeito um esforço mínimo de elaboração. Esse discurso do capitalista afeta qualquer um dos outros e é preciso considerá-lo para saber em que medida ele incide sobre o discurso do grupo dos escritores das ruas, talvez exigindo deles uma luta por reserva de mercado, fatias de muro com uma remuneração melhor que outras.

Os elementos que habitam esse discurso, ao evocar as origens de um povo oprimido, constroem um mito. É interessante quando isso pode ser questionado pelos outros discursos. Se o discurso do analista supõe o inconsciente, vale lembrar o estatuto do inconsciente para Lacan, que não o toma como uma noção, mas como uma invenção de Freud, que subverte a teoria do conhecimento e sobre ela nada tem a dizer, porque lhe é estranho (Lacan, 1971-1972). O conhecimento é aí posto na dimensão do mito e, então, a estrutura, ela sim, pode ser tomada como noção em Lévi-Strauss, pela presença de fórmulas do saber. No mito, a lógica é muito curta, e a questão de se obter como o desejo se forma

⁷ Falo: conceito freudiano redimensionado por Jacques Lacan para dizer, não de um objeto ou um órgão, mas de um simulacro para os povos antigos, com uma função nos cultos religiosos, um significante com significação de gozo em plenitude.

exige uma combinatória mais complexa. *Não há traço de suposição sobre o gozo que é cercado aí*, diz Lacan (1971-1972), para o etnólogo que faz a colheita do mito⁸.

O mito converge para o falo o ponto onde o sexual se faz paixão do significante. Mas, para que isso sirva para alguma coisa, é necessário tomar uma outra posição quanto ao saber. Ou então essa produção extensiva e insaciável de saber seria vã, por sua inaptidão por interrogar o gozo subjacente a ela, e acabaria por participar do discurso do capitalista, de modo a perpetuar as relações e as posições nela fixadas.

E será ocasião de observar que isso não modifica em absoluto o implacável discurso (do capitalista) que, completando-se com a ideologia da luta de classes, induz somente aos explorados a rivalizar sobre a exploração do início, para proteger sua participação patente na sede de carência-de-gozar. (Lacan, 1971-1972,p.59)

Assim, é preciso levantar os ingredientes que compõem e dão consistência a esse discurso, para então buscar as saídas que ele permite. Por hora, vamos analisar a arte contemporânea, quanto aos elementos que ela fornece à escrita das ruas e ao discurso correspondente, que são apropriados pelos jovens das grandes cidades com avidez.

1.4 A arte contemporânea no sulco da escrita

“O traço como rabiscos, ranhuras ou garatujas,
porque é ao mesmo tempo letra (sem ser) e imagem (sem ser).
É o ir e vir como letra.”

Roland Barthes, em *O óbvio e o obtuso*.

A potência do discurso do grupo de pichadores e grafiteiros, que tem reflexos na farta escrita das ruas, deve-se em grande parte, à ancoragem no recurso da arte. De fato, essa escrita mostra-se pertinente como efeito do discurso e eficaz o suficiente para implementá-lo, principalmente por conter elementos revolucionários da arte

⁸ Gozo: conceito psicanalítico não redutível a um naturalismo, calcado principalmente sobre o mito trabalhado por Freud, que situa o pai originário, da horda primitiva, como aquele que desfruta de todas as mulheres. Retomado por Jacques Lacan, diz daquilo que resta, assim como o desejo, da operação constitutiva do sujeito na relação com o Outro. Insuficiente para dizer dessa relação, o gozo irrompe na falha da palavra, manifestando-se na repetição infinita de formas de ser e de agir e almejando ao gozo absoluto.

contemporânea. Nesse sentido, os jovens escritores de rua buscam a vanguarda na arte e, conseqüentemente, na cidade, na cultura, na civilização.

O que teria a arte de escrita? Como a arte produz e incrementa a escrita das ruas?

Na literatura como nas artes plásticas, deu-se um deslocamento e até um despojamento do sentido nas letras e nas figuras, remetendo ao silêncio e ao vazio ou à saturação pela repetição e pela exposição desmedida. É interessante pesquisar em que medida a experimentação com a palavra, em seu caráter visual, e a imagem, valendo-se dos signos da letra, esteve presente em todo o campo artístico, tendo o grafite não apenas absorvido esse movimento mais amplo, como também contribuído com ele.

Para os antigos egípcios, a escrita foi criada pelo próprio deus Thot, “fazendo dela dom dos homens”. Assim, o hieroglifo da escrita egípcia significa “escrita dos deuses” (do grego *hieros*, “sagrado”, e *gluphein*, “gravar”) (Jean, 2002). Em todas as civilizações há lendas em torno da irrupção da escrita, porque ela não é um dado natural, mas um acontecimento que faz um corte na cena.

A escrita nasce da imagem, é ela mesma imagem, de tal maneira que o legível e o visível se confundem. Para Foucault (1999), “as palavras conservam sua derivação do desenho e seu estado de coisa desenhada [...]; são palavras desenhando palavras”.

Houve um tempo em que escriba e desenhista eram uma só pessoa, nomeados por uma só palavra, em grego, *graphós* (Melendi, 1997). Mesmo hoje, quando as iluminuras e as ilustrações receberam estatuto distinto das formas da escrita, freqüentemente encontramos imagens que migram para os textos ou caligrafias que se fazem pinturas. Foucault recorta uma observação de Paul Klee, para quem os barcos, as casas, a gente que habita um quadro são figuras justapostas sobre um espaço, seja ele uma folha de papel ou um cadastro da terra, com o estabelecimento de uma sintaxe dos signos, tornando-se “elementos de escrita” (Veneroso, 2000).

As imagens que nos cercam têm o seu enquadre; estão sempre emolduradas, quer pelas paredes de uma caverna ou de um *out-door*. Manguel (2001) observa que, de maior ou menor eficácia, banais ou transcendentais, as imagens obedecem a leis, estando, portanto, associadas ou mesmo regidas pela ordem simbólica.

As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento

e remorso. Qualquer que seja o caso, as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos (Manguel, 2001,p.21).

O autor interroga sobre as possibilidades de leitura da imagem e, para isso, percorre o mundo intrincado de palavras e imagens pelo qual reconhecemos a experiência. Assim, a leitura nos é sugerida

nas sombras na parede da caverna de Platão, na escrita que os antigos sumérios acreditavam poder ler nas pegadas dos pássaros sobre a lama do rio Eufrates”, mas também “ha cidade de Buenos Aires, que, para o cego Jorge Luis Borges”, era “um mapa de minhas iluminações e meus fracassos”. Nas artes plásticas, seria possível ler “o bilhet e rasgado de um quadro de avisos e realojado em uma pintura de Tàpies?” (Manguel, 2001,p.22)

Mesmo com as sobreposições da palavra com a imagem, o que as tensiona é que são irreduzíveis uma à outra, isso que observa Foucault, e que entre elas há sempre uma “pequena faixa estreita, incolor e neutra” (*apud* Melendi, 2001).

Barthes interroga se a pintura é uma linguagem. Na proximidade com Lacan, usa o conceito de letra. Persegue o gesto do desenho, do grafismo, das garatujas, do traço, para dizer disso como “uma coisa indiferenciada que existe na arte contemporânea”, pois que é letra (sem ser) e imagem (sem ser) (Barthes, 1984).

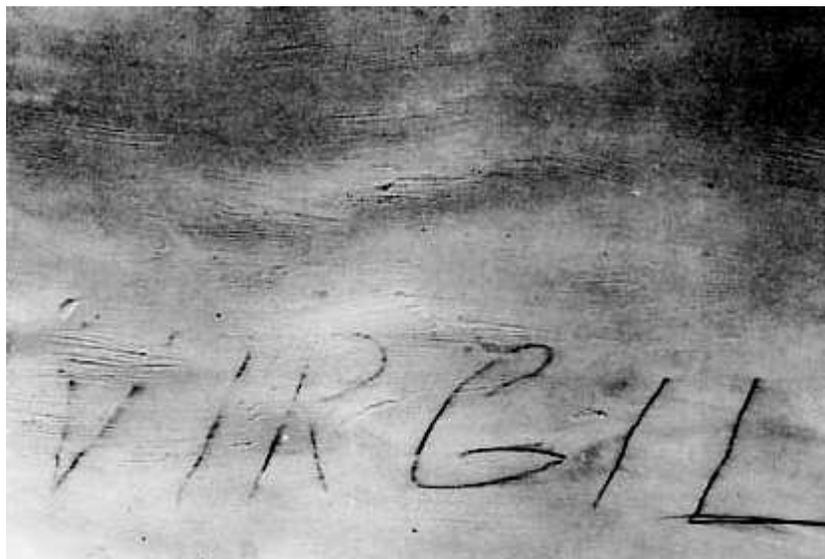
A tendência contemporânea, tanto na literatura quanto nas artes plásticas, explora as relações entre imagem e escrita. Nas margens do litoral, vai acontecendo uma desconstrução do sentido da letra e da figura, do símbolo e do signo, da função e da representação, o que resulta em uma invenção de outra coisa.

A face mais instigante disso que convoca ao estudo é o corte brusco que a cultura ocidental fez entre o verbal e o visual, que resultou na cegueira que Michel Butor aponta quanto ao uso de incontáveis palavras na pintura ocidental: “a presença dessas palavras arruína, com efeito, o muro fundamental edificado por nosso ensino entre as letras e as artes” (*apud* Melendi,2001).

Com a poesia *Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard* (*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*), de Mallarmé (1842-1898), publicada em 1897 na revista *Cosmopolis*, de uma vez por todas está evidenciado o visual na composição da escrita, que por muito tempo havia sido escamoteado. As palavras, como os dados, valendo-se de seu caráter de signos, são dispostas como que por acaso no espaço da página, compondo um artefato de imagem. Desfaz-se o sentido da frase e impõe-se um outro que tem a ver com as relações espaciais entre as palavras, mais que com sua sintaxe.

O ato de Mallarmé tem conseqüências na literatura, como nos manifestos do futurismo italiano, nos Caligramas (*Caligrammes*) do francês Apollinaire (1886-1918), escritos durante a guerra, entre 1913 e 1916, nos textos dadaístas, nos *Cantos* do norte-americano Ezra Pound (1885-1972), que até 1959 chegavam a 109, extremamente despojados e secos, e na poesia concreta. Mas também há ressonâncias nas artes plásticas, com a apropriação de signos ou de procedimentos da escrita. Assim, artistas como Picasso, Braque e Kurt Schwitters tiram os elementos da escrita de seu contexto original e criam novas possibilidades de sentido.

O caráter plástico da letra é explorado por meio das garatujas, caligrafias, ideogramas, alfabetos, signos e símbolos, em Paul Klee, Motherwel e Cy Twombly. Para Roland Barthes, enquanto Mallarmé quis desconstruir a frase, Cy Twombly desconstrói a escritura, tornando-a irreconhecível. Twombly interpreta o que diz Barthes: “a essência da escritura não é nem forma nem uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, deixando-a correr: um rabisco, quase uma mancha, uma negligência”. (Veneroso,2000,p.42)



Cy Twombly. *Virgil*, 1973. Óleo sobre papel. 70 x 99 cm.

Galérie Yvon Lambert, Paris (Riout, 1990).

O historiador Michel de Certeau diz de uma “nova prática escriturística” que é generalizada no século XX tanto na literatura, quanto nas artes plásticas, em produções romanescas ou icônicas que enfatizavam o simulacro e o desfolhamento de sentido. “Só há

saídas em ficções, janelas pintadas, espelhos de vidro”. Assim, a obra principal do artista francês Marcel Duchamp, *Le Grand Verre*, elaborada entre 1915 e 1923, dividida em duas seções – a superior, intitulada *La mariée mise a nu par ses célibataires, même* (“A casada desnudada por seus celibatários, mesmo”) e a inferior, *Moulin de chocolat* (“Moinho de chocolate”) –, provoca uma visão que “índexa e engana a comunicação ausente” (Certeau, 2002,p.243). Duchamp (1887-1968) vem na linha que foi aberta pelo escritor Zola. Com seus *ready-made*, feitos entre 1913 e 1915, enveredou pela arte com um componente conceitual, que lida com a linguagem em sua realidade material, isso que está presente na arte de todo o século XX.

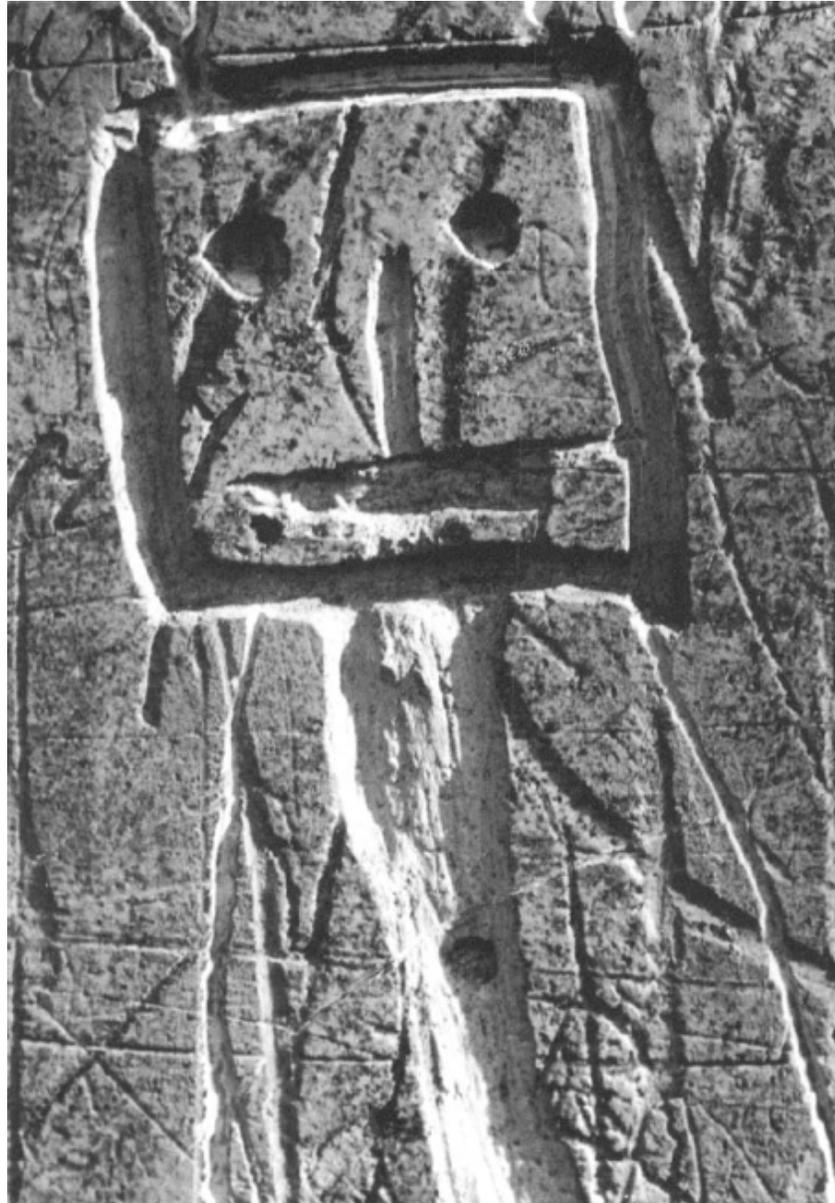
Acabou-se o tempo em que a escritura parecia fazer amor com a violência das coisas e alojá-las na ordem de uma razão. [...] A essa escritura, cadáver de suma beleza, não se liga mais nenhum respeito. Ela é apenas o ilusório sacramento do real, espaço de risadas contra os postulados de ontem. Aí se desdobra o trabalho irônico e meticuloso do luto (Certeau, 2002,p.245).

A imagem, extraída de símbolos e signos, em dobradiça com a função da escrita, foi ainda interpretada nos diversos gêneros de grafite a partir de então. Há um certo tipo, presente desde cedo na cidade contemporânea, embora com outras características e menos aguerrido que o grafite conhecido como *Hip-Hop* ou dos *writers*, predominante nos dias de hoje. Capturou o interesse de Pablo Picasso nas ruas de Paris nas décadas de 30 e 40 e foi registrado pelo fotógrafo Gilbete Brassai (1899-1984), pintor, escultor e jornalista húngaro, radicado na França desde que foi atraído pelo mundo da boemia parisiense, quando se pôs a flagrar com sua câmera o submundo dos bares, prostitutas e pequenos hotéis. Brassai (2000) reproduziu no livro *Conversas com Picasso* os diálogos e as discussões conceituais com Picasso e seus amigos, como Salvador Dalí, Henri Matisse, André Breton, Paul Éluard, Jacques Prévert, Leon-Paul Fargue e Albert Camus.

Quando, em 1943, em plena segunda guerra mundial, Brassai, cujo verdadeiro nome era Gyula Halász, chega ao atelier de Picasso para registrar suas esculturas, já havia editado um artigo sobre grafite, intitulado *Du mur des cavernes au mur d’usine (Da parede das cavernas à parede da fábrica)*, na revista *Minotaure (Minotauro)*, a mais viva e representativa das correntes da época, cujo título evocava um símbolo caro a Picasso e bastante presente em sua obra. Além deste, publicou também um livro intitulado *Graffiti*, com fotos agrupadas por capítulos como “A linguagem do muro”, “Nascimento do rosto”, em que aparecem os rostos feitos apenas por dois ou três buracos no muro, “Máscaras e

rostos”, “Imagens primitivas”. Ao ver as fotos, Picasso fez comentários que evidenciam o grafite discreto da época, feito principalmente por meio da técnica de raspagem, ou de poucos traços em torno de buracos já encontrados nos muros.

Dois buracos é o signo do rosto, suficiente para evocá-lo sem representá-lo...Mas não é estranho que se possa fazer isso por meios tão simples? Dois buracos é efetivamente abstrato, se pensarmos na complexidade do homem... O que é o mais abstrato é talvez o cúmulo da realidade... (Picasso, *apud* Brassäi, 2000,p.327)



Pablo Picasso, gravação sobre pedra, foto de Brassäi (Brassäi, 2000)

Neste momento, o grafite ainda convocava um parentesco com a arte das cavernas, e talvez por isso Picasso tenha dito dele como “arte primitiva” e exclamado diante das fotos de Brassai: “Ist o é tão rico quanto a fachada de uma catedral!... Seu livro torna a ligar a arte com as artes primitivas... Ele mostra também – e é tão importante – que a arte abstrata não está longe das pinceladas ou das estruturas da parede...” (*apud* Brassai, 2000, p.328). Picasso estava falando de um grafite que raspa o muro, marca a pedra com um sulco ou desloca o sentido do esburacado do muro. Ele chegou a expressar ao artista espanhol Joan Miro que “a criação pura é um pequeno *graffiti*, um pequeno gesto sobre um muro, Isso, é a verdadeira criação”⁹ (Picasso, *apud* Riout, 1990, p.48). Assim, ele confessa que na juventude havia copiado grafites e chamou de *graffiti* uma obra sua em Barcelona, junto às quatro torres insólitas da “Sagrada Família”.

Neste momento, eu também faço *graffiti*... Mas, em lugar do muro, são gravados no cimento... Invenção de um artista norueguês. Meus *graffiti* são ampliados e a incisão é feita com o auxílio de cortadores elétricos... Destinados a um prédio em Barcelona, cada um deles terá a altura de dois ou três andares... (Picasso, *apud* Brassai, 2000, p.328)

Segundo Picasso, os que gravam rostos por meio dessa sulcagem, como ele mesmo passou a fazer, vão direto aos signos.

Brassai (2000) registra o ponto onde a arte se interessa pelas ruas da cidade para deslocar o sentido da imagem e do traço. Ao editar uma foto (a de nº 31) do atelier de Picasso, ele comenta: “A luz está maravilhosa hoje. Ela faz vibrar os telhados, as chaminés, a superfície das paredes que Picasso tem sempre sob os olhos...” (Brassai, 2000).

Outro artista, referido por Riout (1990) como “apóstolo do *graffiti*”, Jean Dubuffet (1901-1985), realizou, desde 1944, uma série de desenhos diretamente inspirados pelos grafites, abusando de garatujas e usando as técnicas de raspar (*grattage*) e de recalcar ou calcar algo sobre uma superfície (*frottage*). Para ele, o artista deve se nutrir das inscrições, dos traços instintivos, num elogio à rusticidade.

⁹ Tradução livre do original: *La création pure, c'est un petit graffiti, un petit geste sur un mur. Ça, c'est la vraie création* (Picasso, *apud* Riout, 1990, p.48).



Jean Dubuffet, *Mur aux inscriptions*, 1945, óleo sobre tela,
100 x 81 cm, coleção particular (Riout, 1990)

Dubuffet propôs uma atenção à obra dos “irregulares”, prestando “honra aos valores selvagens”. Sua coleção da “arte bruta”, com materiais como o betume, a areia, a limalha de ferro, abriu caminho a um movimento pela verdade, freqüentemente violento, dramático e inquietante. Sua arte contribuiu para que os diversos testemunhos de variadas atividades, que não se enquadram na convenção do bom gosto, sejam considerados de forma diferente que não como sintomas patológicos. Assim, a obra de Dubuffet alerta contra a reabilitação dos grafites, principalmente os menos civilizados (Riout, 1990,p.51).

Um dos coordenadores de oficina do Projeto Guernica, o desenhista Piero Bagnariol, analisa o grande interesse por essa linguagem a partir da “fo rça criativa que tem a imagem”: inicia-se pela pichação, por “essa vontade de se expressar que vem de um

nome, um nome mais arabesco, mais rabiscado”, e a partir daí, ao evoluir para o grafite, esse nome “almeja se tornar uma imagem”.

O que eu acho mais fascinante no grafite é a possibilidade dele estar tentando pegar a escrita e estar transformando a escrita em uma imagem. Esse processo das pichações, onde as letras vão começando a ganhar forma, pode ser um processo de volta aos ideogramas, aos códigos maias, aos códigos astecas, um código estilístico que não seja aquele da escrita propriamente. Assim, a letra, além da escrita, tenta representar graficamente aquilo que é o seu conteúdo. Isso é o que eu acho a coisa mais interessante do grafite como linguagem moderna.
(Piero, coordenador de oficinas do P.G.)

Assim, Piero, a partir da consideração de que o grafite tenta quebrar a arte dos museus e ir para as ruas, localiza nessa linguagem um fio condutor da estética não só para os dias de hoje, como também para o que está por vir. Para ele, nessa era da imagem, o grafite cria tendências.

O grafite é para um público muito maior e consegue nos efeitos influenciar muito mais pessoas que um quadro, talvez. [...]e parece que o grafite cria tendências, então daqui há dez anos toda essa estética que estamos vendo vai produzir efeitos, vai ter um peso muito maior na vida dos jovens, dos cidadãos, influenciando esteticamente. A gente vive numa sociedade que vive de imagem. Nos Estados Unidos, por exemplo, o maior mercado é o cinema, o que mais produz dinheiro, mais que a indústria bélica, mais que a corrida espacial. Então, é uma forma de influenciar os outros, transmitir idéias de forma muito mais direta do que através de um livro, de um texto, porque uma imagem que você vê na rua é uma estética que passa direto pra você, você não precisa decodificar ela demais.
(Piero, coordenador de oficinas do P.G.)

Antoni Tàpies é outro artista que se interessou pelo grafite das ruas de Barcelona, imerso em uma busca da letra como símbolo de territorialidade. Sua obra percorre o rastro daqueles que interrogam a ordem hierárquica, os injustiçados, aqueles cuja voz é abafada pelo poder. Os objetos são, aí, interrogados. Inspirando-se na letra, por sua vez já interpretada pela escrita nos muros, ele incorpora não só a escrita, mas a idéia subjacente ao grafite de transformação do valor dado aos lugares que antes eram inobservados na cidade. Em 1967, Tàpies convoca a mão do artista para recuperar objetos/detrítos “do abandono, da fadiga, dos rasgões, da marca da passagem do homem e do tempo” (Tàpies, 1995, p.8). Ele aponta como extrair eficácia do fato de que, no mundo, os valores estejam de pernas para o ar. A estética ganha nova dimensão.

É certo que há, na minha obra, [...] um certo canto para as coisas insignificantes. Nuns momentos em que conta tanto entre a gente a idéia de que o artista se ocupa sempre de coisas “belas” ou “importantes”, o fato de mostrar precisamente que preferimos as coisas que hoje se têm por feias, pobres, estúpidas ou sem sentido [...] pode resultar interessante e positivo. (Tàpies, 1995, p.8)

Este depoimento de Antoni Tàpies nos interessa, na medida em que registra uma preocupação da contemporaneidade e se aproxima do discurso dos grafiteiros *writers*, sempre interessados nos lugares degradados da cidade, nos temas e personagens desprezados. E isso é feito numa oscilação entre representações e figuras mais ou menos convencionais e a escrita propriamente dita, como observou Georges Jean. Para este autor (Jean, 2002,p.134), nos grafiteiros realiza-se a afirmação de Paul Klee: ‘Escrever ou desenhar, no fundo, são coisas idênticas’.

1.5 A inquietude da arte que antecede o grafite dos *writers*

“A paisagem se tornou uma paisagem de signos.”

John Carlin

Vários autores apontam o grafite como herdeiro dos movimentos de arte que eclodiram nos anos 60 e 70 na Europa e nos Estados Unidos. Não se trata apenas do estilo do desenho ou da pintura, mas de uma estética que concerne ao cenário das ruas da metrópole, à comunicação de massa, à *performance* dos atores como num teatro e, no caso do grafite dos jovens dos bairros populares no Brasil, à ligação com a música e a dança.

Foi um período de crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação, como o filme, o vídeo, a fotografia e o som, mas tarde amplamente utilizados no *graffiti*, seja entremeados a seus traços, seja como instrumentos de difusão do discurso que o suporta. A arte entrou naquilo que Michael Archer chamou de “campo expandido” (Archer, 2001).

Ao final da década de 50, o interesse pelo corriqueiro e pelo acaso e um novo senso do visual levaram a arte a duas direções: o *Pop* e o Minimalismo.

Criando atmosfera para o grafite que estava por emergir, com uso abundante de signos e símbolos, o movimento da *Pop Art* surge na Inglaterra nos anos 50, mas consolida-se nos Estados Unidos como pintura originária da cultura de massa. Thomas Hess

comentou, em 1963, a relação da *Pop Art* com a idéia de um ato numa cena pública: “a presença de uma grande platéia é essencial para completar uma transformação teatral. É impossível conceber a produção de uma pintura *pop* sem que se tracem alguns planos para sua exposição. Sem a reação de seu público, o objeto artístico permanece um fragmento” (Hess, *apud* Archer, 2001,p.61).

Para John Carlin (*apud* Fineberg, 1995), “a *Pop Art* não foi simplesmente um fenômeno dos anos 60. Ela se tornou a forma dominante de realismo no final do século XX”. Segundo este autor, a *Pop Art* substituiu a base mimética do realismo por uma semiótica. A referência passou a ser a cultura, com seu sistema fabricado de signos, que tomou o lugar das coisas. O mundo da arte de Nova York pôs-se a re-examinar as possibilidades de apropriação e justaposição de imagens já dadas.

Nos Estados Unidos, era possível identificar uma sensibilidade comum a vários artistas que extraíam temas da banalidade do espaço urbano: Andy Warhol, Roy Lichtenstein (1923-1995), que selecionou imagens de histórias em quadrinhos, Claes Oldenburg (1929-), Tom Esselman (1931-) e James Rosenquist (1933-). Havia algo referente aos artistas anteriores no Expressionismo Abstrato, como os respingos sobre uma tela no chão, trabalho de Jackson Pollock, aparecendo no espaguete de Rosenquist, ou as evocações às pinturas de alfabetos e números de Jaspers Johns. De fato, o artista americano Pollock tornou-se conhecido e influente por sua *action painting* e por sua ousadia nas pinturas.

Ainda, nos Estados Unidos, destacaram-se os *happenings* de Allan Kaprow (1927-), de Claes Oldenburg, Jim Dine (1935-) e Red Grooms (1937-), a música de John Cage e a dança de Merce Cunningham.

As principais obras de Andy Warhol, com imagens fotográficas repetidas, apareceram entre os anos de 1950 a 1987. Desde as primeiras peças estão as tentativas de assimilação dos estilos publicitários. Também estão lá os objetos fetiches do consumo industrial: as bebidas Brillo, as sopas Campbell, as garrafas de Coca-Cola, as notas de um dólar. Além disso, os rostos da mídia: Marilyn Monroe, Jackie Kennedy e Liza Minnelli, Superman, James Cagney e James Dean. Um pouco mais tarde, aparecem Mao, o alemão Joseph Beuys, os autorretratos, as obras *Camouflages* feitas junto com Jean-Michel

Basquiat. Com Warhol, podemos compreender o clima de Nova York, por meio de suas provocações, a intensidade de sua contestação (Dagen, 2002).

“Warhol foi capaz de remover da arte o toque do artista. Produziu uma antiestética, uma arte anti-artística”, disse Larry Bell (*apud* Archer, 2001,p.202). Em 1989, dois anos após a morte de Warhol, artistas americanos apresentaram uma exposição que teve por título um verso de Baudelaire – *Floresta de signos* – mas que bem poderia ter se chamado *Arte na era de Andy*, como observou um crítico da mostra. Tal era a dimensão de Warhol. A única figura européia de estatura equivalente à sua era Joseph Beuys (1921-1986), falecido um ano antes.

Beuys apresentou *performances* em que ele próprio ficava em cena, exposto ao olhar dos passantes. Contudo, ele visava conectar a arte com a vida, num sentido plenamente político. Segundo Archer (2001,p.116), este era o ponto que diferenciava Beuys, participante da arte alemã, dos autores dos *Happenings* da arte americana desse período, embora ambos os casos fossem um recurso do Dadaísmo. Na ideologia da *Pop Art*, a arte, como todos os produtos industriais da economia capitalista, era apenas uma mercadoria.

Antes de Beuys, e na linha das propostas inovadoras, houve o artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), que marcou indelevelmente o caminho da arte. Ele tratou a linguagem em sua realidade material, impregnando de arte conceitual seus trabalhos. Apresentou os objetos do cotidiano como uma obra de arte em si, ou seja, como *ready-mades*. Depois dele, artistas revisitaram o mundo, deslocando o contexto dos objetos e elevando-os à categoria da arte, como John Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg. Uns exploraram essa vertente, buscando usar a expressão pronta (*ready-made expression*) de outra pessoa. Outros re-arranjaram fotografias tiradas de propagandas, num trabalho de *rephotography*, como Richard Prince (1949-). Para este último, “a cultura de massa provê um catálogo com um estoque de desejos contemporâneos, simbolizados em imagens variadas que podem ser apropriadas em suas próprias experiências” (*apud* Fineberg, 1995). Prince, nascido na zona do canal de Panamá e vivendo em Nova York, foi um dos primeiros artistas do princípio de apropriação e um dos mais provocadores em sua prática, segundo o guia *Arte Actual* ((s.d.), que apresenta os artistas mais importantes dos anos 80 e 90, e traz dele um depoimento: “quero a mais antiga cópia que existe. Quero a

cópia mais rara com que jamais se sonhou. Quero a cópia que sonha” (Prince, *apud* Fineberg, 1955).

A apropriação de signos e formas imagéticas será mais tarde significativa para o *graffiti*, que escutou a máxima de Prince de que “o que é diferente agora é que o artista pode se tornar o autor do trabalho de outra pessoa”. Contudo, outro ponto, ainda mais precioso na confluência dessas duas experiências, é a apropriação da memória do Outro: “eu encontrei tantas memórias inventadas a respeito da minha infância, que agora eu não tenho mais memórias reais” (Prince, *apud* Fineberg, 1995).

Essa ligação estreita entre arte e vida aparece também com os poetas da *Beat Generation*, que incorporaram a idéia de um movimento constante como sinônimo de liberdade. ‘Eles anteciparam [...] uma das metáforas mais fortes dos anos 60: ‘pedras que rolam não criam musgo’, que seria mais tarde apropriada por Bob Dylan em *Like a rolling stone*, e depois por Mick Jagger, batizando os Rolling Stones” (Veneroso, 2000,p.208).

É importante escutar a Geração *Beat* pelos fundamentos que legaram ao grafite, principalmente àquele ligado ao movimento Hip-Hop (do qual falaremos no capítulo 2), onde não só muito do estilo *beat* está presente, explicitado ainda mais no *rap*, mas também o próprio termo comparece, como em *beat box*, que designa aquele que faz o som com a boca para que a dança *break* aconteça.

O estilo *beat* opõe-se ao *american way of life*, em clima de insatisfação, na América dos anos 50 que, para Henry Miller, era um ‘pesadelo refrigerado’. Os escritores e poetas *beat* tinham em comum a rejeição da poesia acadêmica, textos em ação, o improviso livre e a ausência de normas fixas. Reintroduziram o som na poesia, em aliança com o *jazz*, retomaram a tradição oral e a função social do poeta. Este foi o fundo sobre o qual se desenvolveu a geração *beat*.

As visões de William Blake, Walt Whitman, os experimentos poéticos de William Carlos Williams e e.e. cummings; algumas lições tiradas de Ezra Pound, referências a Rimbaud, Baudelaire, a força política da poesia marxista dos anos 30 americanos, as experiências surrealistas e dadaístas que haviam chegado aos Estados Unidos, [...] além do Zen-Budismo, que introduziu [...] a noção do vazio e o desapego material. (Veneroso, 2000,p.208)

A relação tradicional do escritor/leitor é interrogada quando se tenta envolver todos os sentidos na poesia *beat*. Há ênfase maior sobre a oralidade, a palavra falada e cantada

diretamente para o público, mais do que sobre o uso da impressão sobre o papel. Isso se dá principalmente na música popular, com o músico Bob Dylan e o poeta Ginsberg.

Na tentativa de uma palavra escrita liberada do consciente e mais próxima da palavra falada, alinham-se Jack Kerouac, com sua escrita automática ou “escrita espontânea”, inspirada no surrealismo europeu, Jackson Pollock, com seu expressionismo abstrato, e o *Jazz*, com o improvisado. Assim, em Kerouac, há intensa ligação com o corpo, o *jazz*, a cultura negra e a cultura oral (Veneroso, 2000,p.206).

Cada um deles abriu caminho para um movimento social de jovens, que incluiria não só o grafite, mas também a dança e a música em torno da questão do negro.

1.6 A celebração da vida: nasce o grafite contemporâneo

“Grafite é uma arte de expressão muito importante porque é representativa da situação urbana contra o sistema, a diferença social e o racismo.”

Leonardo Oliveira, coordenador de oficina do P.G.

“Hoje em dia, até esse desabafo está se revestindo de uma estética.”

Piero Bagnariol, coordenador de oficina do P.G.

« *La beauté est dans la rue.* »¹⁰

(Cartaz nos muros de Paris, maio de 1968)

É preciso lembrar uma vertente do grafite que se manifestou no final da década de 60, em Paris, principalmente via estudantes universitários, que, de modo geral, utilizavam a técnica de *spray* sobre máscaras ou estêncils, a escavação sobre os muros ou a apropriação de buracos já existentes nesses muros.

Não podemos nos esquecer da proximidade dos artistas da Europa com os dos Estados Unidos por essa época. O movimento político e social dos jovens dos anos 60 refletia-se na arte dos dois continentes em ousadias de contestação.

¹⁰ Tradução livre: “a beleza está na rua”.

Em Paris, o grafite começou a tomar os lugares mais nobres, bem perto da Sorbonne, numa relação direta com o momento político de maio de 68, na mesma dimensão dos cartazes que cobriram as ruas com dizeres políticos. Esses cartazes explicitavam um gesto ilegal, uma provocação, uma agressão à ordem, agora contestada, e uma conclamação à luta.

Je participe, tu participes, il participe, nous participons, vous participez, ils profitent. (Grifos em « ils profitent ». Imagem: mão escrevendo em letra cursiva)

Revolution Culturelle contre une société de robots.

Moins de 21 ans – voici votre bulletin de vote (Imagem: o desenho de um paralelepípedo). (Folha de São Paulo, 1998)¹¹

O grafite dessa tendência era principalmente feito de palavras, frases, *slogans*. Era ostensivamente ligado à escrita, dentro da tradição francesa que se distingue da oriental e da norte-americana. Como observa Pablo Pires, no momento em que o suporte deixa de ser o papel e ganha o muro, passa a carregar um teor maior de imagem, acrescentando um elemento lúdico, uma criatividade libertária (Pires, 2002).

O grafite nos muros de Paris, mesmo quando poético ou lírico, dava o tom do protesto e da revolta. Este grafite, com uma técnica própria, ainda hoje é bastante utilizado não só nas cidades da França, mas também da Alemanha, Holanda, Bélgica e de outros países da Europa, tendo aparecido em várias cidades do Brasil, com maior vigor em São Paulo e, mais timidamente, em Belo Horizonte.

Um outro grafite emergiu em Nova York, dentro do que se tornou conhecido como *Art Graffiti*, destacando seus artistas na aura da fama. Vejamos como isso se deu. Nos anos 80, a arte entrou no circuito da comunicação. Deixou de se abrigar em cavernas e de se fazer no anonimato. O artista tornou-se tão importante ou mais que sua obra, como já vinha acontecendo com Andy Warhol, ou mesmo antes, com Jackson Pollock, cuja fama se devia tanto à sua obra quanto a seu gênio impulsivo, seu alcoolismo, sua autodestruição. Na

¹¹ Tradução livre: Eu participo, tu participas, ele participa, nós participamos, vós participais, eles se aproveitam./ Revolução Cultural contra uma sociedade de *robots*./ Menos de 21 anos – eis a sua cédula de voto. (Cartazes trabalhados por Pedro Portella Macedo, coordenador de oficina do P.G., em palestra de mesa-redonda do Projeto, maio de 2002)

Europa e nos Estados Unidos, outros ainda marcaram sua época com a obra e a biografia enlaçadas.

Mais do que os movimentos estéticos, o que distinguiu a pintura moderna foram os grandes protagonistas de cada aventura. Personalidades como Marcel Duchamp, Kandinsky, Picasso, Paul Klee, Miró, Max Ernst, Dalí ou Pollock [...] traduziram o seu caráter e a sua distinção com imagens. Pintaram a sua intimidade, desenharam e gravaram nos papéis a sua própria imagem (Tharrats, 1995,p.11).

Se esse elemento já estava dado, algo acrescentado a isso mudou tudo. A mídia impôs nova relação entre a arte, o artista e o mercado. O que podemos considerar como arte? Qual o suporte da arte? O que esperar de uma galeria de arte? Este forte questionamento conceitual, que sacudiu o século em grandes transformações, propiciou um ambiente favorável ao grafite de Basquiat.



Jean-Michel Basquiat, *Remote Commander*, col. Particular, Torino (Oliva, 1998)

De acordo com Bueno (1999), Jean-Michel Basquiat (1960-1986) nasceu no Brooklin, negro, filho de um haitiano e de uma portoriquenha. Desenvolveu em dez anos uma vasta produção que o alçou como um dos mais talentosos artistas do século XX. Simões (2001) conta como ele começou como grafiteiro de rua aos quinze anos, realizando inscrições com palavras e imagens e, dessa condição, manteve o pseudônimo de Samo, abreviatura de *Same Old Shit* e escrevendo este pseudônimo, numa campanha bem-sucedida de autopromoção, nas paredes externas dos melhores locais de exposição de arte. Mergulhou no torvelinho da contracultura americana do final da década de 70, início de 80, que incluía o *graffiti*, *bebop* e *rock*, sexo promíscuo, amores e drogas. Mas era um autodidata obstinado, indo dos pintores renascentistas à escrita *nsibidi* (letras cruéis) de um povo dos Camarões.

Atendendo aos cânones de sua geração, enlaçou arte e vida, corpo e arte. Interrogava o corpo sobre sua capacidade de suportar sensações intensas a fim de receber mais cargas. Ainda em sintonia com o seu tempo, colocou em primeiro plano o enigma da morte. Uma de suas telas tem por título *Cavalgando com a morte* e foi feita pouco antes de sua morte, em 1986, aos 27 anos, vítima de overdose.

[Do grafite] conservou o gosto pelas letras soltas, palavras desconexas ou riscadas, signos enigmáticos, textos curtos aparentemente disparatados e, com este material, mais as poderosas imagens que criava, inventou um léxico criptográfico que se lê como quem lê sonhos: decifrando. Alguns críticos comparam as telas e desenhos de Basquiat a ideogramas. Mesmo que não os deslindemos, o impacto emocional é certo (Simões, 2001).

O procedimento difuso em que palavras e frases eram riscadas e substituídas por melhores versões representava um esforço de esclarecimento e comunicação. Basquiat afirmou: ‘Eu considero apenas as palavras de que gosto, copiando -as repetidas vezes ou usando diagramas. [...] Só quero estas palavras para expressar os sentimentos subjacentes, sabe?’ (apud Archer, 2001,p.125).

A cultura negra norte-americana está presente em sua obra. Parte da infância, ele a passou em Porto Rico. Além disso, a cidade de Nova York, onde Basquiat cresceu, palpitava de influências africanas vindas com os imigrantes de Cuba, Haiti, Jamaica, República Dominicana e Porto Rico, tendo tomado força entre 1977 e 1980 com o Hip-

Hop. ‘Ele expressou o que sentia sobre ser negro e ser um artista naquele entre-lugar ocupado pelos negros e latinos’(Veneroso, 2000). Suas pinturas são uma crítica aos Estados Unidos quanto à posição que os negros ocupam nesse país. Disse ele: ‘os negros nunca são retratados de maneira realista, ou melhor, nem sequer são retratados na arte moderna, e eu estou feliz por fazê-lo’ (Archer, 125).

Com as transformações no campo da arte, as galerias estavam ávidas para beber de outras fontes e foram se instalando em bairros degradados a sugar-lhes a expressão impura e o ardor pulsante. No início dos anos oitenta, surgiu o *East Village*, uma região de pobreza, prostituição, boemia, drogas e *rock punk*, funcionando como pólo aglutinador da vanguarda artística. Artistas mudaram-se para essa área e sua produção passou a ser exposta numa rede de mais de vinte e cinco galerias que ali se criou, manifestando o grafite em meio ao neo-expressionismo, arte conceitual e neo-surrealismo, uma obsessão com ‘marcas’ (*tags*), motivos dos quadrinhos e da cultura *Pop*.

Num momento em que a velocidade e a coragem em relação a novas investidas na arte estavam em voga, o grafite de Basquiat foi convidado às galerias e fez sucesso. Em 1980, parou de usar o pseudônimo ‘SAMO’, instalou seu atelier em elegantes galerias, vendendo suas pinturas por cem mil dólares cada e, no ano seguinte, trabalhou em parceria com Warhol. Daí para a frente, ele e outros grafiteiros passaram a ocupar espaço nas galerias e nas coleções particulares não só de Nova York, como também na Europa. Em 1983, o Museu Boymansvan Beuningen, de Rotterdam, acolheu o grafite como arte culta. Em 1984, foi a vez da Bienal de Veneza.

Assim é a *Graffiti Art*, que se impôs com originalidade, segundo Scaff (1998), a partir da combinação de matrizes diversas, que são, como já vimos, a *Pop Art*, especialmente de Warhol e de Lichtenstein, com elementos da cultura de massa como fotos de jornais, personagens de quadrinhos e personalidades da mídia, as vanguardas européias - o surrealismo, que antecipa a caligrafia ‘árabesca’ das *tags*, a efemeridade do dadaísmo, a velocidade do futurismo - a gestualidade e performance de Pollock e os *happenings*, na medida em que os grafiteiros reuniam-se para pintar um muro simultaneamente a um evento nas ruas.

O grupo *United Graffiti Artists* – UGA – surgiu, em 1972, levando o grafite das ruas e metrô aos *ateliers*. No ano seguinte, foi realizada a primeira exposição de grafiteiros na galeria Razor, em Nova York.



Keith Haring, Sem título, 1983. Óleo sobre tela, 160 x 160 cm. Col. Tonelli, Terni (Oliva, 1998)

Além desses, outros *graffiti artists* ganharam notoriedade com suas obras, como Keith Haring (1958-1990), com suas imagens derivadas do *cartoon*, estudante de artes oriundo da *Pop Art*, que morreu em 1990 em decorrência da AIDS, Kenny Scharf, James Brown, Crash, A-One, Toxic e Ronnie Cutrone. Segundo Bueno (1999,p.264), o artista Melvin Samuels Jr., nascido em 1961, usando o pseudônimo de NOC 167, “começou a

fazer grafites nos anos 70, quando integrava o Grupo de Escrituras do Esquadrão da Morte, no Bronx. Aos 19 anos, foi transpondo o trabalho dos vagões para as telas”.

Todos esses nomes são cultuados como referências para o universo dos grafiteiros das grandes cidades, inclusive de Belo Horizonte. Foi isso que permitiu que aqui se fizesse, em 1998, no local nobre que é o Palácio das Artes, uma exposição das obras desses artistas, intitulada "*American Graffiti*" (Pires, 1998).

Se, em Nova York, alguns grafiteiros abandonaram as ruas para disputar lugar no mundo das artes plásticas, outros permaneceram fiéis a elas. Eram os *writers* (escritores ou escrevinhadores), que mantinham o caráter agressivo e ilícito do grafite, embora compartilhando dos elementos estilísticos encontrados na arte do *East Village*. Mantiveram a grafia italiana *graffiti*, imprimindo a seu ato um cunho de universalidade.

A princípio, era uma manifestação, no espaço público das ruas, advinda dos guetos de Nova York, especialmente do Bronx e do Brooklin, onde predominava a população de negros e “chicanos”, nome pejorativo dado aos hipânicos, fossem eles portorriquenos, caribenhos, jamaicanos ou mexicanos. Começou como delimitação de território de gangues, constando apenas no nome ou pseudônimo do autor, aquilo que, no Brasil, passou mais tarde a se chamar de “pichação”, às vezes seguida do número da rua em que ele morava.

Contudo, as palavras e signos, embora estampados nos muros, *locus* privilegiado da comunicação em massa, eram freqüentemente ilegíveis, em linguagem codificada de um grupo. Diferentemente do apelo publicitário, não pretendiam promover um objeto para usufruir de sua venda. A sua força vem do deslocamento desses símbolos e signos escritos com uma obsessão repetitiva, do seu lugar costumeiro para as ruas da cidade.

As imagens vieram depois, seguindo um código de leis a partir de um discurso que foi se firmando nesses grupos, numa transmissão favorecida pela estrutura de *gangs* ou “galeras”, com a utilização do *spray* a mão livre. O saber da academia de arte foi ficando mais distante, e a aprendizagem foi se dando a partir da vivência de rua. Essa linguagem contemporânea gerou a assertiva de Helio Oiticica (*apud* Velho, 2001): “E os museus? E a arte das galerias? Prefiro a das galeras”.

As questões do negro e do mal já se refletiam no cenário que acolhia a caligrafia ininteligível. Foram muitos os ingredientes que fizeram com que este grafite tomasse as

ruas não só dos Estados Unidos, como de todas as grandes cidades do mundo. Contudo, poderíamos apontar como principais a presença da escrita – necessária ao sujeito, principalmente referida ao nome próprio – a força da imagem, incidindo sobre a era da comunicação, e a articulação por meio de um discurso sustentado por grupos (ganguês, galeras, *crews* ou equipes) de jovens. Esse grafite dos *writers* é o interesse do presente estudo.

Nos EUA, o florescimento de grafites urbanos em quadros coloridos e em grande escala foi reconhecido como uma vívida forma de arte. Usando não apenas as paredes, mas também locais móveis como vagões de trem, que levavam a obra da cidade para os subúrbios e além deles, a arte do grafite rapidamente se tornou uma presença difusa em todos os Estados Unidos e na Europa. (Archer, 2001,p.172)

Acrescentamos a América do Sul e, de modo geral, todas as metrópoles de hoje, mesmo nas orientais, embora nestas haja menor freqüência. Archer (2001) mencionou o grafite como um ativismo amplo, mas, exceto quanto à particularidade de ser um trabalho artístico de rua, temos visto que há significativas diferenças entre os diversos tipos.

Alguns autores assinalam distinções quanto à intenção e expressão dos grafiteiros nova-iorquinos e dos europeus, apesar de confirmarem o traço comum de serem um produto de jovens dos bairros populares das grandes metrópoles. Bueno (1999,p.263) trabalha com as idéias de Richard Sennet, para dizer que, “em Nova Iorque, os grafites eram sinais da presença dos autores, que deixavam suas assinaturas evidentes por todos os cantos [...] Já em Paris, os grafites eram anônimos e, ao contrário da violência gestual e pictórica dos nova-iorquinos, teciam comentários sutis a respeito do espaço urbano”.

Um denominador comum é o uso do *spray*. Num artigo sobre grafite no número de março-abril de 1980 da Revista de Arquitetura, Arte e Meio Ambiente “Pampulha”, de Belo Horizonte, Guido Rocha escreve: “o atual surto de *graffiti* que assola o país tem mais coisa a ver com o *spray* do que parece”. O autor associa a disponibilidade comercial do *spray*, na década de 60, com a emergência de uma linguagem nova, assim como o piche estava para o grafite político de algumas décadas antes (“Abaixo o Imperialismo”, “*Yankee Go Home*”), o carvão para a inscrição revolucionária “Viva Zapata”, e o estilete ou faca para o grafite da Idade Média (Rocha, 1980,p.20).

É digna de menção a palavra grafitada nos muros por meio da técnica de estêncil, ou seja, *spray* sobre máscara de molde vazado. Tristan Manco editou um livro na

Inglaterra, fartamente documentado com fotos e depoimentos, frisando a trajetória desta prática e contando a história daquilo que ele chama de *stencil graffiti*. Identifica o seu uso pelos fascistas italianos, a pintar imagens de Mussolini como propaganda, durante a Segunda Guerra Mundial, e também pelos bascos e os mexicanos, em protestos durante os anos 70 (Manco, 2002).

Em Paris, no início de 80, estudantes das Belas Artes faziam esse grafite e o chamavam de *pochoir*. Dentre os que estavam nessa primeira geração de artistas do grafite de estêncil, sobressaem Jérôme Mesnager e Némo, que objetivavam trazer vida a lugares inabitados.

O estilo do estêncil, além de apropriado pela arte de rua, mostra-se eficaz como instrumento de escrita de comunicação de massa em aplicações funcionais, na sinalização pública, governamental e militar, em espaços físicos da cidade, avisos de convenções, identificação de embalagens. Não obstante, associa-se ainda com rebeliões e o movimento *punk*. Enquanto o grafite de modo geral tem sido usado na indústria da moda e no mundo *fashion*, incluindo Louis Vuitton e, no Brasil, a grife paulista Carlota Joaquina e a estilista carioca Alice Tapajós, os *stencils graffiti* têm sido usados em promoções de casas noturnas, bandas, capas de discos, *websites* e empresas multinacionais.

Nem sempre é frutífero comparar grafites, como *graffiti* dos *writers* e *stencil graffiti*, que, embora sejam bastante diferentes, podem se imbricar. Manco (2002,p.11) avalia as propriedades de cada um.

[*Graffiti* de] estêncil têm mais consciência de si do que as mensagens espontâneas dos grafite de “*tags*” ou o segredo codificado (confidência codificada) do estilo *hip-hop*. Um “estencilista” terá um lugar em mente, tanto por uma razão estética, como para obter uma platéia. [...] Os artistas do grafite *hip-hop* também criam peças endereçadas à comunidade, mas, devido às restrições do espaço, seus trabalhos mais experimentais tendem a se fazer em lugares de difícil acesso ao público (Livre tradução) (Manco,2002,p.11).¹²

O autor avalia que os artistas do grafite e os do *stencil graffiti* coexistem e influenciam-se uns aos outros, o que o faz preferir descrever o trabalho de hoje como “arte de rua” (“*street art*”), uma vez que as peças e mensagens de ambos os gêneros desenvolvem-se e expandem-se para além das fronteiras reconhecidas. Contudo, se assim o

¹² No original: *Stencils are more self-conscious than the spontaneous tagged graffiti messages or the coded confidence of hip-hop style. A stencilist will have a location in mind for both aesthetic reasons and for an audience. [...] Hip-hop graffiti artists also create community pieces but, due to space restrictions, their more experimental works tend to be in locations that are difficult for the public to access* (Manco, 2002,p.11).

é na Europa, o fosso que separa esses tipos parece maior no Brasil, pelo menos se comparamos o grafite dos *writers* com aquele do estêncil. Para tanto, vamos examinar a nossa situação em relação a esses gêneros.

Aqui no Brasil, o grafite surge nos anos setenta como expressão curiosa de jovens artistas ligados à arte - poetas, estudantes de arquitetura e técnicos de desenho - que logo se tornaram notados, especialmente em São Paulo, não tardando, eles também, a serem incorporados à ‘arte culta’ quando convidados a comparecer a uma Bienal de Arte.

Era uma época de repressão política, e a rua era alternativa interessante para a expressão, alertados que estavam esses jovens para o que se passava de grafiteagem nos trens dos metrô de Nova York.

Segundo Scaff (1998,p.6), Walter da Silveira foi o precursor dos poetas a inscrever suas poesias nas ruas. Alex Vallauri, um andarilho etíope com passagem por Nova York, foi o primeiro artista plástico a utilizar a linguagem do grafite nos muros de São Paulo, em 1978/79. Extremamente citado pelos grafiteiros de hoje, recebeu influências do dadaísmo: seguindo Duchamp, expôs *ready-mades* nas ruas, esses objetos tomados do cotidiano. Além disso, fez criações ao modo da *Pop Art*. Grafitou por muito tempo uma bota, retirada de uma logomarca já existente, e transformada em sua marca de andarilho. Depois passou a pintar, utilizando-se do grafite de estêncil, a pantera negra, alguns personagens de história em quadrinhos, a luva, o jacarezinho da grife Lacoste, a televisão, o carrinho de supermercado. Utilizando-se dessa técnica européia do grafite, fazia uma arte irreverente, mas delicada, com ícones pequenos que tinham poder de contestação em relação à sociedade de consumo.

Para a autora, destacaram-se, ainda, em São Paulo, Matuck, Zaidler e os integrantes do grupo Tupinãodá. Matuck era estudante de arquitetura e artista plástico, que seguia a ‘linha clara’, denominação dada à produção europeizada das histórias em quadrinhos na Bélgica, para fazer um protesto político e social. Zaidler, também estudante de arquitetura, demonstrou maior preocupação estética e social, importando desde o local, até as condições técnicas. Utilizavam personagens das histórias em quadrinhos e integravam a imagem no texto da cidade, usando o suporte do muro para ambientá-la.

O Tupinãodá era um grupo composto por estudantes que, no final dos anos oitenta, realizou “*performances*” no espaço urbano, inclusive utilizando-se do grafite. Eram eles: Jaime Prades, estudante de letras, filho de um cineasta espanhol; Milton Sogape, professor da FAAP; os estudantes da Universidade de São Paulo Eduardo Duar, José Carratu e César Teixeira; o estudante e técnico em desenho Carlos Delfino e, ainda, Alberto Lima, Cláudia Reis e Rui Amaral. Grafitaram postes, muros, fachadas, a princípio com giz e carvão, para enfatizar “à efemeridade dos *graffitis* e da vida nas cidades”, e depois com *spray*, em *performances* que, se chegaram a resultar em sua prisão, proporcionaram-lhes, além disso, a associação num evento comemorativo da Folha de São Paulo, em 1991, com Haroldo e Augusto de Campos, Arnaldo Antunes e Walter Silveira (Scaff,1998,p.9).

O grafite dos muros de São Paulo, nos anos 70 e 80, foi reapresentado na exposição *Rendam-se Terráqueos*, em 2002, em São Paulo. O título reproduzia a expressão que o poeta Alberto Marsicano grafitava nas ruas, em meio a outras mensagens suas como *A tomada da Pastilha*, *Dreambular*, *Cervantes sem Conservantes*. Ele havia estudado cítara com Ravi Shankar, em Londres, onde morava numa comunidade de pintores e escultores que também praticavam o grafite. José Roberto Aguilar, diretor da Casa das Rosas, onde se deu o evento, comenta.

Pouca atenção os estudiosos de arte prestam a essa vertente, que foi (é) uma das mais ricas e espontâneas de nossa arte. Diferente de um grafismo mural de um Kenny Sharf, um Keith Haring ou mesmo um Basquiat (muitíssimo ampliado pelo inteligente mercado de arte norte-americano), a iconografia pública brasileira é mais rica e densa em significados. Ela veio resultante de um período de censura drástica da ditadura, filha de tablóides independentes e de uma poesia de navalhadas. (Aguilar, *apud* Aguilar, 2002)

A exposição abrangia artistas que haviam feito *performances* na cidade, entremeando a poesia, a pintura, a música e o teatro, sempre prontos a improvisar com criatividade. O catálogo da exposição traz os depoimentos dos artistas que compareceram, como Alberto Lima, Angelo Palumbo (1962-), hoje professor de Educação Artística, Arthur Lara (Tuca Bala) (1957-), Carlos Barmak (1960-), Júlio Barreto (1966-), Carlos Matuk, alguns do Tupinãodá, como Jaime Prades e Rui Amaral, a maioria deles com formação universitária em arte, alguns tendo trabalhado com Alex Vallauri. Arthur Lara, hoje dedicado ao trabalho de ateliê, depois de dizer de sua passagem pela Holanda, que

reafirma mais uma vez a possibilidade da influência européia sobre este movimento, depõe sobre estes anos passados.

Meu trabalho de rua sempre foi rápido e político porque não queria ver meu país se transformar num puteiro! [...] Trabalho com arte urbana e a Rua. Uma geração inteira fez da rua seu cartão social, seu escritório, sua marca e seu habitat. [...] Pintava nos muros sonhos, previsões e visões que apontavam para a ecologia, o desarmamento nuclear, a ufologia e a preocupação com o aquecimento global (Lara, *apud* Aguilar, 2002)¹³.

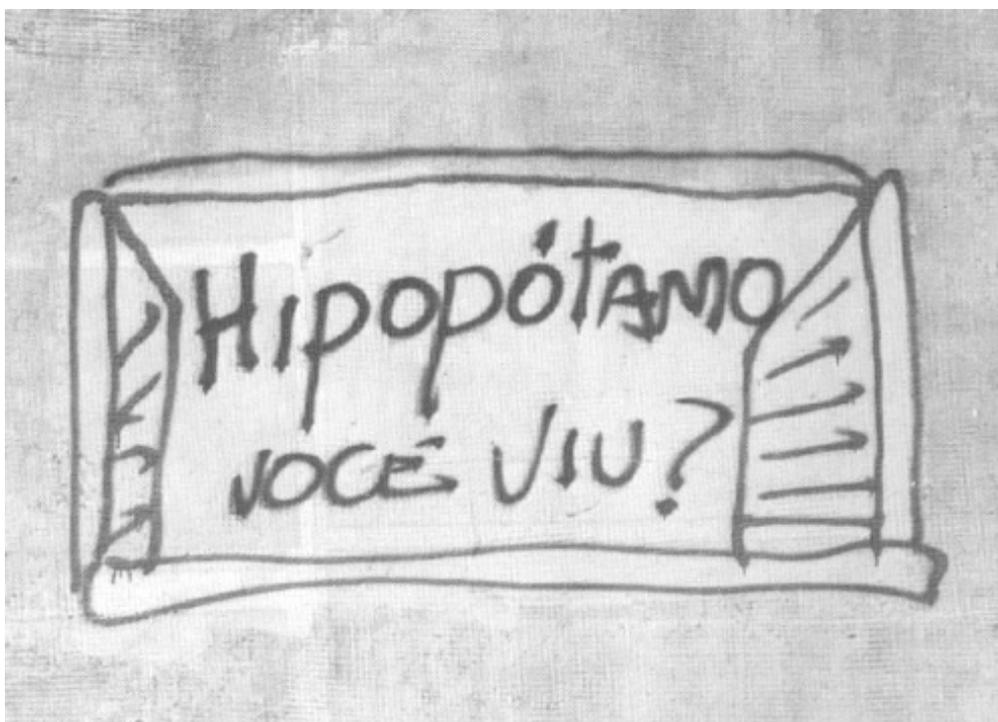


Arthur Lara, *Plasmodium vivax!*, técnica mista sobre ex-votos, 120 x 180 cm, s.d. (Aguilar, 2001).

Nesse universo masculino, só uma mulher compareceu como expositora, Marta Oliveira e, assim mesmo, seu trabalho se entrelaça com os demais no teatro, na literatura, na cenografia e no festival de música, mais do que se revela em grafite. Outro depoimento,

de Palumbo, hoje professor de Educação Artística, diz do grafite como enlaçado com o movimento de inquietação na arte.

Para mim, a arte deve estar fora do ambiente careta das galerias e fazer parte da ação cotidiana do homem contemporâneo [...] Éramos transgressores, jovens brotados do nada, cada um de cada canto, fazendo arte para os jovens; éramos nós que preenchíamos o vazio alternativo *pop*. Íamos às exposições não por interesses políticos/sociais, mas para beber na fonte. [...] O que importava aqui não era o sentir-se como talento individual; mas integrado em sua plenitude, era o sentir do pulsar cardíaco da celebração do coletivo e urbano, fosse pintando (pichando) os muros da cidade na madrugada ou atuando performaticamente. [...] Nossa arte iconográfica, sobretudo, serviu como referência contracultural e antídoto contra a estagnação mental e social das artes plásticas.[...] O importante, aqui, era a celebração da vida através da arte, vivenciando experiências autênticas. (Palumbo, *apud* Aguilar, 2002)



Grafite em 1980, Belo Horizonte. Foto Capitão e Régis (Rocha, 1980)

Em Belo Horizonte, apareceram nos muros, nos anos 70, frases de conteúdo político ou poético. Num artigo de 1980, numa Revista de Arquitetura, Arte e Meio Ambiente de Belo Horizonte, denominada *Pampulha*, Rocha diz:

ao contrário do que acontecia nos anos 60, quando o *spray* era o símbolo da rebeldia juvenil, hoje ele serve para exprimir a fantasia infantil da classe média que se precipita no subconsumo. O ‘Hipopótamo Azul (que) Voa’, ‘G.Elvis’ e ‘Tudo certo... mas tá esquisito’ reproduzem o universo

¹³ LARA, A. (2002), *s/título*. In: AGUILAR, J.R. Rendam-se Terráqueos. Governo do Estado de São Paulo. (Catálogo de Exposição da Casa das Rosas em São Paulo).

fantástico das histórias em quadrinhos, ou de um circo imaginário, onde surgem personagens míticas, capazes de ações absurdas num clima de suspense. (Rocha, 1980,p.20)

Contudo, as fotos de grafite desse mesmo artigo revelam que, ao alvorecer da década de 80, ainda era possível encontrar desenhos em traços rápidos ou palavras de protesto em relação à ecologia, ao governo, à decadência da cidade ou da nação – *Sente o drama: triste horizonte, Tristes trópicos, Sente o drama: é tempo de partidos, tempo de homens partidos, Acabou Confin\$* – mostrando algo de uma certa melancolia, de uma perda constitutiva da modernidade, de um luto, enfim.

Desde então, gradativamente, aumentou a presença do grafite de estêncil, feito também ele por estudantes universitários ligados ao campo da arte, que, se não chegaram a invadir maciçamente o espaço urbano, sofreram repressão policial pela prática de atividade ilícita.

Foi mais tarde, no final dos anos oitenta, com a chegada do discurso do Hip-Hop, que o grafite assimilado a esse gênero, o grafite dos *writers*, e a pichação correlata a ele, tendo como autores os jovens de bairros populares, foi tomando conta das ruas de Belo Horizonte, até ser notado no final dos anos noventa e, a partir de então, assumir maiores proporções quanto ao espaço conquistado, à reação da população e ao número de adeptos.

Os jovens grafiteiros que adotaram o estilo Hip-Hop cercam sua linguagem de cuidados para manter uma diferença, afirmando uma oposição à arte. Defendem sua *street art* contra qualquer parentesco com a arte acadêmica. Este esforço é profícuo e surte almejados efeitos de distanciamento do erudito e delimitação da diferença, em torno da qual se unem os membros desse movimento. Contudo, não se pode negar a substância da arte injetada no grafite, e o que do sagrado se imiscui no profano.

1.7 Invadindo a cidade: uma idéia fora de lugar?

“Atirados à imunda maré moderna,
náufragos de sua fúria informe e da sua rebentação,
escalamos a nossa própria treva, para assim definir
as linhas de um rosto medido a prumo.”

W.B. Yeats, *As estátuas*, 1936.

Já estabelecemos algumas conexões no campo da arte entre as experiências da Europa e dos Estados Unidos, o grafite que aí emergiu nos anos 80 e o grafite brasileiro. Também nos foi possível articular no grafite a vanguarda e o retorno às origens. Podemos agora questionar essas conexões, enquanto sua aparente linearidade camufla uma rede, em que se misturam as tradições e a modernidade, e os atores da cidade fazem diferentes apropriações políticas dos espaços. Trata-se de um enfoque da cidade como fonte, cenário e tela do grafite.

Como entender o fato de que o grafite nas grandes cidades brasileiras permaneça impregnado de um discurso sobre a história de um outro lugar? Como entender que ele dê testemunho em nome da memória de uma outra nação, os Estados Unidos, especialmente quanto à história da raça negra e à vida sofrida dos imigrantes em Nova York no século XX? Parece que os jovens autores desse grafite sofrem em nome de uma certa memória usurpada e necessitam da escrita pelo que ela neles provoca.

Ora, isso não é inédito, podendo, até mesmo, ser tomado como um traço do moderno. O poeta e escritor argentino Jorge Luís Borges recorre ao registro de todas as memórias, como se tudo já estivesse dito, nada mais por dizer, sendo o rapto da memória alheia à única chance possível de escrita. A cópia é a única saída. No estudo que Eneida de Souza empreende sobre a poética borgiana, mas principalmente na conferência de 2002 em que retoma o tema, ela diz como Borges toma para si a memória de outros escritores, como a de Shakespeare. Ele se lembra, e a sua lembrança não tem fim, porque se trata da memória de uma infinidade de autores que compõem uma biblioteca. Evoca um saber em trânsito, tudo já havendo nascido como texto, passando de mão em mão com valor de troca, havendo aí um tráfico ou uma certa traição (Souza, 1999).

Se Borges radicaliza a realidade como ficção, não se pode dizer que ele desconsidera a própria experiência, mas que ela lhe chega como texto. Noutra perspectiva, podemos perguntar sobre a negação da experiência pelo sujeito da modernidade, como pontuou Oz (2002) em um artigo da Folha de São Paulo: ‘Destruir o passado é o programa de nossa era’.

Em seu famoso texto de 1933, Benjamin (1985) registra a subtração da experiência como uma nova forma de miséria, advinda com o desenvolvimento da técnica. Os jovens

não podem mais ser ajudados pela invocação da experiência de alguém. Os homens da modernidade aspiram a libertar-se de toda experiência, apagar todos os rastros, devorar a cultura à exaustão e carregar, como desnudos, uma pobreza de experiência, isso que caracteriza, não uma renovação, mas uma nova barbárie. Diferentemente de Borges, aqui não há saída possível, porque o “patrimônio cultural”, segundo Benjamin (1985), perde o valor, uma vez que a experiência não mais o vincula a nós. O verso de Baudelaire (*apud* Bolle, 2000,p.280) dá esta medida : “à rua ensurdecadora em torno de mim gritava”¹⁴.

Haveria, no discurso e na escrita do grafite, uma negação do vivido? Parece, de fato, que não se reconhece o texto dessa experiência e, em consequência, também não há apropriação possível de um patrimônio cultural. Por outro lado, um discurso estruturado pode aparecer como memória a ser adotada e sua escrita correlata, a pichação e o grafite, como o texto possível para o indizível. Essa escrita, nesse caso, contém um paradoxo: compartilha da barbárie e, simultaneamente, é a suplência de um esgarçado na memória, num esforço para evitar o caos da barbárie anunciada por Benjamin (1985).

Nas circunstâncias da América Latina, temos ainda que considerar os projetos de modernismo que aqui se instalaram, movimentos culturais inovadores, que, por não considerarem nossas condições, não passaram de transplantes da Europa, seguindo a trilha da colonização. A este respeito, temos que nos questionar.

O cubismo e o futurismo correspondem ao entusiasmo [...] frente às transformações [...] pela [...] mecanização; o surrealismo é uma rebelião contra as alienações da era tecnológica; [...] o ascetismo e a produção em série da era funcional correspondem a uma aguda crise de valores, ao vazio existencial provocado pela Segunda Guerra Mundial [...]. Temos praticado todas essas tendências na mesma seqüência que na Europa, quase sem ter entrado no “reino mecânico dos futuristas, sem ter chegado a nenhum apogeu industrial, sem ter ingressado plenamente na sociedade de consumo, sem estar invadidos pela produção em série nem tolhidos por um excesso de funcionalismo; tivemos angústia existencial sem Varsóvia nem Hiroshima (Yurkievich, *apud* Canclini,2000).

Sobre este deslocamento de idéias sem a base da experiência, Néstor Canclini aponta como esse roubo de idéias alheias é freqüentemente acompanhado da dotação de um sentido impróprio, e que isso está na base da literatura e da arte latino-americana. É por isso que, na década de 20, Mário de Andrade dizia do grupo dos modernistas como isolado, pela dificuldade de compartilhar, principalmente com as forças oligárquicas e conservadoras, a determinação de assumir as tradições indígenas, as coloniais e outras nossas. Foi o que fez

¹⁴ No original: *La rue assourdissante autour de moi hurlait.* (Baudelaire)

Renato Ortiz dizer que “o modernismo é uma idéia fora de lugar que se expressa como projeto” (*apud* Canclini, 2000:81).

Ora, Canclini (2000) está refletindo sobre um movimento de uma elite intelectual, em que o modernismo era exuberante e a modernização, deficiente, no sentido em que sua expansão era restrita no mercado, a democratização acontecia apenas entre minorias, com baixa eficácia nos processos sociais.

No grafite, o movimento é popular, e o número de participantes é incomensuravelmente maior. Contudo, há pontos em comum: há também uma participação em idéias de renovação, próprias da modernidade e da pós-modernidade, a possibilidade de aceitação do mercado é pequena e, mesmo com um número grande de participantes, é difícil falar de uma democratização bem-sucedida, uma vez que a participação no grafite não garante o acesso a bens culturais, tecnologia, processos sociais que a modernização e a globalização poderiam, *a priori*, proporcionar.

Diferentemente do nacionalismo, que era a base dos modernistas brasileiros nas artes plásticas e na literatura da década de 20, o movimento do grafite volta-se para o internacional. Concentrado sobre o traço da cor negra sobre a pele, reflete a memória dos africanos, jamaicanos ou imigrantes nova-iorquinos, mas despreza a experiência dos negros e seus descendentes no Brasil. Há ouvidos moucos para o batuque do samba, esta invenção por meio da percussão que funcionou como saída para as imposições da escravidão no Brasil, isso que foi motivo de estudo da antropóloga Alba Zaluar. O movimento manifesta, aí, uma pobreza benjaminiana da experiência.

Embora tão díspares, ambos os movimentos tomam posição na vanguarda e se pautam por rupturas na história da arte. O modernismo na América Latina não seguiu à risca o modelo europeu, optando pela proposição de projetos de inserção social, como o indigenismo peruano, o muralismo mexicano e Portinari no Brasil. Nisso, contudo, segundo Canclini (2000), há uma frustração, que não se deve apenas ao desajuste com a modernização socioeconômica, mas há que considerar a dificuldade de chegar a uma realização via resolução dos conflitos entre os diversos tempos históricos em atuação naquele momento.

O grafite tem sua aspiração social quando denuncia a marginalidade social, cultural e econômica a que seus autores estão assujeitados. A questão que se coloca é esta: a fórmula da eficácia parece ter sido em parte encontrada ao se obter um movimento popular e não de elite, mas o sucesso não estaria comprometido pela falta de atenção à história e à experiência de cada um e do coletivo da nação?

Vejamos como conflitos como esses foram resolvidos em outro lugar. Canclini (2000) analisa as posições do mexicano Octavio Paz, protótipo do escritor culto, cujas referências a movimentos sociais, transformações tecnológicas, trajetórias do capitalismo e do socialismo, enfim, à estrutura socioeconômica, são pano de fundo para o que o preocupa: a arte, a literatura e a criação individual, em reação à técnica e ao Estado. É um exemplo de como combinar a adesão militante ao modernismo estético, com uma resistência à modernização.

Assim, Octavio Paz interessa-se pela utopia zapatista, que reivindica ser o núcleo genuíno da Revolução Mexicana, por sua tentativa de voltar às origens, a uma comunidade na qual as hierarquias não fossem de ordem socioeconômica, mas tradicional ou espiritual”. O zapatismo, desmaterializado, ‘deixa de ser uma luta social para tornar-se a consciência de uma seita mágica subordinada ao mito do retorno da idade de ouro; sua luta pela sobrevivência é uma ‘revelação’, não uma luta (Paz, *apud* Canclini, 2000,p.102).

Para Octavio Paz, os escritores e artistas são, hoje, os representantes das hierarquias espirituais, já que ele abomina a burocracia eclesiástica e a estatal. Esses sacerdotes do mundo moderno da arte, sabendo-se frágeis diante do poder do Estado, da indústria e da mídia, refugiam-se em uma antigüidade idealizada.

Pode-se estabelecer um paralelo entre esses escritores e artistas plásticos de um lado e, de outro, os grafiteiros *writers*, já que também para esses últimos coloca-se a questão de uma origem ancestral evocada, um elemento antigo que permite atravessar os problemas socioeconômicos do cotidiano e chegar à criação.

Se a princípio surge como enigmática a adoção de uma memória estrangeira pelos grafiteiros, com vistas à memória universal, é interessante fazer o contraponto dessa tendência com outras identificadas nos depoimentos de escritores contemporâneos, para deduzir os conflitos que elas tentam resolver.

Borges, por exemplo, assume a impossibilidade da autonomia e originalidade da literatura. Não há como fundar uma cultura própria, nem descaracterizar como cultura aquela que se inspira numa suposta cultura “verdadeira”. De fato, no cenário pós-moderno, seria inútil indignar-se com a divulgação em massa que provoca uma demolição das ousadias da arte. Para Canclini (2000,p.111), Borges zomba tanto das pretensões universalistas quanto da “ilusão de encontrar essências de cor local”. Borges está no centro dessa vertigem dos ritos de culturas que perdem suas fronteiras.

Para escritores e artistas latino-americanos, já não se trata mais de desfazer-se do passado como condição de vanguarda, isso que se deu numa época eufórica da modernidade, porque o passado continuou a lhes corroer as entranhas. A questão das origens e da história passada é preciso ser articulada, e isso vale também para o movimento do grafite.

Na literatura, na arte, ou especificamente no grafite, há que buscar saber qual a solução encontrada para o desafio dos cânones modernos, pelos quais o sentido da palavra originalidade não se dá pelo viés do novo, já que tudo já está posto, à espera tão-somente de uma interpretação, colagem ou plágio, mas pela vertente da retomada do ponto primevo das origens.

Essa tendência assume uma forma insistente na cidade da modernidade, cheia de exageros, repetições, movimentos incansáveis de uma multiplicidade de atores, principalmente visível por meio da escrita. A cidade é, assim, o foco da experimentação da vida e da realização do Homem, como exprimiu André Breton: “à rua...único campo de experiência legítimo”¹⁵ (Breton, *apud* Benjamin, 1994).

Tomando emprestada a metáfora de Walter Benjamin, que a cidade vai sendo cada vez mais invadida por nuvens de gafanhotos ao fulgor da luz elétrica. As grandes cidades contemporâneas convocam a novas formas de expressão. Não se vêem apenas pichações e grafites pelas ruas, mas toda uma gama de mensagens que revelam que as pessoas precisam se anunciar, dar a conhecer o seu nome ou, por metonímia, a sua logomarca pelo viés de sua empresa, em formas variadas de inscrição, de escrita e imagem. A era da informação transforma a metrópole em espaço imagético.

¹⁵ No original: *La rue...seul champ d'expérience valable*. (Breton)

O cidadão que anda pelo espaço urbano tem a seus olhos uma escrita da cidade. Este é o material com o qual o filósofo Walter Benjamin trabalha. Ele busca conhecer as funções da escrita na cidade grande contemporânea, explorando a escrita em sua dimensão histórica. Em 1928, fala de uma imensa aglomeração de textos na metrópole moderna, numa ‘gigantesca constelação de escrita’, que se erguem nas placas de trânsito e de publicidade, sinais, letreiros, faixas, *oudoors*, avisos, convocações, cartazes.

E antes que um contemporâneo chegue a abrir um livro, caiu sobre seus olhos um denso turbilhão de letras cambiantes, coloridas, conflitantes. Nuvens de gafanhotos de escrita, que já hoje em dia obscurecem o sol do pretense espírito para os habitantes das grandes cidades, tornar-se-ão densas a cada ano que passa. (Benjamin, 1994)

E é de se notar que sua profecia não se restringe às pichações, mesmo porque ainda era cedo para se falar sobre elas. Willi Bolle faz um estudo minucioso sobre a obra de Walter Benjamin e chama a atenção para as citadas nuvens que obscurecerão o sol aos seus habitantes. Para ele, Benjamin mostra a cidade como palco de conflitos sociais, de revolta e anseio por uma revolução. O caráter “denso” do “turbilhão de letras” que cai sobre o passante trai a perspectiva pessimista própria do tempo e denunciada em Baudelaire (Bolle,1994).

A encenação deste palco cria a “atmosfera da cidade”, forjada sob iluminações diferentes. Na cidade pós-Revolução Industrial, onde não importam mais a lua e as estrelas, o cenário urbano “surge, de um só golpe, ao fulgor da luz elétrica” (Benjamin, *apud* Bolle,1994,p.81). Não é possível escapar, contudo, do sentimento de estranheza. Se, para uns, a luz elétrica é percebida como um choque brutal, um terror feito para aumentar o terror, para outros, as antigas lamparinas de gás, com sua luz trêmula, é que criavam um cenário lúgubre e inquietante. De qualquer forma, a sensação daquilo que é desconhecido e estranho incitará à escrita, que, com a luz elétrica, pode ser uma atividade das noites nas ruas, ainda mais que antes. De fato, o ser humano, aspirando à conquista da rua, não tem mais o direito de dormir (Benjamin, 1994,p.47).

A escrita, antes abrigada no livro, “é inexoravelmente arrastada para a rua [...] e submetida às brutais heteronomias do caos econômico” (Benjamin, *apud* Bolle, 1994,p.275). Ler a rua, portanto, é ler sobre os encontros e desencontros da economia que rege os laços sociais, é ler a esfera pública.

Sombreadas pelas nuvens de gafanhotos e sob o falso brilho das lâmpadas, as ruas fazem promessas de experiências inebriantes e seduzem o passante desavisado, que se deixa aprisionar em suas letras.

1.8 No intervalo da cidade, entre o erudito e o que é dirigido às massas

“Algumas vanguardas nasceram como tentativas
de deixar de ser cultas e modernas.”

Néstor Canclini

Se havíamos postulado a modernidade no grafite, agora já estamos em condições de afirmar que para ele confluem o novo e o antigo. Nisso ainda recorreremos a Canclini por seu conceito de ‘culturas híbridas’. Para ele, as dificuldades quanto à modernização latino-americana e o valor da modernidade devem-se “não apenas ao que separa nações, etnias e classes, mas também aos cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam” (Canclini,2000,p.18). Tradicionalistas se esforçariam por culturas nacionais populares “autênticas”, protegidas da indústria de massas e da intervenção estrangeira; modernizadores, por sua parte, lutariam por um saber em si mesmo, a arte pela arte, sem fronteiras territoriais. Mas essas visões estanques não dão conta da experiência.

Para iluminar processos políticos, o autor considera imprescindível o trabalho conjunto das disciplinas que estudam o culto, o popular e o que é da cultura de massas, normalmente requisitadas para a construção de objetos puros. Isso porque esses três níveis não podem ser tomados separadamente e, sim, em processo de hibridação. Para falar da cidade, que, em certos momentos, já deixa de ser moderna, precisamos de ‘ciências sociais nômades’ que perambulem por esses três níveis e pelas disciplinas que os tomam como objetos: a História da Arte e da Literatura e o conhecimento científico, que se ocupam do “culto”; o folclore e a Antropologia, do popular; a Comunicação e a Semiologia, das indústrias da cultura de massa. Há, aí, uma heterogeneidade que deve ser considerada na interpenetração dos objetos entre si e através dos tempos da História, sem que nos ajude nenhuma idéia evolucionista.

O grafite está certamente no cerne dessas questões. Pode-se dizer que ele faz uma demonstração de como um movimento de ruptura só pôde acontecer a partir de certas condições da arte erudita, da cultura de massas, da disseminação de idéias propiciada pela globalização e da cultura popular de uma camada jovem da população. Se o seu surgimento nas últimas décadas deu-se como vanguarda, ele se alinha com as outras tentativas nesse sentido.

A idéia de Canclini (2000) incide sobre o declínio do projeto moderno: vanguardas anteriores experimentaram uma frustração, produzida pela diminuição da importância das situações sociais que haviam propiciado seu nascimento. Assim foi com a Bauhaus, reprimida pelo nazismo, ou com o construtivismo, sufocado pela burocratização do stalinismo. Dois pontos, aqui, são dignos de nota. O primeiro diz da influência dessas vanguardas sobre movimentos posteriores.

Sabemos também que suas experiências [dessas vanguardas] se prolongaram na história da arte e na história social como reserva utópica, na qual movimentos posteriores, sobretudo na década de 60, encontraram estímulo para retomar os projetos emancipadores, renovadores e democráticos da modernidade (Canclini,2000,p.44).

Este ponto nos interessa porque nele se pode alojar o grafite, pelo estímulo que recebeu dos movimentos anteriores. A outra consideração, advinda da antropologia, refere-se aos rituais, cuja presença também impressiona no grafite.

Há um momento em que os *gestos* de ruptura dos artistas que não conseguem converter-se em *atos* (intervenções eficazes em processos sociais) tornam-se ritos. [...] Suas irrupções procuravam desencantar o mundo e dessacralizar os modos convencionais, belos, complacentes, com que a cultura burguesa o representava. Mas [...] estabeleceram, diz Octavio Paz, “a tradição da ruptura” (Canclini,2000,p.45).

Aqui, os rituais são tomados como movimentos em direção a uma ordem diferente, rejeitada ou proscria pela sociedade, destinados a efetuar em cenários simbólicos ou ocasionais, transgressões que não seriam viáveis de forma real ou permanente. O ritual está presente nas tendências pós-modernas das artes plásticas – do *happening* às *performances* e à arte corporal – hermético enquanto reduz a comunicação racional e usa formas para expressar a força, o erotismo, o assombro, dantes sufocados pelas convenções dominantes. Assim, para Canclini (2000,p.49), essa é uma comunicação autocentrada, de caráter insular e auto-referido, um novo tipo de cerimônia que não representa um mito que integra uma coletividade e, se representa algo, é o “harcisismo orgânico” de cada participante. Não se

tratam de ‘rituais de ingresso ou de passagem’. São ‘ritos de egresso’, dado que o valor estético é a renovação incessante, esse sentido de fuga permanente, segundo o qual ‘para estar na história da arte, é preciso estar saindo constantemente dela’.

Canclini (2000) alerta para os rituais que um artista deve realizar para trabalhar naquilo que chama de ‘artes impuras’, essas que mesclam imagens da história da arte, da cultura popular e dos meios de comunicação de massa.

1.9 Quem tem o direito de ocupar a paisagem?

‘O espaço urbano da rua [...] não é o lugar privilegiado no qual se escreve a palavra, onde ela pôde tornar-se ‘selvagem’ e inscrever-se nos muros?’

Henri Lefebvre

Comumente, a pichação e o grafite são tentativas de escrita que irrompem no lugar de uma fissura do grupo social, entre os bairros populares, ali onde se cristaliza uma posição que seus autores dizem como periférica. ‘Somos da periferia’, disseram vários grafiteiros entrevistados em Belo Horizonte. Está posta uma concepção da cidade como que constituída de um centro, núcleo detentor das benesses da cultura, e uma ‘periferia’. Este antagonismo participa do discurso que tem privilegiados e oprimidos, o bem e o mal como pares de opostos.

Mas não podemos nos restringir a essa dialética, insuficiente que é para definir o processo de relações do sujeito com o mundo. Não é verdade que toda cidade agrega poder ao centro. Isso acontecia em “antigas cidades modernas” como Nova York, Chicago, Londres ou Paris, mas não em outras mais novas, como Los Angeles e Miami (mapeadas pelas noções de conforto e poder) e ainda Houston, que estiveram descentralizadas de acordo com um modelo ‘suburbano’, com as instituições dominantes dispersas por uma grande área (Zukin, 1996b).

O conceito de paisagem é um recurso a mais para se pensar esses conflitos urbanos. Tomado dos geógrafos e historiadores de arte, diz da “coerência estruturada” entre as forças

visíveis e invisíveis das cidades, entre a construção material e a representação simbólica das relações sociais e espaciais. “Com frequência, o que observamos como paisagem – aquilo que é construído, escondido e que resiste – é uma paisagem de poder” (Zukin, 1996b, p.106).

Apesar de uma grande dinâmica ao longo dos anos, a capacidade de impor perspectivas a uma paisagem continua ligada ao poder econômico, como estratégia de apropriação cultural.

Desse modo, para Zukin, a paisagem é uma sobreposição de conflitos. Existe um nível de tensão entre a paisagem imposta pelos detentores do poder e o “vernacular”, considerado não em seu significado de tradições comuns, mas como o que é feito pelos desprovidos de poder, tanto em termos de construções quanto de relações sociais. “O vernacular dos desprovidos de poder sempre atrapalha a experiência dos poderosos; ele contesta a expansão física e econômica desses e o espaço social para sua auto-expressão” (Zukin, 1996b, p.106).

É daí que a autora pergunta: quem tem o direito de explicar a paisagem? E se um espaço é interpretado, quem o faz? Quem tem o direito de ocupar e representar a paisagem?

Patrick Chamoiseau, por meio de seu romance *Texaco*, aponta para a dificuldade de determinados grupos de se fazerem representar na cidade. Evoca especificamente o problema dos negros e de seus descendentes, reunidos em um bairro *créole* (crioulo) na Martinica, fazendo uma interpretação das consequências da abolição da escravatura. Qual a “liberdade” obtida? Que espaço da cidade é possível ocupar? Tais são as questões levantadas por ele, bastante afeitas ao objeto de nosso estudo. Em *Texaco*, aos negros cabe a ocupação das bordas (Chamoiseau, 1993).

A Cidade compunha o Bairro [*créole*] com a mistura de suas sobras made-in-isso, made-in-aquilo. E ainda: se a cidade crioula só dispusesse de ordem no centro, teria morrido. Ela precisa do caos de suas franjas. É a luxuosa beleza do horror, a ordem munida de desordem. É a beleza palpitante em meio ao horror e é a ordem secreta em pleno coração da desordem (Chamoiseau, 1993).

Ao dizer isso, de certa forma o autor está fazendo uma releitura do sociólogo francês Henri Lefebvre, que, desde os anos 30, buscou do limbo o conceito de espaço de Marx e trouxe à luz questões que ainda não haviam sido debatidas no marxismo, influenciando geógrafos como Milton-Santos. Propôs um materialismo histórico-

geográfico, redimensionando a ação política e a função do Estado. É por isso que sua teoria foi tomada pelo Projeto Guernica da Prefeitura de Belo Horizonte como um dos operadores.

Lefebvre (1977) pensou o sujeito da supraestrutura e da base econômica para dizer que os indivíduos têm uma relação dinâmica e interação no espaço urbano. Para ele, é nas cidades, onde há a mais absurda desigualdade social, com processos de segregação e violência graves, que se podem encontrar práticas indicadoras de transformações urbanas mais radicais. O espaço é o local geográfico da ação, mas também a possibilidade social de engajar-se nela. Além de ser meio de produção, o espaço é uma das forças produtivas da sociedade e também um produto das relações de produção. Em seu texto sobre a “estrutura social”, ele diz:

Em torno dos centros já só há espaços subjugados, explorados e dependentes – espaços neocoloniais. Essa globalidade nova que tem como sentido e como fim a re-produção das relações de produção, mais ainda do que o lucro imediato ou o crescimento da produção, é acompanhada por uma modificação qualitativa profunda dessas relações (Lefebvre, 1977)

Lefebvre (1999) fala de uma “revolução urbana” quando, no curso da história, a praça do mercado torna-se central. Considera o urbano, entendido como a cidade moderna como um direito. Para ele, a história das cidades supõe o espaço e o tempo e, nela, a “cidade política”, desde muito cedo, teve sua ordem instaurada pela palavra e pela escrita. Documentos, ordens, inventários, cobrança de taxas, tudo isso configura a ordem, a ordenação e o poder. Ao final da Idade Média, a luta que se inicia contra os senhores territoriais tem por base a cidade política e a transforma. É um ato que suplanta a *agora*, o *fórum*. O espaço urbano torna-se o lugar do encontro das coisas e das pessoas, da troca. Ele se ornamenta dos signos dessa liberdade conquistada, que parece a Liberdade” (Lefebvre, 1999,p.22).

Essa é uma idéia importante para o Projeto Guernica, uma vez que interpreta a apropriação do espaço das ruas da cidade por meio da ornamentação com signos, deixando entrever a questão do *semblant*, da simulação, da maquiagem, do jogo de aparências e, até mesmo, da suposição ou da simulação da própria “liberdade”. Embora Lefebvre (1999) diga de uma conquista das ruas, manifestada na escrita de signos, ainda é preciso saber como se dará o encontro e a troca para ocasionar transformações de vida. Neste ponto, Lefebvre interpreta uma função para a manifestação desordenada na cidade: a rua é o lugar (*topia*) do encontro. Nela é possível jogar e aprender.

A rua é desordem? Certamente. [...] Essa desordem vive. Informa. Surpreende. Além disso, essa desordem constrói uma ordem superior. [...] Na rua, e por esse espaço, um grupo (a própria cidade) se manifesta, aparece, apropria-se dos lugares, realiza um tempo-espaço apropriado. Uma tal apropriação mostra que o uso e o valor de uso podem dominar a troca e o valor de troca. Quanto ao acontecimento revolucionário, ele geralmente ocorre na rua. Isso não mostra também que sua desordem engendra uma outra ordem? (Lefebvre, 1999,p.30)

E, continuando, localiza a pichação, embora ainda não nomeada como tal.

O espaço urbano da rua não é o lugar da palavra, o lugar da troca pelas palavras e signos, assim como pelas coisas? Não é o lugar privilegiado no qual se escreve a palavra? Onde ela pôde tornar-se “selvagem” e inscrever -se nos muros, escapando das prescrições e instituições? (Lefebvre, 1999,p.31)

O Projeto Guernica segue a indicação de Lefebvre quanto ao prazer de “consumir espaços”, apropriando -se deles sem constrangimento, como uma forma de revolução. O autor menciona a França, onde “os espaços de lazeres” constituíram uma etapa na história, estabelecendo uma conexão entre a organização capitalista da produção e a conquista do espaço.

Lefebvre (1977) acrescenta à idéia de que há um espaço de consumo (um espaço como área de impacto para o consumo coletivo), a noção de consumo de espaço. Assim, “consumir espaços” é uma forma de apropriar -se deles, e participar das relações de produção. Quando o autor se detém sobre os “espaços de lazer”, constata que eles reproduzem ativamente as relações de produção e contribuem para a sua manutenção e sua consolidação. Eles constituem a etapa, a conexão entre a organização capitalista da produção e a conquista de todo o espaço. Trata-se de uma abordagem marxista peculiar em relação aos outros autores contemporâneos. A dialética entre valor de uso e valor de troca produz um espaço social de usos e também um espaço abstrato de expropriação.

É preciso frisar, em nosso objeto de estudo, este espaço à mercê de uma apropriação, prestando-se a ser interpretado como uma possibilidade de lazer, uma ocupação degustada, um consumo das propriedades oferecidas por ele. Aqui podemos evocar a pichação e o grafite, não só pelas marcas deixadas nas ruas, mas pelo discurso que dá lugar ao movimento de grupos de jovens subentendido nessa escrita. É a “palavra selvagem”, assim lida por Lefebvre, inscrevendo-se nas ruas.

Para Guido Rocha, qualquer um dos gêneros do grafite configura uma “íconografia selvagem”, que se contrapõe ao discurso autoritário da mídia institucional, especialmente

dos *out-doors*. O grafite aí se torna uma mídia alternativa, “capaz de recompor poeticamente o mundo ‘selvagem’” (Rocha, 1980,p.20). Faz um apelo ao transeunte para escrever, também ele, no muro, e neste sentido é um discurso democrático, enquanto o discurso do *out-door* é autocrático, ao impelir implacavelmente o espectador ao ato do consumo. Assim, para o grafite, o muro não é um simples suporte do discurso, mas torna-se integrante dele.

No Seminário do Projeto Guernica, de dezembro de 2000, o filósofo Moacyr Laterza chamou a atenção para o fato de que a grafiteagem ocorre na relação com a história, exprime algo que ultrapassa o indivíduo: é a vida. A cidade e a *civitas*, a cultura e seu lugar na história, este é o lugar do homem. O sítio do homem é a história, onde se vê o aspecto da cultura e do social. Daqui se extraem o sentido da arte e o sentido da cidade.

Ainda neste Seminário, o diretor da Escola de Arquitetura da UFMG à época, Carlos Antônio Leite Brandão, interrogou se a pichação e o grafite são uma arte pública, contraposta à arte das coleções privadas e dos museus, cuja fruição, restrita, se dá em ambientes fechados. Seriam uma coisa pública, *res publica*? – pergunta. Seriam uma arte republicana, no sentido de estarem referidos à ética e à liberdade, dimensões da república que ultrapassam a dimensão estética?

A república se constitui na medida em que são promovidos valores e princípios compartilhados por todos dentro de um regime de liberdade em que se possibilita a realização plena dos vários indivíduos dentro do corpo político por eles constituído. É a promoção dessas duas dimensões que faz de Guernica, de Picasso, uma obra de arte republicana. É o projeto promovido pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte e as discussões sobre as pichações e grafites devem ser balizadas por elas. (Brandão, 2000)

A dimensão ética, mais do que estética, sobressai nessa escrita enquanto se constituem em modo de manifestação e sobrevivência de grupos que têm voz pelas gangues de pichadores e grafiteiros. Contudo, Brandão (2000) vê problemas quanto à dimensão da liberdade, porque “à hermenêutica de uma arte republicana se pauta não tanto pelo pólo do autor, mas pelo pólo do público”, o que lhe dá um caráter cívico. Não se trata da liberdade da vontade pessoal, mas da realização das potencialidades de cada um, que “só podem se realizar plenamente no âmbito da esfera pública da polis, e não da esfera privada”. Nesses termos, conclui que, “para as gangues dos pichadores e grafiteiros, inexiste uma república, mas apenas manifestações sucessivas e cada vez mais abrangentes do poder econômico privado” (Brandão,2000).

Se não podem ver a *polis* como bem público e, sim, como bem privado, também o grafite e a pichação não são um bem público e nem são uma arte republicana, porque tal república não existe. São manifestações que apontam para a não-república de nossas cidades.

Para terminar essas considerações sobre a arte, é importante sublinhar a sua contribuição quanto à possibilidade de mudança dos modos de fazer laços sociais na cidade.

Maria Lúcia Bueno propõe uma leitura da arte contemporânea em sua capacidade de articulação e transformação da cidade.

As artes plásticas no séc. XX, que começaram como uma cultura de gueto, de um grupo de iniciados, utilizada pelos consumidores como instrumento de legitimidade cultural e social, chegam ao final do século e do milênio ocupando a esfera pública, tomando conta das ruas e dialogando – junto com as demais produções artísticas – com a sociedade sobre os dilemas que atravessam a vida nesta nova era que se descortina (Bueno, 1999,p.285).

São muitos os autores que apostam no fazer do artista como motor de transformações na cidade. Daniel Buren, reconhecido por sua arte na França, mas também por sua preocupação em traçar estratégias políticas, afirma que “devemos compreender que o artista será capaz de trazer à cidade um suplemento de alma, se lhe forem confiados projetos de envergadura”. Nessa vertente, pode-se afirmar com Daniel Buren que “a ética é a estética do futuro” (Buren, *apud* Duarte, 2001)¹⁶.

Contudo, os jovens dos bairros populares que perseguem uma arte revolucionária, ainda correm riscos grandes em sua empreitada, assemelhando-se mais aos heróis que se imolam por ideais distantes, comumente dispersando pelo caminho a escrita, a arte de letras e imagens, que poderiam registrar a sua trajetória de sujeito.

“À força de descer a rua, poderá a arte finalmente nela subir?” (Buren, *apud* Duarte, 2001) Ou melhor recolocando a questão: poderiam esses jovens, com sua audácia, participar dessa invenção, desse trajeto novo que se anuncia?

¹⁶ Textos e entrevistas de Daniel Buren, de 1967 a 2000, organizados por Paulo Sérgio Duarte.

CAPÍTULO 2

PÍCHADORES E GRAFITEIROS: O RISCO POR UM ESTILO

“Diante de mim flutua uma imagem, homem ou sombra,
mais sombra que homem, mais imagem que sombra.”

W.B.Yeats, 1933, *Bizâncio*.

É preciso dar enfoque às gangues, galeras e *crews* em que se organizam os jovens da pichação e do grafite, isso que é elemento estrutural de seu discurso e o sustenta. Interrogamos a pertinência do conceito sociológico de identidade neste estudo, para melhor delimitar o seu uso e fazer sua articulação com outros conceitos.

Poderíamos falar de uma “identidade” para pichadores e grafiteiros? Entre muitos deles, a palavra “estilo” é insistente, de tal modo que participar de um certo estilo equivaleria à manifestação de uma identidade comum. Mas, essa palavra traz problemas. Como escutar a significação que pichadores e grafiteiros dão a seus atos quando se dizem “manos” que compartilham de um só estilo e identidade?

É possível encontrar aí uma das formas de participação na cultura, um esforço de delimitar a si mesmo na relação especular com o outro. Nesse sentido, o sujeito recebe a marca de um “estilo”, assim como se diz de alguém que porta traços de uma dada escola artística. Mas o que faz avançar a arte no mundo é o estilo próprio, particular de cada artista.

Então, somos chamados a outro viés do termo. Não seria “estilo” aquilo a que chega um sujeito no limite da diferença ou da separação com o Outro? O duplo sentido provoca uma certa dubiedade mesmo na arte.

Essa é a questão que norteia este capítulo e também é cerne desta dissertação. Aqui investigamos a origem do modo de formação desses grupos, já que estão identificados em torno de um ideal comum. Percorremos a história, principalmente nos Estados Unidos, onde o dito “estilo” se formou. Procuramos frisar os elementos do Hip-Hop que sustentam a aglutinação dos jovens nesses grupos, especialmente dos bairros populares. Entre esses elementos, estão as idéias que se referem à concepção de juventude, do movimento racial dos negros e da posição guerreira de protesto.

Descrevemos os grupos de pichadores separadamente dos grafiteiros, pela distinção que apresentam dentro mesmo do discurso, da linguagem estética e das concepções que fazem a sua ética.

Com esses dados, ao final do capítulo realizamos um questionamento da eficácia desses grupos em responder às aspirações dos jovens em seu propósito de um estilo, escutado como uma necessidade de escrita. Introduzimos o conceito psicanalítico de identificação e nele apontamos os problemas das ilusões, isso que chamamos de “qui xotismo”, para sublinhar que, apesar dos ganhos advindos da participação nos grupos, há sérios riscos nessa empreitada.

2.1 Uma identidade para os escritores de rua

*“Tag et graff reflètent le mal de vivre d’une génération
et son désir de s’en extraire. Ils détournent l’espace urbain
et imposent au système le miroir de ses dires.»¹⁷*

François Goalec

¹⁷ Tradução livre: “tag e graff refletem o mal de viver de uma geração e seu desejo de se extrair disso. Eles desencaminham o espaço urbano e impõem ao sistema o espelho de seus dizeres” (Goalec, 2000).

A escrita nos muros é múltipla e infinda. Não só diferem os sujeitos, mas também sua produção, o que, a rigor, impediria alguém de dizer sobre uma única identidade entre eles.

Ou seja, os traços produzidos nos muros não nos autorizam a concluir sobre os motivos subjetivos ou o “ser” que abriga a identidade de cada um de seus autores. Guardando-se a singularidade própria ao âmbito da escrita é necessário, contudo, considerar um determinado movimento dos jovens nas grandes cidades contemporâneas. No campo das Ciências Sociais, é possível perguntar sobre a existência de uma identidade em torno desse movimento. Para Manuel Castells, a identidade “é o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significado”. Ele se ocupa de uma identidade coletiva, que organiza significados para a maioria dos atores sociais na “sociedade em rede”. Para ele, o significado é uma identificação simbólica da finalidade da ação. Pode haver uma identidade que estrutura as demais, e a partir dela o significado se organiza, como “identificação simbólica” da finalidade da ação (Castells, 1999,p.22).

Um sujeito pode ser capturado na trama de significados de uma cidade, mesmo se não o percebe, mas um dos grafiteiros entrevistados deu a pista quanto à manifestação de vontade de participação dessa rede: “grafite para mim é uma coisa com que eu tento me identificar”¹⁸.

Muitos grafiteiros acentuam a necessidade de reconhecimento por parte de outros grafiteiros que lhe são próximos e das meninas que têm o poder de referendá-los no grupo. Quando vão galgando posições de liderança, por sua capacidade de organizar uma *crew*, por sua agilidade e desenvoltura na técnica do grafite e por sua audácia, freqüentemente buscam o reconhecimento do grupo maior de escritores das ruas. Ou das pessoas comuns do bairro onde moram, se há laços com a comunidade, mas aí já estamos no terreno de todo e qualquer artista que almeja chegar ao topo da fama e joga toda a sua vida na dependência de uma aprovação.

¹⁸ Em alguns momentos como esse, optamos por manter no anonimato os entrevistados, conforme já havíamos alertado anteriormente.

Assim, um grafiteiro entrevistado disse que “sempre teve necessidade de aparecer”, e outro, que é preciso que o trabalho dele seja visto, porque o que o faz feliz é o elogio.

Ora, nessas condições, a imagem projetada sobre o muro é uma inscrição da imagem de si mesmo. Aquilo que o sujeito concebe de si e constrói junto ao grupo, é isso que ele tenta escrever. Piero Bagnariol, coordenador de oficina do Projeto Guernica, enfatiza que estamos na era da imagem. Pensa a escrita das ruas, que é feita pelos meninos pré-adolescentes de 12, 13 anos, como uma transgressão que permite criar uma identidade dentro do grupo e, além disso, consegue ser, em relação aos adolescentes do começo do século XX, que se valiam de bombas e atentados, muito mais “inócua, muito mais aparescente do que consistente”.

Por isso, porque a gente vive em uma sociedade da imagem, então a pessoa tem que ter aquele carro, a mulher tem que ser “aquela mulher”... e o curioso é que, pelos gregos, o deus da imagem era Príaco, que tinha o membro muito grande, só que era impotente, na verdade. Então eles falavam que o último deus era o deus da imagem. [...] Hoje em dia, com a ostentação de uma imagem que não corresponde a uma realidade, me parece que estamos no império do último dos deuses gregos.

(Piero, coordenador de oficina do P.G.)

Para Feixa (*apud* Dayrell, 2001), a construção de um estilo implica uma apropriação de objetos, que são ressignificados, articulando atividades e valores que produzem uma identidade de grupo. Isso acontece através da *bricolage* (noção de Lévi-Strauss) – forma pela qual os objetos e símbolos são retirados de um repertório já existente e recontextualizados, e da “homologia”, conceito derivado da semiótica, que remete à simbiose que se estabelece entre os artefatos, o estilo e a identidade do grupo¹⁹.

Se estamos diante de um grupo que pretende ser um movimento social, podemos rastrear os significados ou o sentido sobre o qual se constitui esse movimento. De fato, os jovens pichadores e grafiteiros se organizam em grupos, chamados por eles mesmos de gangues, galeras ou *crews*, para transmitir idéias e agir sobre as ruas da cidade. Este é um indício de que estão unidos por uma intenção de modificar o modo de fazer o laço social.

Quanto à formação desses grupos, não há grandes variações de uma cidade para outra – seja ela Paris, Nova York, São Paulo ou Belo Horizonte – o que diz de um discurso

¹⁹ FEIXA, Carlos. (1998), *De jóvenes, bandas e tribos*. Barcelona, Ariel.

comum que a determina. Poderíamos encontrar na história uma construção de significados compartilhados?

2.2 O modelo dos guetos

“Le Hip-Hop crée des espaces, contrairement à ce qui est habituellement démontré, il ne force pas l’espace de la rue mais le modèle à son imaginaire.»²⁰

Hughes Bazin

O foco sobre o momento em que se articulam um discurso e uma escrita peculiares, tão eficazes que passaram a ser adotados em praticamente todas as grandes cidades ocidentais, pode nos trazer elementos de leitura. Para saber como isso se deu, temos que nos reportar ao contexto mais amplo. No final dos anos 60 e no decorrer dos anos 70, os jovens se destacaram, seja na revolução dos estudantes, em maio de 68, em Paris, seja no movimento *hippie* em San Francisco, na Califórnia, seja na contestação à Guerra do Vietnã, nos Estados Unidos, que perdurou pelos anos de 1965 a 1975, seja na resistência que os estudantes universitários ofereceram às ditaduras militares na América Latina. As reações variavam desde a atitude guerrilheira à postura oriental de quietude e descaso pelas querelas sociais e econômicas. Basta lembrar, como um dos ícones, a figura de um casal em Nova York – o ex-beatle John Lennon e a artista plástica Yoko Ono.

Se a ebulição *hippie* emanava suas diretrizes do oeste dos Estados Unidos, do lado leste, em Nova York, a inquietude dos jovens dos guetos gestava uma outra revolução destinada a provocar o mundo. Ali moravam muitos deserdados da nação, especialmente negros e latino-americanos, os soldados enviados à guerra do Vietnã, os sacrificados.

Aí há outro aspecto a considerar: a irrupção, nos Estados Unidos, da luta racial dos negros contra os brancos, crescendo a importância de grupos de protesto e defesa em causa própria, como o Partido dos *Black Panthers*. Nesta contenda, alguns negros buscaram apoio no islamismo da Arábia Saudita, como o boxeador Classius Clay – que passou a chamar-se

²⁰ Tradução livre : « O Hip-Hop cria espaços ;contrariamente ao que é habitualmente demonstrado, ele não força o espaço da rua e, sim, ele o modela a seu imaginário” (Bazin, 1995).

Mohamed Ali após a conversão à religião islâmica – e Malcom Little, que adotou o nome de Malcom X ao integrar a seita da “Nação do Islã”, segundo a qual “o homem branco é o demônio” (Pimentel, 1997).

Ora, as questões do mal endemoniado e do negro, que entrarão na composição do discurso, já vão sendo colocadas em tessitura com os fios das tendências da arte, trazidas pelos ventos que sopram da Europa.

Em Nova York, aparecem as primeiras pichações emanadas dos guetos, com letras estilizadas do nome ou pseudônimo do autor, tal como ainda são hoje. A caligrafia “árabesca” dessas assinaturas ou *tags*, foram antecipadas pelo surrealismo de Dubuffet (Scaff, 1998, p.5). O tema ainda é objeto de pesquisa de Maria Luiza Viana, coordenadora de oficina no Projeto Guernica, que verifica a relação entre essas letras e o alfabeto arábico. Trabalha com a hipótese de que a aproximação dos negros estadunidenses com a Arábia possibilitou a eles o recorte de um traço do islamismo: a proibição do Alcorão de representar o mundo por meio de imagens, prerrogativa de Alá, impelindo a criatividade a condensar-se nos sofisticados *arabescos*.

De fato, “o Islã assevera que, no dia inapelável do Juízo, todo perpetrador da imagem de uma coisa viva ressuscitará com suas obras, e lhe será ordenado que as anime, e ele fracassará, e será entregue com ela ao fogo do castigo” (Borges, 2000, p.182). Daí a escrita árabe, ininteligível para o ocidente, e não podemos evitar o seu entranhamento com o grafismo da *tag* na pichação, tanto uma como outro desenhados em *arabescos*.

A emergência de Jean-Michel Basquiat dentre os negros do gueto e o seu achado genial de uma expressão que introduziu o inédito na arte fez com que ele se tornasse não só um ídolo, mas uma referência, imagem e significante em torno do qual um discurso pôde se fazer. Foi significativo que houvesse outros, NOC 176, Keith Haring, todos os que, como Basquiat, inscreviam o grafite nas ruas. Essa arte que explodia nas ruas, junto às assinaturas que marcavam nos muros os territórios das gangues, isso ia fazendo a escrita de um movimento jovem que se estruturava.

O discurso de contestação ganhava força. A indignação contra a violência dentro dos guetos e dirigida a eles funcionava como mola propulsora. Malcom X encabeçava uma posição agressiva nos Estados Unidos, a princípio antagônica à de Martin Luther King Jr. – líder expressivo que buscava uma solução diferente para os negros ao pregar a não-

violência e o uso do sistema democrático –, mas ao final da vida conciliada com ele. O assassinato de Luther King foi um marco na luta que sustentavam e abalou profundamente o povo negro daquele país.

As condições para o Hip-Hop já estavam dadas.

2.3 Os elementos do Hip-Hop

“Nasci no escuro e na chuva, e escapei. Os crimes sobre os quais escrevo são aqueles que teria cometido se não tivesse escapado. Sou um dos afortunados.

Que se poderia dizer dos afortunados, senão que escaparam?”

Georges Simenon, escritor belga.

No rastro da busca por uma solução pacífica, emerge o Hip-Hop. A esse respeito, relacionando a saturação dos conflitos com uma proposta de paz, o estudo de Pimentel (1997) mostra como os ex-combatentes da guerra do Vietnã, jovens adultos, muitos dos quais negros e hispânicos, chegavam mutilados e viciados em drogas, sem condições de reintegrar-se à sociedade. A criminalidade nos guetos como Bronx e Harlem aumentou. A reação veio em protestos contra a guerra, associadas a manifestações culturais que clamavam pela paz, modificando o panorama da música, dança e artes plásticas. Aí está o berço daquilo que tem sido chamado “movimento Hip -Hop”.

Ainda hoje o *break*, dança incorporada ao Hip-Hop, traz no mundo inteiro a mesma coreografia inspirada na motivação inicial:

Cada movimento do break possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos, ou então a lembrança de um objeto utilizado no confronto com os vietnamitas. [...] O giro de cabeça, em que o indivíduo fica com a cabeça no chão e, com os pés para cima, procura circular todo o corpo, simboliza os helicópteros agindo durante a guerra. (Andrade,1996)

Glória Diógenes refere-se ao Hip-Hop como “um movimento de jovens na periferia, que existe nas grandes metrópoles de quase todo o Planeta” (Diógenes (1998,p.24). A tese da educadora Elaine Andrade justifica o uso do termo “movimento social” por ele englobar

uma forma de organização política, cultural e social do jovem negro e por ser conduzido por parâmetros ideológicos de valorização da juventude de ascendência negra, por meio da recusa dos estigmas da violência e marginalidade que lhe são atribuídos (Andrade, 1996).

Outros autores, como Rocha, Domenich e Casseano (2001), lembram que o Hip-Hop também é concebido como “uma cultura de rua” – definição mais encontrada entre seus integrantes e apropriada aos grupos específicos de *rap* – ou “um conjunto de manifestações culturais”, quais sejam: o som do *rap* (*rhythm and poetry*, ritmo e poesia, repentes eletrônicos com conteúdo didático e militante), a dança *break* (abreviatura de *b.boy*, *bad boy* ou *break boy*, garoto que dança na quebra ou no intervalo da música), a expressão plástica do *graffiti* feito pelos *writers* e o *DJ*, que produz a música eletrônica. Havia também o *MC*, um mestre de cerimônias, função que é hoje comumente incorporada pelo *rapper*, aquele que canta o *rap*. Para garantir a transmissão das idéias, realizarem eventos e outras ações e se fortalecerem, os adeptos dessa cultura agrupam-se em associações denominadas ‘Posses’.

Nesse contexto, o grafite foi se firmando de modo peculiar com os *writers*, escritores, escrevinhadores ou, para alguns, “não literalmente escritor[es], mas mais qualquer coisa como rabiscador[es]” (Costa, 2001). Eles deixavam nos muros de Nova York uma *tag* (etiqueta ou rótulo), que consistia no nome da galera para demarcação do território dentro do gueto. Tanto que ainda existe o termo *taggers* para nomeá-los. Com o tempo, acrescentou-se o nome ou pseudônimo do autor, ampliando-se o espaço, sem deixar de considerar a noção de território e de comunicação.

Consta que a invenção coube a Demetrius, que assinava o pseudônimo “Taki 183”, número de sua casa. “No início da década de 70, ele passou a espelhar sua marca por toda a cidade de Nova York e iniciou uma verdadeira guerra com outros “pichadores” para ver quem assinava o maior número de paredes possível nos lugares mais difíceis” (Pimentel, 2001,p.11). Logo houve quem acrescentasse um desenho à *tag*, fato atribuído ao grafiteiro DJ Kid, mas foi Phase2 quem criou grandes painéis para passar mensagens positivas, tornando-se referência, assim como o grafiteiro Futura.

A partir daí, e com a estruturação de um discurso que correu mundo, o conteúdo de idéias disseminou-se, transmitido oralmente, mas também por meio do suporte do mercado de consumo, com lojas e publicações especializadas. Esse discurso passa uma ideologia que

prega a paz, a não-violência, o repúdio às drogas, a solidariedade entre os seus adeptos (“os manos do Hip-Hop”, sejam eles pichadores, grafiteiros, *rappers*, *breakers*, *DJ's*), a formação de gangues, galeras ou *crews*, com a predominância de jovens do sexo masculino, a conclamação à produção em grupo (seja ela um *rap*, um *graffiti* ou um *break*), e ainda o uso de termos, tal como concebidos na origem, em Nova York –como *writers*, *crew*, *tag*, *old school*, *new shool*, *wild style*, *free style*, *throw up*, *stickers*.. A escrita que surge como efeito desse discurso também tem seus códigos e padrões peculiares, com prioridade para as letras, em geral ininteligíveis.

Os primeiros grafiteiros portadores desse discurso, em Belo Horizonte, os chamados “dinossauros”, esforçam -se por manter vivo o que chamam de “grafite de raiz”, “o real grafite”, ou “a essência do grafite”, condizente com “a história real do Hip -Hop”, “o Hip -Hop de raiz”, um movimento que prega um modo de viver e de pensar. Reprovam o uso dos elementos do Hip-Hop – o *graffiti*, o *rap*, o *break* e o *DJ* – fora do discurso. Admitem que há uma tendência de comercialização desses elementos e uma deturpação crescente do discurso. Dizem que hoje é difícil encontrar um evento de Hip-Hop que não seja regado a álcool e drogas, quando antes era a norma, coisa inconcebível há alguns anos atrás. É comum encontrarem-se grupos adeptos do “grafite gangster”, ou “Hip -Hop *gangster*”, para quem a violência é a manifestação da revolta. Mesmo assim, muitos consideram que, em Belo Horizonte, o Hip-Hop está mais próximo de suas origens do que em São Paulo. Dizem ainda que hoje, no Brasil, o “movimento” é mais puro do que nos Estados Unidos e que esta é a opinião de África Bambaataa, seu fundador.

Em artigo de jornal, ficamos sabendo que o pseudônimo Bambaataa foi tirado de um antigo chefe zulu, e que seu nome é Kevin Donovan, nascido há 43 anos no Bronx. Bambaataa introduziu, aos quatro elementos que ele mesmo já havia englobado – o *rap*, *break*, *graffiti* e *DJ* – um quinto elemento: “consciência e ideologia” (Peixoto, 2003).

Com frequência se escuta: “o Hip -Hop salvou a minha vida”. Esta é uma promessa a que adolescentes e jovens adultos tentam se agarrar como alternativa à perspectiva sombria de vida, principalmente em bairros populares, mas a cada vez mais alastrando-se por outras regiões das cidades. Nesse viés, o grafite, como elemento do Hip-Hop, é uma saída para os impasses de vida.

Talvez a pessoa tenha pouco estímulo, pouco acesso, talvez só tenha a TV Globo em casa para assistir, não tem livro, não tem acesso à cultura ou escola propriamente, mas tem essa vontade de se expressar, de cavar alguma coisa, de representar, de se firmar e de se colocar no mundo, um pouco de cavar o seu lugar. E, no caso da periferia, acho que é uma escolha muito corajosa, porque tem essa possibilidade do tráfico de drogas que está ali. O traficante bota o revólver na mão do menino, dá um poder nele, dá um dinheiro, com doze anos ele já vira chefe de família, uma pessoa influente dentro de casa e na comunidade. E mesmo assim, muita gente escolhe essa via que não dá dinheiro, mas dá outro prazer. Então, eu acho muito bonita essa coisa de querer desenhar, querer escrever o próprio nome de uma forma esteticamente mais bonita. É uma afirmação que passa através da estética, de um certo gosto, de certo prazer.

(Piero, coordenador de oficina do P.G.)

Não é necessário ser membro de uma “posse de Hip-Hop” para ser capturado por esse discurso. No ato de aprender a fazer o grafite, o pretendente já está sendo iniciado.

Um pressuposto é que esse grafite, que é o nosso objeto de estudo, diferentemente de outros, deve veicular uma mensagem de conteúdo moral ou ideológico. Diz o “dinossauro” Luzimar (Bá, monitor do P.G.): “o grafite é imagem, palavra e escrita. Ele tem sempre uma mensagem. Tem uma frase, tem uma construção”. A idéia de fundo é a denúncia das injustiças sociais, principalmente ligadas à violência e à falta de oportunidades de expressão, ou um alerta contra o uso de drogas.

Uma palavra-chave é “intervenção”, usada para esclarecer a função que o grafite deve exercer nas ruas. Ela vem associada à palavra “liberdade”, significando que o grafiteiro é livre para fazer uma intervenção na cidade, seja nos muros, nas paredes de casas e prédios, nos viadutos, nas caçambas de lixo, nos orelhões. A liberdade se refere à vontade do indivíduo, que não deve se submeter às leis e normas das instituições sociais quanto à escolha do local.

[O grafite] dá vida à cidade. A gente está acostumado com o cinza, com a poluição na cidade, carros passando, pessoas transitando, mas não está acostumado a chegar assim e ter um impacto de estar vendo uma coisa diferente na cidade. O grafite é uma intervenção a mais que tem na rua. (Davidson, monitor do P.G.)

Contudo, o mesmo discurso convoca seu usuário a uma certa servidão em relação ao dever subentendido no discurso. Comumente se escuta de um grafiteiro que “é o lugar que me escolhe”, e que ele não decide sobre o espaço onde intervir. Este é, de fato, um dos postulados básicos: o grafiteiro não pode se negar à ocupação de espaços, a sulcar a superfície antes interditada a ele.

A maioria dos grafiteiros só trabalha com a coragem e a intuição. Eles são muralistas em potencial, porque o trabalho que eles enfrentam para dominar um espaço e mandar a mensagem deles... a

vontade deles, a coragem, a intuição, isso tem um valor imenso. Para mim, é comovente esse trabalho, chegar e enfrentar um viaduto, procurar um lugar mais difícil, mais pobre, para enriquecer aquele viaduto onde mora o mendigo, isso pra mim é de uma importância incrível. Então, esses grafiteiros, eles merecem que se faça por eles isso que estamos tentando. (Cristiano, coordenador de oficina do P.G.)

O grafiteiro que participa desse discurso é chamado a um empenho e à responsabilidade de escolha da mensagem e da informação a transmitir. Um grafite, de acordo com Leandro, aluno do P.G., “está relatando uma história bem forte mesmo, está ali uma coisa bem real e dá pra ver uma mensagem e tudo, fora que é bem mais bonito [que a pichação], tem mais detalhe, é mais colorido” O jovem que faz o grafite é chamado a estar atento à sua comunidade. Algumas vezes, mais tarde ele se dá conta também da cidade.

“Periferia” é outra palavra exaustivamente usada, como se nota em Chandra, também aluno do P.G.: “o grafite serve para passar informações e abrange r os problemas que afetam o povo da periferia, que seria o povo tipo os excluídos”. O discurso está calcado, pois, sobre uma dicotomia: excluídos *versus* incluídos. Em alguns momentos são usados os termos que opõem as “classes sociais” entre si. O aluno do P.G., Carlos, diz que “o grafite tem uma função social de estar mostrando para o pessoal de classe média que o povo da periferia tem uma arte, uma coisa pra passar”. Assim, vários depoimentos seguem a idéia de que o grafite mostra “o que o povo da periferia faz”, ou simplesmente “o cotidiano de uma periferia”.

Aí se vê a conotação do grafite como um instrumento da expressão livre e popular daqueles que sofrem com a miséria e com o pouco acesso aos bens da cultura.

Quando você vê uma pessoa que é de periferia, que vive em meio a revólver, a pessoas morrendo, a drogas, a não ter dinheiro pra comprar um pão, a ver o pai batendo na mãe e isso bem ao extremo, a tudo de ruim que existe, pegar três latas de spray, sair pra rua e mandar aquele negócio mais colorido... eu arrepio só de falar isso... aquela coisa mais viva, mais bonita... De onde saiu isso? Você vê que tem uma preocupação, muitos acham que não, mas tem. (Ramon, monitor do P.G.)

A “intervenção” deve ser feita em “lugares degradados”, que são aqueles abandonados ou em ruínas. A degradação das construções e a vida degradada da “periferia” tornam-se objetos desse grafite, como escória da cidade, restos do que deveria ser uma vida digna de um homem. Aí se incluem também os espaços desumanizados pelo excesso de concreto, de trânsito de carros, ou de poluição, como os viadutos. “A gente gosta muito

disso, de pegar os lugares bem sujos, bem pobres mesmo e dar uma cara nova”, comenta André, monitor do P.G..

Nada disso está em desacordo com a era contemporânea. O grafite é sugerido como uma linguagem nova, atraente pela agilidade de comunicação e pela força da imagem. Além disso, permite, por um lado, “à dessacralização da arte”, tal como previa Buren (*apud* Duarte,p.2001), isso que é do final do século XX, a apropriação da arte por qualquer um, e por outro, a utilização das ruas como suporte. Para Luzimar (Bá, monitor do P.G.), “grafite é uma coisa de multidões”.

Confirmando o valor de filiação a uma ideologia, a rigor, o grafite não se deve fazer em troca de dinheiro. “Muita gente entra no grafite pelo dinheiro, mas o que me passaram não foi isso”, disse um grafiteiro. Muitos explicitam que não fazem o “grafite comercial”. Outros fazem, mas dão-lhe outro nome: painel, mural, pintura, não reconhecendo aí um grafite. Outros, ainda, não fazendo essa distinção semântica, afirmam que se pode ganhar dinheiro com o grafite, “mas você gasta mais do que ganha”. Em alguns casos, onde a iniciação se deu pela via da pichação, a remuneração do grafite é tomada como reconhecimento social, signo de aceitação.

Atualmente, devido ao sucesso dos *rappers*, já se escutam opiniões maleáveis quanto à comercialização, não só do *rap*, como também do grafite.

A pesquisa de Célia Ramos, em São Paulo, conclui que “à contratação do serviço [...] descaracteriza a linguagem do *graffiti*” (Ramos,1994,p.121). A concepção, afirmada como mais importante que a remuneração, aparece nessa pesquisa no depoimento de 1992, do grafiteiro Carlos Matuck (São Paulo), que explicita a crítica à sociedade de consumo e, seguindo as tendências da arte contemporânea, o rechaço à concepção estética da arte de galeria. Assim, Matuck diz:

A gente quer uma cidade mais bonita no sentido de ter menos apelo comercial nas imagens, não era no sentido do belo artístico, mas no sentido de que chega de Coca-Cola, de placa de loja e de publicidade; vamos fazer uma arte urbana, vamos fazer um trabalho diferente, que as pessoas pensem sobre o trabalho e não se elas vão comprar ou não (Ramos, 1994,p.51).

Se tomarmos a escrita das ruas como expressão da periferia, incluímos aí também a pichação. A pichação também está atrelada ao mesmo discurso, como manifesto primeiro de uma delimitação de território, de uma ocupação de espaços, de uma visualização do sopro da voz da “periferia”. Diz Ramon (monitor do P.G.) que “à periferia é onde tem caos

urbano, tem espírito da pichação, é onde você não tem muita oportunidade e que é onde, de certa forma, é prazeroso escrever o nome”.

Assim, pichação e grafite estão atrelados a um mesmo discurso, ainda que haja, dentro do movimento, gradações quanto ao domínio do discurso e da técnica. O grafiteiro Felipe diz que “o pichador em si ainda não se encontrou, ou que sua atividade revela nada menos que um narcisismo, escrever o nome”. Pondera que há grafiteiro que “só escreve o seu nome também, que está começando, que não tem essa maturidade”. Nesses termos, o grafiteiro maduro “tem um objetivo, uma mensagem para passar, alguma coisa muito maior para expressar que o seu nome”.

Depois de um tempo de experiência de pichação, alguns se colocam a questão de buscar novas formas de expressão, como disse o grafiteiro Hugo: “Eu estava cansado de só rabiscar o muro. Você rabisca o muro, não dá a ele, ele fica ali, morto. Aí eu pensei: por que não juntar as cores e fazer um grafite?” O que se modifica não é só o tamanho do espaço ocupado, o domínio das cores, a ampliação da técnica, mas também a articulação com outros setores da cidade. Hugo se perguntou neste momento: “por que não fazer um desenho em que eu possa mostrar às pessoas que eu não tenho um valor único só pra estragar, mas que fiz pra consertar as coisas?” Ou seja, ele mesmo constata que se trata de uma mudança concernente a uma mudança de “valores”.

A responsabilidade para com as gerações mais jovens é, de fato, uma constante nesse discurso, tomada pelo viés da necessidade de uma divulgação do ideário desse movimento social. Isso pode ser feito aleatoriamente, quando, por exemplo, durante a execução do grafite, em conversas com crianças e adolescentes que são atraídos pelo trabalho. Contudo, o movimento Hip-Hop prevê meios para uma sistemática transmissão de sua ideologia, seja por meio de eventos em que a escrita e a palavra ficam a cargo do *rap* e do grafite e os outros elementos os ratificam, seja em reuniões em que são aplicados vídeos e palestras, ou mesmo pela via de revistas e pequenos folhetos, chamados *fanzines*, que contêm textos em português ou em inglês, copiados dos Estados Unidos, com informações sobre o movimento.

2.4 A idealização do estilo global

“Que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a ‘civilização da imagem’?”
Ítalo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*

Hoje, nas grandes cidades do Brasil, incluindo-se aí Belo Horizonte, mantém-se a evocação da origem pobre, com a predominância de jovens dos bairros populares na organização de grupos de pichadores ou grafiteiros, ainda que gradativamente se incorporem os jovens moradores de favelas e de bairros bem favorecidos.

O grafite significava uma alternativa para os jovens deixarem as páginas policiais dos jornais e configurava-se como um meio de expressão artística e cultural com grandes possibilidades. [...] Olhando a quantidade de portas de oficinas e lojas desenhadas pelos grafiteiros na periferia, pode-se ter uma clara noção da força do movimento e de sua penetração nesses bairros. (Lara,1996)

Não cabe aqui discorrer sobre toda a história. Ao levantar algum de seus pontos essenciais, estamos buscando os significados que foram sendo construídos ao longo dos últimos anos para configurar nesses jovens a afirmação de um “ser” que é recheado de sentidos, diz de um modo de vida e define aquilo que eles mencionam e almejam como sendo seu “estilo” ou *style*.

A partir de um estudo sobre os jovens de Fortaleza, Diógenes (1998:22) afirma que “é nos bairros de periferia que os jovens ‘pobres’ ganham destaque, [...] confundem-se com um estilo global”. Ela diz da linguagem das gangues como “uma fortaleza das palavras” que funciona como um muro para resguardar os participantes da gangue de outras lógicas. Essa observação é interessante por apontar o paradoxo do movimento: essas identificações tanto se prestam a facilitar a participação dos sujeitos nos grupos para encontrarem ancoragem na resolução das dificuldades da vida, quanto aprisionam seus integrantes numa visão de mundo específica, limitando justamente a resolução pretendida.

A conotação de “estilo” aqui é a de um recurso do sujeito em prol de uma fusão com o grupo, em que a ontologia é assegurada. Há garantias para o uso da expressão “Eu sou”. Por certo, isso tem sua valia. O sujeito encontra um alento para as incertezas da juventude, organiza-se na imagem fornecida pelo espelho dos seus pares, realiza rituais de passagem da infância para a vida adulta em jogos lúdicos, descobre mecanismos de laços sociais a

partir de um discurso e ainda pode extrair desse discurso uma escrita. Não é pouca coisa, mas tem seus riscos. Nessa herança estadunidense há uma dificuldade em relação à outra conotação de estilo, como isso que se produz a partir do ponto de diferença, mais que da igualdade, e que se atinge com esforço e trabalho. Otávio Paz, em ‘O labirinto da solidão’, observou:

Neste país [EUA] o homem não se sente arrancado do centro da criação nem suspenso entre forças inimigas. O mundo foi construído por ele e feito à sua imagem: é o seu espelho. Mas já não se reconhece nesses objetos inumanos, nem nos seus semelhantes. Suas criações já não o obedecem. Está só entre suas obras, perdido num ‘ermo de espelhos’. (Paz, *apud* Scaff, 1998,p.4)

Para compor o chamado mundo do Hip-Hop, Herschmann (2000,p.20) descreve “um estilo de vestir despojado – com calças de moletom, jaquetas, camisetas, boné, tênis, gorro, etc., das principais marcas esportivas.” As lojas especializadas nessa vestimenta se valem desses signos de identidade que alguns grafiteiros explicitam como facilitadores de sua entrada e permanência no mundo do grafite.

O estilo de vida e as práticas sociais dos grupos revelam um tipo de consumo e de produção que os desterritorializa e reterritorializa, segundo o estudo de Herschmann (2000) sobre *funk* e Hip-Hop. O autor diz de uma “cultura transnacionalizada”. Segundo ele, se esses jovens não chegam a ressituar a si e à sua comunidade no mundo, “pelo menos denunciam a condição de excluídos da estrutura social” (Herschmann,2000,p.212), ganhando algum poder em sua reivindicação.

A noção de exclusão é fundamental à posição do sujeito no grupo de Hip-Hop, que incorpora e se fixa nos signos de não-pertencimento para sustentar o discurso do protesto e da reivindicação e o “estilo”. Isso permite ao Hip -Hop viabilizar-se em um movimento.

Embora para essa comunidade esteja presente a noção de território e também a noção de “pedaço” (Magnani,1992), que circunscreve uma região onde a ação do grupo se faz, algo de mais importante se dá: a escrita das ruas permite aos adolescentes e jovens frequentar outros “pedaços”, outros bairros e mesmo cidades, lugares cujo acesso estava antes simbolicamente vedado. Isto foi assinalado no trabalho de Marília Sposito, da Faculdade de Educação da USP (Pimentel, 1997:11). Torna-se possível, desta forma, uma apropriação de espaços, uma ampliação do conhecimento do mundo.

Herschmann (2000) assinala as duas vertentes herdeiras dos ritmos *funky*: o *funk* e o Hip-Hop, que foram se distanciando entre si, a ponto de seus integrantes serem tidos como “alienados” ou “engajados”, respectivamente. No Brasil, o *funk* empolgou as camadas mais pobres da população do Rio de Janeiro em “uma música mais dançante, alegre e não necessariamente politizada”, tendo o Hip-Hop se afirmado primeiramente em São Paulo, “como importante discurso político que tem revitalizado parte das reivindicações do movimento negro” (Herschmann, 2000,p.25).

Alguns autores têm trabalhado o *reggae* e o Hip-Hop como instrumentos de intercâmbio entre negros de diferentes países. A conotação guerreira e religiosa, já abordada neste estudo, no primeiro capítulo, é assinalada por Peter McLaren (s/d) agora associada ao movimento Hip-Hop, para dizer de uma disseminação de um discurso que congrega a cidade. Ele explicita que não só os negros são colhidos nesse “guetocentrismo”, nessa “nação Hip-Hop como uma esfera contrapública”. Estudando a evolução do *rap* para gêneros de *gangsta rap*, McLaren (s/d) observa que “tanto o público branco como o negro são atraídos para esta carrancuda forma de apóstase urbana, novidade chique e ilegalizada estilizada, cuja mensagem e *status* transgressivo chegam muito perto das raízes escatológicas da guerra sagrada”.

Toda essa operação em torno da identidade é calcada sobre uma idéia de juventude que, embora sempre tenha merecido destaque em todas as culturas como fase especial da vida, hoje sustenta uma idealização genérica. “Parece ter ‘colonizado’ todo o espaço social”, segundo Hermano Vianna, de tal modo que os contornos das gerações quanto a aspirações políticas e sociais se diluem no enaltecimento da conotação juvenil: “ser jovem” ou “manter-se jovem” tornou-se pivô da sociedade de consumo (Vianna, 1997,p.8). Em outra vertente, Helena Abramo (1994) aponta uma “cultura juvenil” que se comunica para além dos limites de setores sociais, de nação ou de território geográfico, encarnando a revolta e a rebeldia de um estado de mudança. Tanto numa quanto noutra, as vertentes dizem de elementos de identidade fortes o suficiente para sustentar um grupo.

2.5. A posição masculina na escrita das ruas

“Graffiti is also a uniquely criminalized art form and in some ways this also gives it an edge: the audience feels part of something which is both personal and subversive.”²¹

Tristan Manco

Apesar de o discurso preconizar a paz, mantém-se uma linguagem bélica, que se refere à pichação ou graffiti não-autorizado, como ‘bombardeio’, ‘bombardear’ (tradução de *to bomb*), ‘de tonar’, ‘fazer um detono’, ‘fazer um trampo’. A motivação para esta guerra é a mesma, concentrada sobre a violência, a criminalidade, a miséria, a fome, a segregação racial, o cancro da sociedade, a degradação, o lado obscuro que foge ao controle estatal. Isso nutre a posição de denúncia ou de revolta e incita os atos de transgressão. O roubo de *spray*, por exemplo, é tido como atividade banal: “Já roubei spray. Revista de grafite importada que eu tenho também é roubada” (Grafiteiro entrevistado).

A identificação com a face maldita da cidade transparece na escolha da noite como propícia a pichações e grafites. Um dos coordenadores de oficina do Guernica, Piero, ponderou: “Não adianta fazer oficina para eles pela manhã. São como os morcegos, só circulam à noite.”

Saem à hora do bode da mitologia grega. O bode das trevas e endemoniado como sátiro em sua pujança libidinal, também é o mesmo carneiro que representa a força do sagrado. É a evocação do mal da modernidade, tal como já suspeitado por Baudelaire, associado ao poder fálico da virilidade. De fato, desde o início nos Estados Unidos, são meninos e jovens do sexo masculino que participam desse movimento em todas as cidades, como que empenhados no alcance de uma potência máxima revelada publicamente. Este é um ponto crucial em torno do qual os pretextos e formas se amoldam para dar um rosto ao movimento. Estamos constatando uma questão masculina fundamental – o que é ser um homem, ou o que é ser viril como um homem? – que encontrou nesse movimento não só uma resposta, mas também uma promessa de solução.

²¹ Tradução livre: “grafite é uma forma especial de arte criminalizada e isso de alguma forma dá uma margem: o expectador se sente como parte de alguma coisa que é tanto pessoal quanto subversiva” (Manco, 2002).

Os pichadores, ao formarem grupos masculinos, são atraídos pelo futebol, outra instância fortemente marcada pela competição e rivalidade másculas, cujo valor está depositado no corpo, alçado à sua capacidade suprema, mesmo que um dia tenha sido de um menino pobre. Ainda assim, não é à atividade do esporte que são chamados, mas à área imaginária do sucesso dos times de futebol, manifestada nas torcidas organizadas.

Embora haja meninas pichadoras, ou mesmo grafiteiras, elas não chegam a formar um número significativo, nem a posição feminina caracteriza a atividade. As meninas também são capturadas e seduzidas pelo “movimento”, mas sua função é estabelecer uma cumplicidade com os meninos em oposição às autoridades, prestar atenção ao rastro deixado no muro, copiar os pichos e as *tags* nos cadernos, descobrir sua autoria, compartilhar entre si o segredo, testemunhar a audácia, coragem e desempenho dos rapazes e enaltecer os melhores. Dizem os meninos: “elas são ‘bab a-ovo’”. Ou então: “quando a gente é pichador ou grafiteiro, fica mais fácil arranjar menina”. Alba Zaluar em um estudo sobre gênero e violência, conclui que as mulheres consideram a rua pelo signo do malefício, em oposição à casa, signo da proteção aos membros do grupo doméstico. Para os homens, a rua é perigosa e desafiadora ou atraente ao mesmo tempo; é o espaço onde se desenvolve outro *ethos* da masculinidade, muito mais devedor dos valores do mundo viril da força e da submissão do mais fraco (Zaluar, 1991,p.205).

Aqui, há que diferenciar a quadrilha das galeras. Se evocamos a primeira, é menos por sua determinação em ganhar dinheiro na criminalidade, e mais pelos pontos em comum com as galeras: o agrupamento de jovens de sexo masculino e a atração pelas ruas. Zaluar, em outro texto intitulado *Violência e Educação*, sobre o bandido, diz que esse *ethos* da masculinidade, apesar de expressar a visão tradicional sobre homem-mulher na sociedade, está associado à idéia moderna do individualismo, uma vez que se concentra na relação do indivíduo sobre sua ação. Ela assinala aí a função da quadrilha como agência de socialização, pois nelas os jovens passam por rituais em que provam sua audácia ou disposição para matar e enfrentar o perigo maior (Zaluar, 1992).

[Trata-se de uma] subcultura criminosa que marca o espaço exclusivo da masculinidade – o campo da guerra. [...] De fato, essa criminalidade demarca também os limites de uma cultura viril exclusiva, sem matizes, sem a dialética do feminino como contraponto. É um sistema simbólico criado sob o signo da masculinidade apenas. [...] A representação das mulheres, nesse sistema, é de seres inferiores, inaptas para a guerra, dependentes, que precisam ser conquistadas e mantidas com dinheiro e consumo de muitas roupas e jóias. As mulheres são

os outros, a relação com elas é de alteridade radical, mas não de complementaridade, tal como entendida na lógica de cooperação do grupo doméstico. (Zaluar, 1992,p.27)

A questão do luxo e riqueza é tomada por outro viés pelas galeras de Hip-Hop, que trazem em seu discurso um valor de despojamento, reagindo ao modelo de mulher proposto pela mídia quanto à exibição do corpo e exortando as mulheres ao uso de trajes menos sedutores ou vinculadas ao excesso do dinheiro. Contudo, como nas quadrilhas, pretende-se que o jovem viril ganhe o sustento para si e para a família; as mulheres são vistas como dependentes, devendo ser conquistadas e mantidas, e ficar em casa para cuidar dos filhos. Estamos diante de grupos juvenis masculinos, cujas normas de sustentação da passagem do menino para o mundo adulto excluem a posição feminina. Isso traz conseqüências sérias para o relacionamento sexual destes jovens. Não sem razão o *Caderno Mais!*, de 18 de agosto de 2002, traz em sua capa um alerta de Bakari Kitwana, autor de um livro lançado em 2002, nos EUA, *The Hip-Hop generation*, quanto a “uma iminente guerra de sexos, que pode estar levando os jovens negros americanos à maior crise de sua história”. O autor, um dos mais respeitados teóricos do movimento Hip-Hop nos EUA e ex-editor da *Source*, “a bíblia do Hip-Hop”, diz, em entrevista nesse jornal, que “o fosso de gênero é uma separação crescente entre os homens e as mulheres da geração hip-hop” (Kitwana, *apud* Peres, 2002).

Entre o homem e a mulher há mesmo um mundo de discurso – se pensarmos nos pares de opostos como fundantes da linguagem a gerar dialéticas e mal-entendidos – e entre o homem e o mundo há um muro, como diz a poesia de Antoine Tudal ²².

Justamente nesse muro é que se escreve, e ele tem uma função sensível à genealogia do desejo. Se o discurso fica estagnado, o muro cria uma consistência tal que o mal-entendido entre o homem e a mulher é levado à imposição do fracasso da relação entre os sexos, e é bem isso que está sendo observado em alguns lugares onde predomina o discurso do Hip-Hop.

Ou seja, observa-se um certo fracasso desse discurso e de sua escrita em solucionar a dificuldade das relações sociais, especialmente entre os sexos. Contudo, pode acontecer que o sujeito consiga fazer de sua *tag* uma suplência tal a essa fenda entre ele e o sexo

²² *Entre l'homme et l'amour, / Il y a la femme. / Entre l'homme et la femme, / Il y a un monde. / Entre l'homme et le monde, / Il y a un mur* (Entre o homem e o amor, / há a mulher. Entre o homem e a mulher, / há um mundo. Entre o homem e o mundo, / há um muro) (Tudal, *apud* Lacan, 1978).

oposto, que se dedique infindavelmente a uma repetição incansável da escrita sobre o muro. Neste caso, o mal-entendido entre o homem e a mulher pode se acirrar.

2. 6. A guerra e o processo civilizador

“A gente tem que causar bons reflexos para quem está vindo.”
Alexander Gomes, grafiteiro.

O modo de agrupamento dos jovens em gangues e galeras é traço herdeiro do modelo estadunidense. Isso impressiona, porque não se pode dizer de uma continuidade entre a situação dos jovens dos Estados Unidos e de outros países como o Brasil. É diferente tanto a trajetória da população negra, quanto da população imigrante, sem contar a questão da vivência da guerra. Alba Zaluar observa como as *galères* se organizaram de outro modo na década de 70 nas cidades francesas, particularmente em Paris. Não se articulavam ao crime nem à delinqüência e assim, embora tivessem em comum com as gangues o ódio à polícia, não tinham fixo um objeto de sua violência. Citando Dubet (1987), ela diz que as *galères* tinham os embriões de uma organização popular e estavam “mais perto da sociabilidade solta, da ‘rapsódia de contradições políticas’, da ‘deriva’, das ‘incivilidades’”, embora não estivessem livres do risco de eventualmente degradar em delinqüência (Zaluar, 1997b,p.32).

Zaluar (1997b,p.36) refere-se à cultura da civilidade e ao processo de pacificação dos costumes como elementos-chave para se entender a diferença entre os Estados Unidos, onde a liberdade individual em dimensão central, e países europeus, onde a igualdade é tão ou mais importante, desdobrando-se em comunitarismo, solidariedade e coletividade. Cita o “processo civilizador”, expressão de Norbert Elias, que designa o monopólio da violência e do uso de armas pelo Estado, possibilitando “o controle das emoções e da violência física, o fim da auto-indulgência excessiva, a diminuição do prazer de infligir dor ao alheio” (Elias e Dunning, 1993). Onde o Estado é fraco, os laços familiares ou locais são mais fortes em bairros populares e vizinhanças pobres e o sentimento de adesão ao grupo cresce a ponto de ignorar a pressão social pelo controle das emoções e do uso da violência para resolver

conflitos. Isso se dá “como efeito da segregação dos papéis conjugais, do pai autoritário e distante, da centralidade do papel da mãe na família, da dominação masculina violenta e do controle intermitente e violento sobre as crianças” (Zaluar, 1997b,p.38).

No Brasil, alguns processos contribuíram para a pacificação dos costumes: o futebol, o carnaval e o samba, que “reunia pessoas de várias gerações, constituindo uma atividade de lazer freqüentada por toda a família” (Zaluar, 1997b,p.39), o que era uma forma de explicitar em espetáculo a rivalidade sempre existente em uma cidade. Hoje, as identidades negam as tradições e as soluções locais. O processo de globalização de cultura, com a difusão dos novos estilos de cultura jovem, transforma os jovens em consumidores de produtos feitos só para eles, desde estilos musicais a drogas ilegais.

Isso não é privilégio dos jovens, porque, em certa medida, nada escapa a essa tendência, como observa Zukin (1996,p.218): “à pós-modernidade oferece uma chance de se escolher uma identidade a partir de uma imagem eletrônica das comunicações de massa, da imagem manufaturada do consumo doméstico e da imagem projetada da arquitetura vernacular”. Contudo, a atenção a este ponto serve para alertar contra o “sentimento de estranheza”, já trabalhado no primeiro capítulo desta dissertação (item 1.2), ou contra o erro de considerar os atos destes jovens como “estrangeiros”, adversários alienígenas de uma cultura ingênua que só conteria aspectos harmônicos e organizados.

O grafite, em murais feitos com o *spray*, compressor, rolinho ou pincel, é atraente como um objeto-fetichismo que encanta e horroriza ao mesmo tempo. Podermos pensá-lo como um desses artefatos da chamada indústria cultural, e seu estilo, incluindo o estilo de vestir que lhe é inerente, conformaria uma identidade ou um estilo de vida já absorvido e re-alimentado pela globalização cultural e industrial. Hermano Vianna lembra da roupa *x-large* como segmento chamado de *streetwear* pelos jornalistas da moda, ganhando a rua como “contestação indumentária”, mas sendo imediatamente cooptada pela coleção da Maison Chanel, pela artista Madonna e pelas indústrias multinacionais. O autor alerta para a dificuldade de precisar hoje os conflitos entre gerações, uma vez que estão tênues os limites entre “o *underground* e o *establishment*, entre o *street* e o corporativo, entre a subcultura e a cultura dominante” (Vianna, 1997,p.9).

Gangues, galeras e *crews* de pichadores e grafiteiros participam dessas contradições. Há uma indústria do consumo dirigida a elas, com empresas especializadas em eventos,

CD's, camisetas, roupas de marca e muita publicação, desde revistas populares até livros de impressão cara.

Entre a resistência pretendida e a banalidade na qual vai rapidamente se perdendo esse movimento social, situa-se a questão da arte. Como é possível aí a criação artística? Poderia um sujeito desenvolver o seu estilo inconfundível?

Num estudo interessante sobre Comunicação, Rosamaria Rocha analisa o impasse a que chegou a evolução do grafite, do ponto de vista da criação artística, em relação à comunicação das massas. Considerando a explosão das pichações incontrolláveis e daquilo que a autora chama de “*graffitis vândalos*”, Rocha (1992) diz “de uma certa estética suicida” ao referir-se à guinada que aconteceu aos grafites artísticos em São Paulo, dando entrada à escrita das galeras.

A rua era assim ao mesmo tempo espaço da morte e da desagregação [...] A arte como sacrifício e como representação de uma violência codificada e mitificada via-se ofuscada [...] A mitificação da experiência estética cotidiana dava lugar à banalização do próprio sacrifício. E este papel, de fato, não cabia mais à arte. Era o papel essencial dos *mass media* (Rocha, 1992,p.239).

Esse é um ponto fundamental para a análise dos problemas que acometem aqueles que participam dessa experiência. A autora detecta uma quebra no percurso de uma arte que, ao escutar “à rua e o seu fervilhar sedutoramente mundano”, apontava para uma alternativa ao vazio estético provocado pela impotência da *Pop Art* e da “reprodutibilidade técnica”, essa para a qual Benjamin (1985) já nos alertou. Contudo, tendo os grafites artísticos desenvolvido uma relação problemática com os *mass media*, tornaram-se por demais desvelados. Já não se tratava de uma arte urbana selvagem e ilícita, mas da “criação de signos/produtos de consumo” destinados à mídia e ao mercado da arte (Rocha, 1992,p.239).

Assim, segundo Rocha (1992), “os *graffitis* selvagens e vândalos”, incluindo aqui as pichações, explicitam a violência e desnudam a apreensão do choque ou da experiência estética como alternativa, provocando, com sua invasão, uma sensação de vertigem. Eles se apóiam em um mergulho total na vertigem, na digestão da lógica suicida e fragmentária e desafiam a própria morte. Na era da comunicação, o que funciona é o choque, como aquilo que resta da criatividade da arte. A vertigem desta inconseqüência dramática, esta vertigem que se opõe à explosão sem novidade dos signos/imagens/produtos de consumo, é

a vertigem dos que criam sua identidade grupal em um mundo imagético do desmoronamento das ilusões e da veracidade (Rocha, 1992,p.241).

2.7 Os pichadores

‘O centro é o palco de todo mundo
que mora na cidade e no estado. Tem pichação que vem do estado todo.’
Grafiteiro entrevistado

Piero, coordenador de oficina do Projeto Guernica, diz da pichação como aquilo que tende a vir a ser um ‘importante fenômeno urbano’, incrementado pela mídia. ‘O pichador escreve o próprio nome: isso aqui é meu’, mas este ato de protesto ‘está insatisfeito’. Para Piero, é preciso direcionar para alguma coisa que seja mais importante que rabiscar o próprio nome.

Um levantamento da Assessoria de Assuntos Internos – AAI – da Guarda Municipal do Rio de Janeiro, em 2002, levantou 193 galeras de pichadores nessa cidade, totalizando 9 mil integrantes, com idades que variam entre 13 e 23 anos, divididos ‘em quatro categorias principais: os tradicionais, que atuam por farra, geralmente ligados a turmas de bailes funk; aqueles ligados a facções criminosas, como o Comando Vermelho e o Terceiro Comando; os revolucionários, que picham palavras de ordem; e aqueles que compõem as torcidas organizadas’ (Martins, 2002). No período da pesquisa, foram identificados grupos como ‘Filhos da Rebeldia’, com mais de 100 integrantes, responsáveis pelas pichações nos orelhões da Praia de Botafogo e nas fachadas de prédios públicos da área, e o “*Bad Religion*”, da Urca, responsável pelas pichações em 11 igrejas no Centro, Flamengo, Botafogo e Tijuca, a estátua do papa João Paulo II e os túmulos do compositor Tom Jobim e da cantora Carmem Miranda.

A pesquisa de Marli Diniz, em 1987, no Rio de Janeiro, já encontrava grupos de adolescentes entre 13 e 18 anos, de 60 a 200 componentes ‘de diversas classes sociais, predominantemente dos diversos estratos da classe média’ (Diniz, 1987,p.9). Ela assinala que os membros dos grupos gastam o tempo em ‘atividades convencionais’, e só uma pequena parte na atividade de pichar. Ou seja, a pichação dá o eixo que permite a

classificação hierárquica dos membros; ‘é uma atividade que absorve ‘mentes e corações’ no grupo, organizando e articulando processo importantes de interação” (Diniz, 1987,p.13).

Diniz (1987,p.62) afirma uma diferença da pichação nos Estados Unidos; lá existe uma clara conotação de vandalismo e de comportamento delinqüente. No Brasil, não existe essa associação direta, embora alguns pichadores voltem-se para a carreira delinqüente, com uma probabilidade maior entre os de classe baixa. Também o detetive Classe Especial Arley Dias do Amaral, que durante um período, até 1998, foi responsável pela repressão aos pichadores em Belo Horizonte, não vincula a pichação ao crime ou ao uso de drogas (depoimento em 1999 ao Projeto Guernica).

O elemento agressivo está presente, tanto que Rosamaria Rocha diz da ‘pichação selvagem das gangues’. Ao revelar o início das pichações em São Paulo, em 1989, diz de uma ‘nova configuração das manifestações *graffitadas*, à medida que eram pichações selvagens onde não existia mais intencionalidade, mas enorme agressividade da explicitação de um vazio, na expressão de um espaço urbano, de um espaço público declinado” (Rocha,1992,p.148). Mesmo assim, ela afirma:

Agressivos e desafiadores, estes jovens, no entanto, não se julgavam criminosos. Alegavam trazer para as ruas não o crime, mas a vivência de um cotidiano ligado às gangues ou a guetos urbanos, como o de jovens de periferia inseridos em grupos de ‘hip-hop’ e “*rap*”, ou de jovens de maior poder aquisitivo e igual redução, por tédio ou falta de opção, de alternativas de lazer e/ou inserção social, bem como pela exclusão ou negação das alternativas existentes. (Rocha, 1992,p.149)

De fato, nas entrevistas realizadas entre os membros do Hip-Hop de Santa Luzia, na Grande-BH, a arquiteta Hygina Bruzzi escutou de um deles, o Miranda: ‘atenção, não somos pichadores. Nosso movimento nasceu contra a droga, tal como os de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. É pena que nos confundam com criminosos, pois nosso objetivo é a justiça social e a ação política, através dos meios que nós mesmos criamos” (Bruzzi, 1997).

Contudo, parece haver um fio tênue entre a pichação e o mundo do crime, tão sensível que vai depender dos recursos de cada sujeito para lidar com a transgressão e a agressividade a que estão incitados. Um dos grafiteiros entrevistados de nossa pesquisa não exime essa atividade de um certo risco: ‘pela pichação [o menino] entra na marginalidade. Primeira coisa: vai roubar o depósito pra conseguir spray; segunda coisa: vai invadir uma propriedade pra pichar. Daí não pára mais. Além disso, vai procurar adrenalina e não consegue adrenalina pichando; aí chega nas drogas”.

Os atos alienados numa identificação ao transgressor, ao mal, ao *bad boy*, podem tornar mais vulnerável o sujeito.

Eu vejo como uma onda, eles utilizam disso para marcar território mesmo. Toda essa coisa meio marginal que também muitos cultuam de ‘eu sou o bom, o meu amigo tem uma arma, tem um 38’ e o tipo de roupa que vestem, que gostam de vestir, de roupa bem característica do marginal, da rua, do pedreiro, do presidiário. Tem todo esse *glamour* para essa coisa do marginal. E a pichação muitas vezes fortalece esse lado marginal mesmo. ‘Eu estou fazendo alguma coisa que é a forma de enfrentar o inimigo.’ Eu falo do ponto de vista dos meninos que é com quem eu convivo. (Maria Luiza, coordenadora de oficina).

O problema é que a pichação se sustenta em um convite ao desregramento, ou melhor, um imperativo de materializar o caos.

Esta caligrafia nervosa e eletrizante, com sua estética do caos, era inserida no espaço urbano de modo selvagem [...] Se encontramos na experiência urbana momentos constantes de violência, estas inscrições pichadas nos muros pareciam devolvê-los na mesma moeda. Enquanto o *graffiti* artístico traçava paralelos com a criação do objeto artístico, as pichações de gangues vão muitas vezes profaná-los, através de intervenções desafiadoras e invariavelmente depredatórias em obras de arte distribuídas na cidade. (Rocha, 1992,p.149)

O pichador é convocado, assim, a ser o testemunho da violência e da desordem da cidade, a encarnar a impotência da Lei, a revestir-se de uma vestimenta estampada do vazio dos signos e dos significantes da cidade.

Para Marli Diniz, a pichação acontece por uma ‘crise de identidade’, por uma necessidade de poder, para abandonar a posição de satélite em relação ao adulto, e desempenha aqui uma outra função (Diniz, 1987).

Tanto para ‘fora’ (sociedade) quanto para dentro (grupo) a pichação é uma atividade particularmente adequada para a expressão simbólica das necessidades de afirmar a singularidade individual, a identidade sexual e o reconhecimento público; o grupo satisfaz as necessidades de poder, de filiação social e de autonomia (Diniz, 1987,p.41).

Em Belo Horizonte, a Delegacia Estadual, não tendo dados oficiais, estima o número em 10 mil pichadores, em média de 12 a 18 anos, embora haja cada vez crianças mais novas e aumente o número dos que se fixam na atividade após a maioridade. Em geral, são do sexo masculino, moram em bairros populares e têm uma certa organização familiar, casa, estudo na rede pública, emprego como *office-boy*, tendo surgido adolescentes de escolas particulares em número crescente.

Isso vem corroborado nas entrevistas dos grafiteiros, como nessa:

Era coisa de infância mesmo. Assim: tinha os moleques lá da rua de casa e a gente saía pra brincar... aqueles meninos de rua que algum casou, virou crente e o outro mexe com droga, sabe? É minha raiz dos meus amigos. Acontecia que na escola sempre teve isso [pichação], a periferia é onde tem caos urbano, tem espírito da pichação, é onde você não tem muita oportunidade, você tem alguma coisa que você acha que é prazeroso escrever o nome, você auto-afirmar, ou então é uma procura, eu não sei muito bem.

(Grafiteiro entrevistado)

Ou, como disse um outro a respeito da atração ainda muito precoce pela atividade:

Eu comecei a copiar pichação no caderno com 8, 10 anos. Eu via menina chegando com caderno e dizendo: esse aqui é tal, esse aqui é o tal, e eu pensava: pô, os caras são pichadores, ela conhece e eu não conheço. Aí eu comecei a fazer, aí passou um tempo eu já tava viciado naquilo ali, mas eu fui começar a ter coragem pra pegar numa lata de tinta e sair pra rua já era velho, tinha 17/16 anos, por aí, eu sabia pichar igual eles, mas não saía. Mas aí foi muito legal.

(Grafiteiro entrevistado)

Os pichadores reúnem-se em gangues, galeras ou *crews* formadas quase sempre no interior das escolas. Isso deve ser ressaltado: a pichação está diretamente relacionada à escola. Parece que as letras fogem da escola e ganham as ruas, numa transgressão de seu próprio sentido, com o figurativo exacerbado, a escrita se imprimindo como o avesso das letras da escola.

Às vezes as galeras têm nomes do bairro ou região da cidade a que pertencem, ainda impregnados do universo da infância, mas, com frequência, incluem uma palavra referida ao mal, à guerra, ao subversivo, à desordem e à transgressão: Geração Terrorista do Cachoeirinha (GTC), Comando Os Delinqüentes (Grajaú/Gutierrez), Comando Violento (CV), Comando Killer (CK), Detonadores Muito Sacanas (DMS), Demônios da Cachoeirinha, Furiosos do Renascença, Guerrilheiros da Arte Proibida (GAP), Demônios Alados Infernais (Santa Efigênia), Demônios da Vila Oeste (DVO), Desordeiros do Nova Cintra (DNC), Demônios do Planalto (DP), Galera da Zona Oeste (GZO), Loucos, Revoltados e Grafiteiros (LRG), Satânicos Pichadores do Caiçara (SPC), Malucos Pichadores da Concórdia (MPC), New Killers (NK, da Concórdia/Renascença/ Cidade Nova/ Nova Floresta), Geração Rebelde (GR, do Instituto Agrônômico), Cruéis Anjos Rebeldes (CAR, do Grajaú), Jovens Terroristas Rebeldes (JTR, do Santa Amélia), Jovens Detonadores de Elite (JDE, do Prado).

Nas ruas, o que identifica o grupo de pichadores é sua sigla, com as iniciais do seu nome, espécie de logomarca que a define e unifica seus membros. Contudo, a sigla pode não aparecer, e a pichação se define pelo nome ou pseudônimo de seu autor: Vina, Bach,

Fiel, Godzila, Lápis, Jiraia, Neura, Inxs, Coke, Skilo, Pioi e outros (Isnardis, 1995). Em geral, a sigla da galera é legível, uniforme, e as assinaturas é que buscam o “estilo”. São escritas em um alfabeto que não traz novos signos e, sim, uma estilização com adereços e rebuscamentos, podendo ser usado o “estilo” brasiliense, paulista, carioca ou mineiro, sempre ilegível pelos não-escritores de rua. Há maior variação em Belo Horizonte do que no Rio de Janeiro ou São Paulo, acusando o intercâmbio entre essas cidades e, conseqüentemente, uma certa padronização. A diversidade de “estilos” “não expressa diferenças etnográficas” (Isnardis, 1997:150). Se esta escrita é endereçada apenas aos iguais, assim também a frase “Eu sou pichador” só se destina a ser pronunciada no grupo, à maneira de uma seita secreta mantida na ilegalidade. Nesta vertente dos alfabetos restritos aos iniciados, “estilo” é “o conjunto de características formais e estéticas que identificam uma obra, um artista ou um escritor” (Houaiss, 2001), numa clara referência aos movimentos das Artes Plásticas.

Em São Paulo, “um jovem pichador [...] ficou conhecido com a frase ‘sou pípu’ – referindo-se a *people*, povo, em inglês” (Gitahy, s.d.). Aí está a expressão do grupo encarnado no sujeito; à suposta questão “quem és?”, ele responde: sou o grupo, sou a comunidade da periferia, sou esse povo.

O termo “estilo”, que define este *people*, vai sendo aplicado cedo na criança, podendo-se rastrear como se forma um pichador, a partir dos depoimentos.

Eu tinha um grupo na escola que a gente reunia e pegava o caderno de pichação e escrevia, escrevia, escrevia o nome no caderno todo assim e tinha que comprar outro caderno. Eu me lembro dum dia dum vizinho meu que eu fui pra casa dele, aí ele chegou com um caderno de um pichador e tal, que eles faziam as letras dentro de umas pirâmides, e eu pirei e falei: “Nó! Esse cara tem a manha”, então aquilo vira tipo um ícone assim o cara, né? Aí desenvolve muito a curiosidade de cê tá aprendendo uma letra diferente, um estilo diferente, paulista, carioca e tal e, nisso, quando você põe a letra... fraga lá! Fraga lá!
(Grafiteiro entrevistado)

Lenz (1992) assinala que as pichações, em sua maioria, utilizam-se do símbolo, que tem por função diferenciar o adolescente do todo da sociedade. Para ela, esse tipo é “um manifesto simbolizado e sintetizado em algo mais que um ícone: um monolito em louvor à identidade”. Spinillo (1994) apóia-se nessa afirmativa para pesquisar em Recife os símbolos que aparecem ao lado dos grafismos:

[São aqueles símbolos] estigmatizados como malditos pela sociedade: a suástica, a cruz das sepulturas, o tridente e o rabo de Lúcifer, etc, ou identificados como de rebeldia, a exemplo do

símbolo do anarquismo, ou de representações gráficas que traduzam desejo e auto-afirmação sexual, como desenhos estilizados de órgãos sexuais. (Spinillo, 1994,p.VIII-18)

As relações construídas como suporte da comunicação, da inteligibilidade das mensagens e do consenso sobre a estética, supõem uma hierarquia. Há uma estrutura que rege a pichação com um código de regras, à maneira de um jogo lúdico que se sobrepõe à atividade da guerra, dela guardando resquícios. Os grupos podem ter três ou 150 membros, dependendo do prestígio obtido e da extensão do território ocupado pela sigla. Organizam-se em torno de um líder, que recebe o número 01, a partir do qual os outros receberão seus números (02,03-...), às vezes em carteirinhas de identificação na qual consta o nome, o pseudônimo e a *tag*.

A partir do momento que ele ficou 01, ele vai ter que assumir esse cargo. A não ser que aconteça alguma coisa com ele, tipo “vou viajar, não vou voltar mais”, ou “parei de pichar, aí eu passo meu cargo para você, você agora é o 01”, passa para o 02. Se o 02 não quer ser o 01, passa pra outro. Ele pode ser 01 a vida inteira, pelo menos as gangues que eu conheço. Ele é o 01, acabou. (Grafiteiro)

Os líderes dos grupos mais fortes encontram-se semanalmente para examinar as pichações mais ousadas e decidir sobre uma pontuação hierárquica entre os grupos. Há ainda “à PE” (Pichadores de Elite), os 10 mais, grupo seletivo de líderes dentre os líderes, que já parecia extinto, mas ainda vigora sob a respeitabilidade dos demais. Cada gangue, galera ou *crew* é afiliada à Galoucura (torcida do Atlético Mineiro) ou à Máfia Azul (do Cruzeiro). O momento de encontro de todos esses grupos é nos estádios de futebol, em dia de jogo. Assim é que nos estádios do Mineirão e do Independência encontram-se pichações de galeras de todos os cantos da cidade. É a hora da competição mais explícita, das lutas rivais e muito acerto de contas devidas por infrações do código de ética da pichação. Como disse um grafiteiro: “o 01 da gangue não vai te salvar não. Se vira. Você tem que saber pichar, os caras sabem as regras, sabem de tudo”.

A pichação, como um jogo lúdico, simula a guerra, faz um “detono”, um “bombardeio” no muro, no lugar onde haveria uma agressão física e, ao invés do confronto armado, mantém no discurso o apelo à amizade entre os membros. Contudo, esse valor por vezes é degradado na competição pelo reconhecimento da virilidade. A escrita aí não é eficiente a ponto de salvar o corpo. Acontecem brigas entre os grupos. Isso, aliado aos acidentes que ocorrem durante as escaladas dos pontos mais altos dos edifícios, resulta

em ferimentos, aleijões ou mortes, a face trágica dessa empreitada. Nesse viés, o risco da escrita é o risco de vida.

Uma pesquisa universitária em Belo Horizonte (Cabraia, 1999) reafirmou a predominância do sexo masculino, embora não deixe de haver meninas, com idade de 13 a 22 anos. Foram ouvidos 27 pichadores de Belo Horizonte, dos quais a maioria já foi surpreendida durante uma pichação pela polícia. “Eles revelaram a violência a que são submetidos como terem seus corpos pintados por suas próprias latas de spray, serem surrados e humilhados e, em seguida, liberados” (Cabraia, 1999). Para muitos, contudo, a maior punição é ter de suportar a decepção dos pais com a revelação de um filho pichador.

Um círculo vicioso se fecha: o adolescente investe em si como porta-voz de uma violência nos bairros pobres e, ao fazer isso, conclama a si maior violência ainda. Uma pesquisa realizada na “Casa de Tobias”, que é a Faculdade de Direito do Recife, revelou como os estudantes reagiram a uma pichação em sua escola, feita por uma galera de adolescentes pobres. Surpreendentemente, uma grande porcentagem deles respondeu a favor da pena de açoite, em referência à “justiça de Cingapura” aplicada a um jovem criminoso na Ásia (Oliveira, 1999).

Outra pesquisa realizada em Belo Horizonte por Andrei Isnardis atestou a rede de comunicação da pichação, dizendo que “a grande comunidade belorizontina de pichadores” realiza-se nos muros e paredes, ou seja, nas pichações em si (Isnardis, 1995, p.43). A pichação é mensagem dirigida a outro pichador e deve ser decodificada e lida de acordo com o lugar (dentro ou fora do território do autor, invasora ou não de território alheio, próxima ou distante de sua residência) e a ousadia (no risco maior de altura, de vigilância a burlar no local, de movimento de pessoas no local, de transgressão à autoridade, de dificuldade de acesso). Esses indícios dizem do grau de aspiração desse jovem quanto à posição hierárquica dentro de sua gangue e em relação às outras, sua disposição para a luta pelo espaço e pelo reconhecimento como líder corajoso, talentoso e audaz.

O território é um fator central: a princípio, os membros de um grupo têm o direito de pichar em seu próprio bairro e, não, em outros. As grandes vias públicas e o centro da cidade são espaços ainda mais abertos.

Para ser considerado um pichador, é preciso saber as regras, como num jogo: o que pichar, onde e associado a quem. O domínio do código garante o reconhecimento e a

conquista da identidade ‘pichador’, a ser sustentada entre os iguais. Como disse um grafiteiro: “comecei a ver que pichar, pode pichar, mas tem que saber, porque tem muito pichador novo que não tem idéia de onde ele vai pichar, porque os pichadores mais velhos é que sabem, eles não fazem bobeira”.

Ser pichador é tentar comunicar-se, é buscar uma identidade com o grupo. Daí ser muito considerada a noção de solidariedade, de fidelidade aos membros do grupo, de confiança. Assim, no momento da pichação, se um do grupo é preso, é possível que os outros que estão com ele se ofereçam como co-autores. É possível um pichador ser suspenso pelos pés para executar a sua *tag*. Também há homenagens, como numa pichação em que aparece abaixo a dedicatória ‘Para INXS’ (Isnardis, 1995), tendo sido este um dos líderes há alguns anos.

Pichadores e grafiteiros não negam suas origens em bairros populares, antes fazem disso um discurso que denuncia o problema da periferia.

Eles aprenderam a usar a seu favor o caráter que lhes é atribuído: as más condições de vida são tidas como geradoras de predisposição a condutas violentas ou transgressoras e os pichadores reivindicam essa reputação para que ela lhes traga respeito ou temor por parte dos outros indivíduos, pichadores ou não. (Isnardis, 1997,p.147)

Em seu estudo sobre os pichadores do Recife, Lenz (1992) descreve a pichação como “uma forma de extravasar toda sua revolta diante da realidade sócio-econômica em que vivem”. Spinillo (1994,p.VIII-15) corrobora, dizendo que “às pichações caracterizam-se pela rebeldia e agressividade estética e temática”.

A pichação é descrita por seus autores como um vício, associado ao ‘prazer de correr perigo, à parte significativa da adrenalina, ao seu caráter impensado, delirante’ (Isnardis, 1995). Todo o corpo está implicado no ato de pichar, podendo-se dizer de um gozo dos sentidos, uma imersão rápida e veloz nisso que envolve o olhar tanto do escritor quando dos que vigiam, a escuta do som do *spray* rasgando o silêncio da noite e de qualquer ruído interveniente que signifique perigo, a mão que agarra a lata enquanto tateia a superfície a escalar e a imprimir, o corpo sustentando-se em equilíbrio sobre uma marquise, o cheiro e a cor da tinta. Cambraia (1999) diz de um “profundo êxtase no ato da pichação. A sensação de estar perto do perigo e correr riscos move o espírito de aventura e o impulso transgressor”.

Contudo, não basta uma só experiência; o autor se sente compelido a repetir sua *tag* mais e mais vezes, numa seqüência infinda, e nisso ele se esmera e ganha destreza pelo exercício nas últimas páginas dos cadernos, mas também aí se perde, por não ser mais capaz de decidir, criar e, principalmente, inovar sobre o traço.

Eu vejo os meninos numa compulsão, parece uma compulsão mesmo de deixar o nome, deixar a marca, eles começam no caderno, no banheiro, na carteira, no colégio e depois, se ele tomar mesmo a coisa como compulsão, aí vai pra ele essa necessidade. Isso é muito freqüente no universo das escolas públicas, isso é uma coisa muito comum. O que eu vejo na pichação, eu acho intrigante, é essa repetição da mesma estética da letra, o porquê desta cópia, o porquê desse padrão. (Maria Luiza, coordenadora de oficina)

Isnardis (1997) registra que algumas gangues planejam com antecedência suas pichações, mapeando graficamente os territórios a serem abordados, indicando o caráter de intervenção sobre a paisagem urbana e de código de mensagem. Ainda assim, permanece a mesmice da escrita, com seus sinais gráficos reduzidos a um mínimo, na repetição em série.

Tudo acontece como se, de início, um sujeito se visse atraído pela possibilidade de decantação da vida em um só traço, que coincidissem com o traço fundante de sua própria estrutura, ou seja, com a sua verdade despojada de imposturas. É isso que ele se põe a escrever sobre o muro alheio, como quem sulca o corpo de um Outro, retirando-lhe a completude e suposta perfeição, imprimindo nele a marca de sua presença, de seu grito, de seu apelo, daquilo que lhe falta. Mas há aí uma armadilha: o sujeito pode restar fixado na repetição desse ato e compelido e ele numa trama que, embora não lhe proporcione solução, obtém o mal-estar do Outro. Está armado o escândalo, palavra bem situada por significar também o pau que sustenta a arapuca e que a desarma quando a presa entra. Em sua etimologia, tanto no latim *scandalum*, quanto no grego *skándalon*, encontra-se o sentido de “pedra, obstáculo que faz tropeçar, tombar, ocasião de queda”. Pois o escândalo que resulta vai nessa vertente de dessacralização, de fenda sobre o sagrado: “aquilo que pode levar a pecado, ato que envolve a quebra de uma ordem estabelecida” (Houaiss, 2001). Pego pelo escândalo, ao sujeito só lhe resta ficar aí colado.

A necessidade da escrita parece ser o motor primeiro desta experiência, à qual se sobrepõem outras significações. Isso baliza nossa escuta a respeito do fato relatado por Isnardis (1995,p.57): dentre as primeiras tentativas dos empresários de delimitar no muro o “Espaço reservado aos pichadores”, estava a loja “104 Tecidos”, na Praça da Estação. Em poucos dias, o espaço estava pichado e só muito depois, quando ele estava inteiramente

preenchido, iniciou-se a pichação fora do espaço. Esse caso revela a necessidade da escrita como prioritária à vontade de transgressão.

Para revestir-se da identidade de pichador, não é necessário transgredir ininterruptamente. Isso é reservado aos líderes, enquanto puderem sustentar a imagem do mal.

Rola droga entre os mais velhos, os que já tão com seus vinte anos, porque aí esse é que é o problema, porque os que mexem com droga são os presidentes das gangues, entendeu? Os 01, os 02, costumam ser os porra-louca da vida, mexem com droga, têm que pichar muito, fazem umas coisas erradas, num sei se para mostrar ‘eu sou o tal, eu sou o 01 da tal gangue, quem for mais do que eu, que venha provar’.
(Grafiteiro).

Se é difícil para esses líderes romperem o pacto com ‘as flores do mal’, é preciso atentar para uma outra liderança mais sutil exercida pelos grafiteiros, à medida que são admirados pelos pichadores como os portadores de uma solução mais digna. Disse um grafiteiro: ‘Inverteu a minha expressão, eu era pichador e depois eu comecei a me abrir a outras coisas, a tá me expressando de uma maneira melhor, eu vi que o grafite poderia me levar a uma pessoa legal, até mesmo dentro da sociedade.’ Depoimentos como esse têm uma força especial junto aos pichadores, especialmente crianças.

2.8 Os grafiteiros

‘Não precisa explicar o grafite. Você vê. É um ato de quebrar barreiras, é como uma viagem, como se estivesse em outro mundo.’
Reinaldo José Ribeiro, o Rey, monitor do Projeto Guernica

‘Para mudar essa opinião de pichador para grafiteiro é a mesma coisa que atravessar um rio.’
Luzimar Andrade, o Bá, monitor do Projeto Guernica

A passagem para o mundo do trabalho vai colher os jovens rapazes em um momento de vida em que o seu ato cobra conseqüências de maior responsabilidade. Para aqueles dos bairros populares que fazem opção pela escrita dos muros, o grafite aparece como boa chance, tanto que as galeras pressupõem idade em média de 18 a 26 anos.

Muitos são egressos da pichação, como explicita Luzimar Andrade, o ` a, monitor do Projeto Guernica: “o pichador é a primeira fase do grafiteiro. Para mudar essa opinião de pichador para grafiteiro é a mesma coisa de atravessar um rio. Você tem que dar várias braçadas”. Contudo, há quem aborde a escrita das ruas diretamente pelo grafite.

Uma porcentagem alta é filiada ao movimento Hip-Hop. Seja como for, são os grafiteiros, como os verdadeiros *writers*, os guardiões da palavra desse discurso do qual não só eles, como também os pichadores, se nutrem.

O grafite vai projetar nas ruas grandes painéis, quase que invariavelmente elaborados em uma ação coletiva. Leonardo Oliveira, coordenador de oficina do Projeto Guernica, diz que “o grafite é um lugar de convívio comum”.

Ali estão as letras, agora mais trabalhadas, maiores, com perspectiva e fundo (o que os grafiteiros chamam de ‘3D’), e um boneco, caricatura do membro do Hip -Hop, com algum objeto como a lata de *spray* ou o revólver. As cores são fortes, com predominância do vermelho e do preto.

A imagem entra, mas o predomínio mesmo é da letra. O que eu acho que define é o uso do *spray* à mão livre, que eles não gostam de usar outro tipo de recurso. O bom grafiteiro, nesse conceito, é aquele que usa bem a lata, que domina a lata, a grafia, domina letra, domina o alfabeto.
(Maria Luiza, coordenadora de oficina do P.G.)

Isso exemplifica a definição de Baudrillard (1979) para o grafite: “com os *graffiti*, é o gueto lingüístico que irrompe na cidade, uma espécie de rebelião dos signos”.

Essa é a imagem de um discurso que denuncia a violência, as drogas, a pobreza e a miséria na “periferia” das grandes cidades, exalta a função da juventude de protesto e exortação à mudança social e política, corrobora o movimento dos negros, defende um espaço para a contracultura, propõe a desconfiança nas autoridades e a necessidade de luta e resistência às formas de artes plásticas convencionais, de expressão de si mesmo e de laço social. Tudo isso constitui uma ideologia, que não é espontânea nem autóctone. Em depoimento a Rosvita Bernardes, numa pesquisa realizada em São Paulo, o grafiteiro Murício Villaça afirma: “o *graffiti* é jornalismo, retrata o dia-a-dia e as angústias dos cidadãos. É uma arte de protesto e não simplesmente decorativa” (Bernardes, 1991,p.60).

Luzimar Andrade, um dos mais antigos grafiteiros do Hip-Hop de Belo Horizonte ainda na ativa, há três anos ganhou o primeiro prêmio num concurso de grafite, com a frase: “Não precisa ser violento pra ter moral na quebrada”. Morador da Cabana do Pai Tomás e

monitor de uma oficina do Projeto Guernica no mesmo lugar, ele disse de uma posição que sustenta há muitos anos:

É isso que eu prego na favela, é isso que eu prego também com os meninos. Eu tenho livre acesso em qualquer lugar na favela pra andar. Poucas pessoas têm. Por que? Porque eu não sou violento e porque eu procuro trabalhar em prol da comunidade. Essa semana mesmo eu vou pintar a Igreja. (Luzimar Andrade, o Bá, monitor de oficina do P.G.)

Diferentemente das pichações, o grafite “tenta um diálogo maior com as instituições, [...] dialoga com um público muito maior” (Piero, coordenador de oficina do P.G.). A aproximação do grafite com a escola foi flagrada por Keith Haring, famoso *American Graffiter*, discípulo de Andy Warhol, numa entrevista à Folha de São Paulo em 1989: “o *graffiti* passou a ser associado como uma atividade comunitária, como um trabalho levado a cabo por grupos de moradores ou alunos de uma escola” (Bernardes, 1991,p.59).

As galeras ou *crews* de grafiteiros são menores, geralmente em torno de três membros, podendo-se encontrar, contudo, grandes grupos, e também têm nomes e siglas. Contudo, alguns como Carlos, aluno do P.G., preferem usar o termo “equipe”, “porque é nosso, brasileiro”, o que já denota a busca pelas raízes. Numa entrevista na TV Horizonte, em 5 de julho de 2002, Thaíde, famoso *rapper* de São Paulo, também declarou sua preferência pelo termo “equipe”, “porque ‘gangue’ tornou -se pejorativo”.

Observa-se a presença de *crews* em todas as regionais de Belo Horizonte, notadamente nos bairros populares, conforme a lista do ANEXO A.

Quanto à ordem de aparições na cidade, Luzimar Andrade, monitor do Projeto Guernica, disse que o grafite Hip-Hop começou primeiro em Belo Horizonte, e as pichações vieram no seu rastro. A seqüência parece ter sido inversa nas origens de Nova York, mas o que importa é que a pichação é a face mais compulsiva e alienada do mesmo movimento.

Participar de um grupo de pichação é mais fácil do que de uma *crew* ou equipe de grafiteiros.

A força do grupo pode ser até a mesma, mas a intenção do grupo de pichador é diferente da intenção de um grupo de grafiteiro. Para mim, [a diferença] é o nível de elaboração que se passa pra poder fazer um grafite. A pichação, o refletir dela é bem superficial, é mais sobre o perigo que se está correndo, mas a reflexão em torno do grafite, além disso, tem toda a reflexão estética, do fazer técnico. Eles têm de ter um pouquinho mais de maturidade, porque é difícil ter um grupo de grafite, pela experiência que eu vi lá com os meninos. Essa coisa do grupo é uma coisa

complicada, tem menino que tem dois anos que não consegue se firmar num grupo, que já passou por todos.

(Maria Luiza, coordenadora de oficina do P.G.)

O ato coletivo do grafite envolve os participantes de uma galera e, às vezes, de outra. Os códigos de comunicação, já existentes entre os grupos de pichação, aqui são revisitados. A noção de território fica mais tênue que na pichação, mas não desaparece. Há uma interação entre pichadores e grafiteiros, cujas galeras devem mutuamente se respeitar, mesmo estando geralmente o grafiteiro em posição privilegiada quanto à fama e ao reconhecimento de mestria. Se, por um lado, um líder da pichação impõe-se por sua audácia e destemor, um grafiteiro consegue autoridade na demonstração de uma habilidade maior e, principalmente, no discurso sobre a escrita das ruas. Assim, de cada uma das partes deve haver respeito, embora o código de regras, não escritas mas compartilhadas, priorize o grafite em relação à pichação.

Alguns jovens revelam que o contato com o grafite Hip-Hop e seu discurso interrogaram a prática da pichação, a ponto de ser possível a eles abandoná-la. A transmissão do conhecimento sobre o discurso e a técnica deste grafite dá-se nas ruas, feita através dos mais velhos para os mais novos. Exige muito treino e repetição, de tal modo que a automatização do gesto adquire importância primordial. Na verdade, a herança da *Pop Art* permite a repetição infundável dos mesmos signos por diferentes autores e pelo mesmo autor ao longo do tempo. Na maioria das vezes, a participação nesse movimento estabelece uma tal submissão às regras do grupo, com suas referências mundiais globalizantes, que o sujeito faz cópias e nada mais. Como plagiador, faz parte da cena, mas não pode inventar nada sobre ela. Este é o impasse do sujeito que se empenha na busca de uma escrita que seja um dizer.

2.9 Dom Quixote e o imaginário nos grupos fechados

‘Dom Quixote identificou -se com personagens de romances de cavalaria, mas não era por isso que era louco.[...] Prevaleceu nele uma única identificação [...]. Por isso ele perdeu o juízo.’

Tem sido freqüente tomar os sub-grupos de jovens como “tribos”. Foi Maffesoli (2000) quem tentou aproximar a experiência das tribos primitivas dos grupos na sociedade contemporânea. Para ele, há um paradoxo observado no “vaivém constante que se estabelece entre a massificação crescente e o desenvolvimento dos microgrupos que chamarei “tribos” (Maffesoli, 2000).

Este conceito de “tribo urbana” subjaz a todas as hesitações em intervir sobre o grupo de jovens pichadores ou grafiteiros, calcadas sobre um certo respeito a uma cultura “tribal” como se foss e autóctone, pura e “verdadeira”, noção que ainda hoje é referida aos primeiros habitantes de nosso país. Seria preciso supor neles uma cultura bastante forte para se auto-sustentar. José Guilherme Magnani apontou a fragilidade dessa idéia, ao mostrar que é impossível a um grupo urbano ter uma cultura abrangente como a dos índios. O sujeito na cidade grande move-se em distintos campos, em diferenciadas funções, freqüenta diferentes identidades: “como o rapper que durante oito horas por dia é office -boy; [...] do secundarista que nas madrugadas é pichador, e assim por diante” (Magnani,1992). O autor analisa o uso indiscriminado, pela imprensa, da idéia de “tribo”, em geral associada com os selvagens e desajustados, com o comportamento agressivo, contestatório e “anti-social” dos grupos e as práticas de vandalismo e violência atribuídas a gangues de pichadores: “é o caso das pichações, que introduzem uma tensão entre a natureza de seus protagonistas (adolescentes em fase de auto-afirmação) e os danos que suas intervenções produzem no patrimônio público ou privado” (Magnani, 1992).

A idéia de tribo induz ao fechamento, mais do que se abre às oportunidades da cidade. Quando Chamoiseau (1993) trabalha a questão dos *criollos* na Martinica, ele convida à descoberta de um mundo mais vasto, mais amplo de perspectivas, fazendo um nítido esforço para não totalizar o grupo em uma única significação: “à cidade crioula restitui ao urbanista que gostaria de esquecê-la as camadas de uma identidade nova: multilingüe, multirracial, multi-histórica, aberta, sensível à diversidade do mundo” (Chamoiseau, 1993).

A cidade é constituída por múltiplos estilos de grupos. Para Giddens (1995,p.75), o ato de escolher um estilo de vida participa de uma modernidade tardia em que, mesmo sem os balizamentos de tradições, o sujeito é forçado a uma gama complexa de escolhas.

É aí que o grupo tem sua função maior. “Após o período do ‘desencantamento do mundo’ (*Enzauberung*, em Weber), parece que agora assistimos a um ‘reencantamento’, cujo cimento principal seriam as emoções e/ou sensibilidades vividas em comum” (Maffesoli, 1987,p.34).

Mas, será que os grupos da “periferia” ou dos bairros populares em torno da escrita das ruas utilizam as chances que a contemporaneidade propicia e as possibilidades de resolução dos dilemas da identidade? O problema é que, da maneira como acontecem, os grupos de pichadores e grafiteiros podem ser uma promessa de redenção quanto às desigualdades sociais, tanto quanto podem agravar o problema. Há algo de patético nisso, o que Helena Abramo chamou de “distopia”: “à projeção de um futuro e de um lugar pior do que o existente. Um exercício de crítica, de denúncia, mas sem projetar um futuro melhor” (Abramo, *apud* Costa, 1994,p.95).

A escrita das ruas, esse nome próprio jorrado em movimentos rápidos à guisa de uma coreografia que implica todo o corpo, parece ser uma tentativa de amarração de pontos da existência. A marca no muro é como o risco de um traço sobre a pelo do Outro, a parede do Outro, a superfície cega de um Outro onipotente, um Outro-cidade que não precisa dele e que não manifesta o seu desejo por ele.

O Outro é a superfície vertical da cidade, como algo que se interpõe ao olhar e limita o alcance da perspectiva e do movimento. O vazio dos muros é aqui tomado como o branco da indiferença.

Qual é a outra cena do risco nessa empreitada? O sujeito tenta um corte sobre o Outro opaco, mas, não é um corte que produz mudanças significativas. Pouco poderá criar na arte ou inventar de si. O discurso da pichação e do grafite, em circuito mundial com regras próprias, já traz embutido um arcabouço moral. Os jovens sonham com o reconhecimento hegeliano do Outro, a exemplo de um Basquiat, mas são fadados ao anonimato do *underground*.

É legítimo que jovens se reúnam em grupos e que se dediquem ao desenho e à pintura. Podemos, contudo, interrogar essa atividade de grupos de jovens que prescinde da presença feminina, das crianças, dos velhos, dos adultos. Eles estão sós, ao sair no seu risco à noite, tendo por companhia a violência que acontece à revelia do sono da cidade. Isso evoca a obra de William Golding, *O Senhor das Moscas*, onde meninos do sexo masculino,

náufragos numa ilha deserta, têm que se haver sozinhos com seu próprio destino e, nessa falta de mediadores, provocam crueldades desenfreadas (Golding, 2003).

Percebe-se um investimento grande da parte destes jovens, alguns deles podendo ser distinguidos em suas comunidades como políticos, ou como aqueles que têm preocupações com a vida sociopolítica cotidiana. Maria Rita Kehl (2000) diz de um “esforço civilizatório”, baseando sua afirmativa na análise do grupo *rap* dos Racionais MC’s – de grande sucesso em São Paulo e em muitas cidades do Brasil – e na platéia de “manos” que gravita em torno deles. “O tratamento de ‘mano’ não é gra tuito. Indica uma intenção de igualdade, um sentimento de fratria, um campo de identificações horizontais, em contraposição ao modo de identificação vertical, da massa em relação ao líder ou ao ídolo” (Kehl, 2000,p.212).

Kehl (2000) faz uma associação entre a capacidade dos *rappers* de expressar o sentimento de desamparo dos jovens da periferia urbana e as transformações acontecidas na sociedade contemporânea com a função paterna. O Brasil, tradicionalmente, já se considera órfão de pai, desde as circunstâncias de sua colonização. Além disso, a figura do pai onipotente hoje é questionada, fazendo-se necessário um novo pacto civilizatório.

Como sustentar, na expressão de Jacques Rancière, a “letra órfã”, as novas formas de linguagem produzidas nas trocas horizontais e que tentam comunicar, de um semelhante a outro, experiências que façam sentido, que produzam valor, que sugiram um “programa mínimo” de renúncias necessárias para sustentar uma ética da convivência?

(Kehl, 2000,p.217)

Segundo a autora, para evocar o pai – “um significante capaz de abrigar uma lei, uma interdição ao gozo” – o líder dos Racionais, Mano Brown, usa Deus. “Deus é lembrado como pai cujo desejo indica ao filho o que é ser um homem” (Kehl, 2000,p.223). A outra opção é fazer um apelo ao Outro como parceiro na construção de outras referências que não a do crime ou a do consumo. É verdade que a cumplicidade entre os “manos” permite que se engane o pai, que se vivam experiências não-autorizadas, o que, em última instância, funciona para revelar a fratura do pai. De qualquer modo, “é a circulação libidinal entre os membros da fratria que produz um lugar de onde o sujeito se vê” (Kehl, 2000,p.230). Tanto que ocorre um “segundo batismo” no grupo de adolescentes e jovens,

quando o sujeito recebe um novo nome, um pseudônimo que vem para selar uma união em torno de um ideal que visa funcionar como o traço do Pai.

Mas, no zelo desse processo, só os semelhantes podem entrar no grupo: é a fundação na igualdade determinada pela cor, pelo sofrimento de injustiças, pela pobreza, pela idade, pelo sexo. Do lado de fora, ficam os que eles odeiam. “Neste ponto, está em causa o limite deste esforço civilizatório dos *rappers*: a emancipação que eles propõem aos manos corre o sério risco de esbarrar na segregação que eles próprios produzem, ao se fecharem para tudo e todos que diferem deles” (Kehl, 2000,p.214).

Quanto aos grafiteiros, mesmo que sua comunidade exija de cada sujeito maior elaboração do que os agrupamentos em torno da pichação, ainda se observam os problemas decorrentes de um certo hermetismo no grupo. A psicanálise já alertava, com Freud (1921), sobre as dificuldades decorrentes nas identificações imaginárias que tendem a proliferar nos grupos, agravadas na mesma proporção em que esses se fecham. Para ele, a identificação é estrutural. Está na gênese da constituição do sujeito, pois a relação com o Outro é fundante dos processos que dão estatuto ao corpo em seu estar no mundo: “É a mais remota expressão de um laço emocional [ligação sentimental] com outra pessoa” (Freud, 1921). Ao passar pela identificação, o Homem, como sujeito, toma lugar como aquele que porta a palavra. Contudo, se as formações imaginárias da identificação ganham terreno e permissão do grupo para se alastrarem, o sujeito pode restar anulado. O amálgama contém riscos. Para Freud (1921,p.133), “[a identificação] é ambivalente desde o início; pode tornar-se expressão de ternura com tanta facilidade quanto um desejo de afastamento [eliminação] de alguém”.

Daí ser tão delicada à posição do sujeito uma dedicação exclusiva à irmandade, aos “manos”, à idéia de solidariedade irrestrita e de fraternidade amorosa. Não só há uma impossibilidade estrutural para que ele se mantenha indefinidamente nessa proposta, como os riscos são grandes quanto às vicissitudes no trilhamento de seu próprio desejo. Já é bem conhecida a elaboração freudiana segundo a qual o sujeito, no grupo, faz atos que não faria se estivesse só. Trata-se do problema que acomete de modo doentio os membros de um grupo em relação às identificações. “Reivindica nossa atenção o perigo de um estado de coisas que poderia ser chamado de ‘pobreza psicológica dos grupos’”. Esse perigo é mais

ameaçador onde os vínculos de uma sociedade são principalmente constituídos pelas identificações dos seus membros uns com os outros” (Freud, 1980d).

Além disso, em toda a obra de Freud encontramos referências à cruel agressividade inerente à condição do ser falante, como quando ele cita a expressão latina *Homo homini lupus*, o Homem é o lobo do Homem (Freud, 1980e). No artigo sobre “O Eu e o Isso”, ele aponta como essa corrente agressiva ganha força na identificação. Os membros do grupo se irmanam para dirigir o impulso guerreiro aos que não pertencem ao grupo: “é sempre possível unir um considerável número de pessoas no amor, enquanto sobram pessoas para receberem as manifestações de sua agressividade” (Freud, 1980d).

De fato, na vertente do grafite dos guetos de Nova York, há traços de agressividade, ainda mais se nos lembrarmos da referência ao Demônio. Por que haveria alguém de tomar o Mal como substituto do Pai poderoso de outrora, se não percebesse esse pai como degradado? Quem ocupa seu lugar é a figura da crueldade, da agressividade e do ódio. Ora, Freud, em seu texto sobre a pulsão e seus destinos, alerta que não podemos tomar o ódio apenas como o avesso do amor. O ódio contra o outro aparece toda vez que a imagem de si vacila (Freud, 1980f).

Além disso, o grupo manifesta um sentimento de estranheza em relação ao que não lhe pertence. Reunidos em galeras, *crews* e equipes, que se fundem internacionalmente e se globalizam, e se totalizam sob a égide de um discurso que se afirma como universal, esses jovens se valem da identificação e da união por meio do amor.

Mas, nessas condições, ganha alento o narcisismo, o apego à auto-imagem e a rejeição a qualquer diferença. É o que Freud chamou de “narcisismo das pequenas diferenças”: quanto mais o amor os une, mais dirigem a agressividade para os que lhe parecem diferentes. Isso desmonta um dos enunciados do discurso do Hip-Hop, que prega a não-violência, e traz a contradição aos grupos.

Isso não significa que não deva haver grupos numa sociedade, mesmo porque o sujeito só se realiza na relação com o Outro. O problema está em desconhecer o risco das ilusões imaginárias ou negar as possibilidades do sujeito, fazendo com que ele se permita amarrar por um grupo em uma ilusória identidade única. Como se fosse a sociedade holista de que fala Velho (1994,p.99), onde o sujeito “é englobado pelo clã, linhagem, tri bo [...] e a memória socialmente relevante é a da unidade ‘encompassadora’”. Ele considera “a adesão

vigorosa e militante a uma ordem de valores, religiosa ou não”, uma das escolhas do sujeito entre várias outras para lidar com a ambigüidade moderna de diferentes configurações de valores.

Para ficar ainda no campo das Ciências Sociais, e tomando desse autor a idéia de memória e projeto, podemos inferir que ele percebe a inexequibilidade de uma identidade forjada, sem reconhecer a importância da biografia e da memória do sujeito: “à trajetória do indivíduo passa a ter um significado crucial como elemento não mais contido mas constituidor da sociedade.[...] O psiquismo individual é, nesta vertente, o foco privilegiado de significados” (Velho, 1994,p.100). Por outro lado, o sujeito é aquele que faz projetos, ou seja, uma antecipação no futuro em relação à trajetória feita. Para Velho (1994,p.101), “à memória e o projeto individuais são amarras fundamentais [...] na constituição da identidade social”. A psicanálise tem outro enfoque, mas certamente referenda a idéia de que os pontos percorridos na trajetória do sujeito, os trilhamentos (*bahnung*) de sua vida psíquica (Freud, 1980g), não podem ser anulados ou negados.

Muitos jovens escritores das ruas estão imersos na busca da verdade. Interrogar o discurso dessa busca equivale a trabalhar as identificações que escamoteiam o sujeito, quando o sentido poderá perder consistência. Então, o sujeito fará sua passagem por “esse barulho de espelhos que se quebram num estilo” (Lacan, 1970-1971).

É interessante o depoimento de um monitor do Projeto Guernica, que, já tendo feito um corte sobre a identificação maciça que o aprisionava ao grupo de grafiteiros, revela sua disposição em não acreditar mais na consistência da identidade. Ele disse: “eu gosto de pão-de-queijo hoje e não sei se vou gostar o resto da vida”. E continuou: “vou te dizer uma coisa; dizer ‘sou grafiteiro’ está pouco para mim; não sei mais quem sou”.

Esta impermanência descortinada, que convoca o sujeito a um trabalho mais atento do que a obediência cega ao Outro, bordeja o conceito de “estilo” da psicanálise. Aqui não se trata de um modo de ser, nem mesmo das variadas vestimentas imaginárias e narcísicas do ser. Há que buscar a etimologia em Cícero, do latim *stilus ou stylus*, significando certa abundância de palavras que a pena deve suprimir e, por extensão, o trabalho de escrever. É também uma ponta, uma varinha ou ferro pontudo com que se escrevia nas tábuas enceradas (Houaiss, 2001). A partir daí, podemos conceber o estilo como aquilo que se obtém após a decantação do excesso da identidade imaginária, e mesmo das palavras, até

chegar a um mínimo ao qual se pode reduzir todo o processo da constituição do sujeito e que dê conta de dizer o saber construído por ele.

Assim, mesmo que um jovem sujeito possa identificar-se com um “estilo de vida”, como o do Hip-Hop, ou aderir a um estilo de uma escola de arte, como, por exemplo, o grafite de Nova York, ele terá que se haver com a busca desse estilo que passa pelas identificações, mas ainda vai além delas.

Se esse passo não for dado, haverá uma fixação naquilo que Sérgio Rouanet, em artigo do Caderno Mais! da Folha de São Paulo, de 2001, chamou de quixotismo.

Em nossa época aparentemente tão prosaica o quixotismo está ganhando terreno.[...] Para Dom Quixote, o vulgo podia conhecer o mundo sem mediações.[...] A realidade não era nada, o sujeito era pouca coisa, a identidade era tudo. O mundo não se dava a conhecer diretamente, como para os empiristas, nem era produzido pelo próprio sujeito, como para os idealistas, mas se objetivava a partir de uma instância transcendental, a identidade. (Rouanet, 2001,p.16)

O autor evoca o mecanismo da identificação, conceito freudiano, como o que permite a construção da identidade. Ao nos brincar com Dom Quixote, de Cervantes, alerta para a tendência contemporânea de exacerbamento de uma identidade, quando se constata em muitos grupos que “os seres humanos deixaram de dialogar enquanto sujeitos e passaram a se confrontar enquanto negros, judeus, mulheres ou homossexuais” (Rouanet, 2001). Pichadores, grafiteiros ou membros de Hip-Hop, poderíamos acrescentar, e a lista ainda teria muitos exemplos. O risco da inflação imaginária é o aumento do sofrimento e do adoecer psíquico.

Dom Quixote identificou-se com personagens de romances de cavalaria, mas não era por isso que ele era louco. Todos nós nos identificamos em algum momento com heróis de histórias em quadrinhos, de livros juvenis ou de filmes. Mas fizemos também outras identificações, que resultaram em várias identidades, e nossa personalidade é um equilíbrio negociado entre elas. Com Dom Quixote não foi assim. Prevaleceu nele uma única identificação, feita com apenas um grupo de referência, a comunidade imaginária dos cavaleiros andantes. Em consequência, sua personalidade reduziu-se a essa identidade. Por isso ele perdeu o juízo (Rouanet, 2001:16).

É verdade que a identidade firmada no propósito do estilo do grafite é bastante diferente de outras ligadas ao tráfico e consumo de drogas, à malandragem ou ao banditismo. O que exige atenção é o fato de que o movimento do grafite ser intenso o suficiente para polarizar o investimento de alguns, de forma a haver uma inflação

imaginária. Nesse caso, o ato do sujeito leva ao pior, e o grupo pode desenvolver uma tendência enlouquecedora e destrutiva, impedindo o trajeto de seus membros. O sujeito pode até realizar o propósito de domínio de um estilo do “movimento” do grafite, mas o seu risco é o de permanecer numa repetição infinita e não aceder a uma escrita da sua verdade, a esse ponto que seria, em última instância, a invenção de um estilo próprio.

CAPÍTULO 3

POLÍTICA, PODER PÚBLICO E ESCRITORES DAS RUAS

“Tipo isso que o Projeto Guernica é pra mim: tão profundo quanto seria traduzir uma arte de Picasso na tradução de um quadro de um analfabeto.”

Wemerson da Silva, monitor do Projeto Guernica

Tendo já percorrido os meandros que dizem da força da pichação e do grafite na contemporaneidade, tanto pela via da arte quanto pela eficácia do movimento social gerado nos Estados Unidos, examinaremos, neste capítulo, a reação do poder público a essa manifestação.

Para isso, é preciso buscar no poder legislativo o que está em vigor a esse respeito, tanto no nível federal quanto no municipal, referente a Belo Horizonte. Também vamos percorrer, de um modo um tanto ou quanto aleatório, algumas propostas, em cidades do

Brasil e do exterior, dirigidas aos escritores de rua, seja na linha da repressão, seja na vertente da educação.

Essas informações poderão situar o caso que nos interessa, que é o Projeto Guernica, da Prefeitura de Belo Horizonte, que se mantém como um “Espaço de Estudo e Pesquisa sobre a Pichação e o Grafite de Belo Horizonte”. É então que analisaremos a sua proposta teórica, a sua metodologia e os seus resultados, por meio da palavra dos entrevistados.

3.1 As leis sobre a pichação e o grafite

“É uma parte ruim porque a gente perde noite, uma hora a polícia pega, e a gente toma porrada e é pintado da cabeça aos pés.”

Grafiteiro entrevistado, ex-pichador

O poder legislativo é rigoroso em relação à escrita das ruas, seja a pichação, seja o grafite, considerados danosos e apenas aceitáveis quando autorizados pelo proprietário do imóvel.

No Brasil, essa atividade é regida pelo Decreto n. 3.179, de 21 de setembro de 1999, que dispõe sobre a especificação das sanções aplicáveis às condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, incluindo-se aí as regras jurídicas de uso, gozo, promoção, proteção e recuperação do meio ambiente. Nele, há um artigo claro e inequívoco sobre o tema, estabelecendo um alto valor de multa em dinheiro.

Seção IV : Das Sanções Aplicáveis às Infrações contra o Ordenamento Urbano e o Patrimônio Cultural

Art. 52: Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: Multa de R\$ 1.000,00 (mil reais) a R\$ 50.000,00 (cinquenta mil reais).

Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada, em virtude de seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a multa é aumentada em dobro.

A redação desse decreto é condizente com a concepção de proteção ao patrimônio cultural e histórico e à paisagem urbana, bem como com a proteção à propriedade privada, podendo se prestar a fornecer o rumo a ser seguido pelos cidadãos. Contudo, a sanção torna-se difícil de aplicar, se considerarmos o baixo poder aquisitivo da maior parte dos pichadores e grafiteiros que participam do movimento da escrita das ruas. Depoimentos nas entrevistas dizem da experiência de meninos de idade menor que 18 anos – faixa típica da pichação – flagrados por policiais. Segundo alguns, como não podem ser presos nem autuados, freqüentemente recebem o castigo pelas mãos dos policiais, que os ameaçam, batem neles ou picham seu corpo com o *spray* apreendido. Mas essa não é uma reação uniforme. Os grafiteiros que têm um discurso articulado a uma concepção de função social comumente conseguem convencer os policiais de suas boas intenções e, geralmente, não são autuados nem punidos, sendo apenas impedidos de continuar o seu trabalho.

A polícia pára você na rua e aí: “você tem autorização disso?”, “hã, não tenho, mas eu nã o estou pichando, não estou poluindo, não estou querendo pregar meu nome pra ninguém, eu estou fazendo isso aqui pra embelezar de certa forma ou até pra mim mesmo, entendeu?” Falo quem eu sou na verdade, porque que eu estou fazendo isso e nunca me prenderam. (Felipe, grafiteiro)

O detetive Classe Especial, Arley Dias do Amaral, do SESP, Polícia Civil, revelou que, no período em que foi encarregado de fazer um mapeamento da situação da pichação em Belo Horizonte e da repressão a ela, até 1998, sistematicamente convocava os pais para lhes entregar os filhos capturados em flagrante, informá-los da caracterização do crime e aconselhá-los a um maior controle sobre os filhos. Essa conduta também é seguida pelo Delegado Chefe do Departamento de Proteção à Criança e ao Adolescente da Secretaria de Estado de Segurança Pública, Dagoberto Alves Batista, ambos entrevistados pelos Coordenadores do Projeto Guernica (Documentos do P.G.).

Contudo, há relatos de jovens de idade maior que 18 anos, a quem foi aplicada multa de R\$ 1.000,00 pelo flagrante de grafiteagem, e alguns ainda tiveram aberto processo legal, com inquérito, conforme a previsão da lei. Alguns pichadores e grafiteiros relatam experiências de terem sido presos no flagrante da atividade de pichação, mas, nesses casos, costuma haver associação com outras infrações mais graves, envolvendo liderança de gangues para atos de agressões, furtos ou envolvimento com drogas.

Uma notícia da Prefeitura Municipal de Curitiba, da Secretaria da Comunicação Social, publicada em 24/09/2002, informa que “guardas municipais detiveram na madrugada [...] quatro jovens que estavam pichando o Viaduto do Capanema. [...] ‘Vamos checar os antecedentes deles e instaurar procedimento por dano qualificado’, diz o delegado [...]. ‘Se não houver mandato de busca contra eles, os pais ou responsáveis serão chamados e eles serão liberados, mas terão que ser apresentados ao juiz dentro de um mês’” (Disponível em www.curitiba.pr.gov.br, acesso a 7nov.2002).

Também no Código Penal, a pichação e o grafite são caracterizados como crime e sujeitos a prisão ou multa, no famoso artigo 163 do Decreto-Lei n. 2.848, de 7 de dezembro de 1940, conhecido por muitos grafiteiros:

Parte Especial/ Título II: Dos Crimes Contra o Patrimônio / Capítulo IV : Do Dano
Dano. Art. 163 – Destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia: [...] Grafiteagem.
 Pena – detenção, de 1 (um) a 6 (seis) meses, ou multa.

Por essa lei, o tempo de prisão e a multa podem aumentar conforme a relação do local danificado com o patrimônio ou se o prejuízo infringido for julgado grande:

Dano qualificado. Parágrafo único – Se o crime é cometido: III – contra o patrimônio da União, Estado, Município, empresa concessionária de serviços públicos ou sociedade de economia mista; obs.dji: Grafiteagem; IV- por motivo egoístico ou com prejuízo considerável para a vítima: obs.dji: Art. 167; Grafiteagem.
 Pena – detenção, de 6 (seis) meses a 3 (três) anos, e multa, além da pena correspondente à violência.

Ainda nessa parte do código, há o artigo 165, que cita a grafiteagem como um ato de deteriorar coisa tombada, com previsão de detenção e multa, e o artigo 167, que faz a ressalva de que a ação penal somente se procederá mediante queixa. Ora, dificilmente há queixas nas delegacias pela pichação. Embora os proprietários dos imóveis se indignem contra essa escrita nos muros, comumente vêm a polícia como impotente para resolver o problema.

Um Projeto de Lei Federal, de 2002, n. 6.935/02, tenta adicionar dispositivos a este decreto, para restringir a margem de interpretação que possa favorecer a pichação e o grafite. Onde se lê no art. 163 “destruir, inutilizar, deteriorar ou conspurcar coisa alheia”, esse projeto propõe acrescentar, em um parágrafo único, “com o emprego de qualquer tipo de tinta, piche, ou produto semelhante”. O deputado proponente justifica que “a sociedade

está perplexa, estarecida ante o fenômeno da pichação, que se vem agravando, haja vista a agressividade da conduta e os prejuízos cada vez mais elevados”.

O Conselho Nacional de Prevenção do Crime lançou, em 2002, uma orientação específica para o problema intitulada “Grafiteiros – em geral, o primeiro sinal de problemas”. Por meio dela, instrui a população para “relacionar para as autoridades todo o vandalismo dos grafiteiros para que a lei seja executada”, para fazer a limpeza da área pichada ou grafitada o mais rapidamente possível, e outras medidas no sentido de impedir ou coibir a escrita nos muros.

Quanto ao disposto pelo Município de Belo Horizonte, há duas leis recentes. A primeira é a Lei 5.998, de 14 de novembro de 1991:

Proíbe a Pichação de Muros Urbanos em Belo Horizonte e Prevê Multa por seu Descumprimento.
 Art. 1º - É proibida a pichação de muros urbanos em Belo Horizonte, salvo autorização do proprietário do imóvel.
 Art. 2º - o descumprimento do disposto nesta Lei importará em multa, a ser fixada entre 20 (vinte) e 200 (duzentas) UFPBHs (Unidades Fiscais Padrão da Prefeitura de Belo Horizonte).

Essa lei, embora severa quanto à sanção imposta, deixa dúvidas quanto à interpretação do que é a pichação. Caberia ao poder executivo decidir se o grafite está aí incluído, ou outras formas de escrita das ruas. Também deixa a descoberto os outros locais de pichação além dos muros, como caçambas, portas, portões, trens, ônibus. Uma segunda veio tentar resolver o impasse: a Lei n. 6.995, de 22 de novembro de 1995.

Proíbe a Pichação no Âmbito do Município
 Art. 1º - Fica proibida a pichação de muros de vedação, fachadas cegas de edifícios, monumentos, veículos, árvores e equipamentos urbanos, paredes externas de prédios, igrejas e templos.
 Parágrafo único – Para os fins desta Lei entende-se por:
 I – pichação, o ato de inserir desenhos obscenos ou escritas ininteligíveis nos bens móveis ou imóveis previstos no caput, sem autorização do proprietário, com o objetivo de sujar, destruir ou ofender a moral e os bons costumes.

Longe de esclarecer, contudo, essa lei, que hoje está em vigor em Belo Horizonte, veio deitar sombras sobre a definição da pichação, uma vez que não contempla os desenhos não-obscenos, nem as escritas inteligíveis, nem outros objetivos visados pelos autores, como as finalidades sociais do Hip-Hop.

No entanto, a lei, principalmente o artigo do Código Penal, serve como uma baliza para os pichadores e grafiteiros. Um dos monitores do Projeto Guernica, um “dinossauro”, como são denominados os da primeira geração do grafite, disse que carrega na mochila o artigo para mostrar aos meninos que encontra, a fim de desestimulá-los de atos que lhes rendam confronto com a polícia.

O Projeto Guernica tem tido oportunidade de conversar com os vereadores que se interessaram em legislar sobre o tema. A primeira foi a vereadora Jô Moraes (PCdoB), em 1999, quando promoveu um concurso de grafite e deu suporte à criação da Associação Metropolitana de Grafiteiros, que se constituiu em 2000.

Um trabalho profícuo deu-se com o vereador Tarcísio Caixeta (PT), engenheiro que examinou a polêmica questão da escrita das ruas em profundidade e abriu o debate com a equipe do Projeto, especialmente com os grafiteiros, na época em que era um dos relatores do Código de Posturas do município. Daí se concluiu pela não inclusão do tema no Código, dada a inadequação de qualquer tentativa em padronizar a escrita das ruas. O Código, assinado em 2003, veio colocar parâmetros para a comunicação visual nas ruas, inclusive em *out-doors*, placas, letreiros de lojas, faixas etc.

Além desses, houve um diálogo com o vereador Roberto Carvalho (PT), em 2002. Em todos os contatos realizados, concluiu-se que não seria interessante a criação de leis no momento, mas, sim, envidar esforços na invenção de uma política.

3.2 Propostas do poder público em algumas cidades

‘Por que há pichação? O que é que está escrito? Qual o sentimento que querem demonstrar e que a gente hoje não entende?’

Ex-Prefeito Célio de Castro, em citação de José Flávio Gomes

Nos últimos anos, têm surgido projetos geralmente voltados para jovens e para sua escrita das ruas – a pichação e o grafite –, uns desenvolvidos por organizações não-

governamentais e outros, dentre os quais selecionaremos alguns, pelos governos municipais.

Observa-se uma tendência do poder público das cidades brasileiras de desenvolver projetos com o objetivo de transformar o pichador em grafiteiro. A idéia é que ele possa abandonar os atos de pichação, considerados de vandalismo, e dedicar-se a um grafite com conteúdo ideológico moral e uma perspectiva profissional maior. Para isso, exalta-se o grafite como arte jovem popular ou como elemento do Hip-Hop, e o Hip-Hop como manifestação genuína dos jovens ditos da ‘periferia’. Por um lado, atende -se com isso à demanda dos jovens de escrever nos muros e fazer imperar na cidade a sua estética. Por outro lado, os problemas dessa concepção são múltiplos, sendo o primeiro deles a transformação da cidade em um grande bloco de rascunho no qual crianças, adolescentes e jovens iniciantes na arte do grafite se exercitam, o que pode redundar em um aumento do choque visual para a comunidade maior. Um outro problema surge quando um órgão público oficializa o grafite, gerando um equívoco de uma suposta promessa de profissionalização, quando se sabe que, mesmo no grafite do tipo Hip-Hop, são muitos os pretendentes e poucos os que obtêm êxito de ordem econômica.

Assim, a Prefeitura de Recife (PE), em março de 1999, acatou uma proposta redigida por escrito, do grupo *Subgraf*, de quatro artistas plásticos e designers, intitulada *Projeto de Capacitação Técnica em Graffiti*, e implantou um programa, segundo o qual esse grupo ministrava um curso de 23 horas sobre grafite para jovens durante uma semana, incluindo a confecção de grafites em muros cedidos pela Prefeitura. Esse projeto não contempla a formação de jovens ao longo do tempo, não interroga ou questiona a escrita das ruas e atribui ao poder público a função de determinar os locais para o grafite. No entanto, é interessante e inovador por colocar juntos saberes diferentes, como as artes plásticas e o grafite dos ‘escritores de rua’.

Em Belém do Pará, numa realização de diversos órgãos da Prefeitura, foi lançado, em 2001, o Projeto *Cores de Belém*. O texto de um livro publicado pela Secretaria Municipal de Educação diz que

o Projeto se ergue, inicialmente, re-significando a leitura dos grafismos impressos nos muros da cidade [e que,] tendo em vista o alto índice de jovens envolvidos com turmas de pichadores, [constatou-se] a necessidade de uma ação para a juventude. [Relaciona as gangues e galeras com as] formas de exclusão social a que a população está submetida. [O ponto alto é a proposta de

pesquisa e levantamento de problemas, para] investigar [...] as relações entre a produção e o espectador das ações da pichação e/ou grafiteagem. (Santos, Moreira e Sousa, 2002)

Contudo, embora se disponha à articulação de questões entre os grupos de jovens e dos grupos com a população maior, não visa a abertura para outras alternativas. Concentra o seu objetivo na “valorização da arte grafite e do artista grafiteiro”, o que justifica sua participação na criação da Associação Metropolitana de Grafiteiros, e sua “ação nos muros e com o movimento, num processo contínuo, [que] aperfeiçoará cada traço que, antes, apenas poluía nossa cidade” (Santos, Moreira e Sousa, 2002).

A Prefeitura de Blumenau, cidade de Santa Catarina, colocou em seu *site*, em 2002, a formatação do *Projeto Grafite*, em que a apresentação, os objetivos e a justificativa são idênticos aos do Projeto Guernica de Belo Horizonte, já exposto em *site* desde o ano 2000. Contudo, embora a argumentação seja a mesma, a proposta é radicalmente diferente, uma vez que visa apenas à pintura de muros cedidos pela prefeitura aos grafiteiros durante a festa tradicional da cidade, a *Oktoberfest*. Nesse caso, a prefeitura atende a uma solicitação do movimento dos escritores de rua, mas se abstém quanto a uma política continuada sobre a questão na cidade (Disponível em <www.blumenau.sc.gov.br/juventude/projetos/grafite>. Acesso a 5.nov.2002).

A Prefeitura de Jandira (SP) lançou o *Projeto Art's*, resultado de uma reunião do Prefeito com grafiteiros, pichadores e *skatistas*, envolvendo a grafiteagem de muros da estação de trem da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) e do Posto Cidadania 24 horas, no centro da cidade, sendo estendido para bairros da cidade. Essa é uma concessão demasiado ampla, que pressupõe, inclusive, uma carteirinha fornecida pela Prefeitura, podendo a princípio gerar situações conflituosas em relação à lei. Mas exige-se uma contrapartida interessante, referente à defesa do patrimônio público e a cursos de profissionalização (Disponível em <www.jornaldagente.com.br/JornaldaGente/ed54/noticias/ed54-jandira%20grafite.htm>. Acesso a 5.nov.2002).

Em algumas cidades, detectam-se projetos voltados principalmente para a segurança pública, tomando a vertente da caracterização da escrita das ruas como crime, conforme não só a lei brasileira, mas a lei dos países em geral. Como exemplo, citaremos aqui as

cidades de Nova York, três do Estado de São Paulo – a capital de São Paulo, Sorocaba e São José dos Campos – e Brasília.

Na cidade de Nova York, estava em vigor, em 2000, um programa denominado *Tolerância Zero*. Desde antes, em 11 de julho de 1995, o prefeito estabeleceu uma força tarefa, a *Anti-Graffiti Task Force*, destinada a examinar o problema do *graffiti* na cidade, e, entre outras funções, identificar os programas da cidade sobre o assunto, fazer pesquisas e propor um programa *anti-graffiti*. Esta força-tarefa teve por base a teoria da “Janela Quebrada”, “*Broken Window*”, segundo a qual uma desordem vaga e aparentemente pouco ofensiva, se não cuidada, contribui para o aumento da criminalidade. *Anti-Graffiti Task Force* constituiu a subseção 1 do artigo (title) 10, § 117 do *New York City Administrative Law Code*, que dispõe sobre a aquisição, a venda, o porte e o uso de latas de *spray*, estabelecendo multa de até 500 dólares ou prisão por um prazo de até três meses. A subseção 2 do mesmo artigo estabelece uma recompensa de 500 dólares a quem fornecer informações relativas a esse tipo de crime (Disponível em <home.nyc.gov/html/nograffiti>. Acesso a 5ago2003)²³.

Em Sorocaba, a Prefeitura lançou, no dia 11 de setembro de 2002, a idéia para elaboração do Plano Municipal Integrado de Segurança, segundo a qual a pichação é considerada crime organizado. É, então, proposta a concentração em uma única delegacia de todos os casos de pichação; com isso, “será possível, por meios técnicos, identificar as ações em grupo e enquadrá-los como criminosos organizados” (Jornal “Cruzeiro do Sul”, Sorocaba, São Paulo, disponível em <www.cruzeironet.com.br>. Acesso a 12set.2002).

A Prefeitura da Cidade de São Paulo instituiu uma lei, em 2000, que obrigava os donos de imóveis pichados das Avenidas Santo Amaro, São Gabriel e Radial Leste a pintá-los em 15 dias; a multa variava de R\$15,21 até R\$1.876,27. A área havia sido escolhida como um projeto piloto, mas a lei tornou-se impopular e inviável (Jornal “O Estado de São Paulo”, disponível em <www.jt.estadao.com.br/editorias>. Acesso a 7nov2002).

Também visando a limpeza da cidade, a Prefeitura de São José dos Campos, por meio da Secretaria Especial de Defesa do Cidadão (SEDEC), instituiu, em setembro de 2001, o *Projeto Antipichação*. O projeto se apóia no estabelecimento de parcerias e em forte campanha de mídia, informando à população o teor de criminalidade da pichação,

²³ A esse respeito, ver também Oliveira (2000), em artigo do jornal “Estado de São Paulo”.

estimulando a denúncia e a pintura de áreas afetadas pelos próprios pichadores pegos em flagrante, fornecendo tinta aos proprietários de imóveis lesados. Aqui percebemos um impasse, pois, freqüentemente, o pichador é um adolescente e, portanto, inapto para o uso de tintas (em geral tóxicas) para pintura de caráter profissional de muros extensos (Disponível em <www.sedec.hpg.ig.com.br>. Acesso a 4nov.2002).

Em Brasília, em 1999, foi lançado o projeto *Picasso não Pichava*, coincidentemente evocando no título o mesmo artista do Projeto Guernica, embora tenham sido gerados à mesma época e sem conhecimento mútuo. Contudo, eles guardam diferenças. O projeto de Brasília é oriundo da Secretaria de Segurança Pública, e seu primeiro objetivo é condizente com a natureza dessa pasta, como informa o *site* do Governo do Distrito Federal: “A Campanha de Combate aos pichadores, denominada *Picasso não pichava*, faz parte do programa [...] *Segurança sem tolerância*. [...] Atua na redução da criminalidade entre os jovens de Brasília” (Disponível em <www.ssp.df.gov.br/picassonaopichava>. Acesso a 22jul.2000).

O projeto estimula a população a denunciar pichadores através do *Disque denúncia*, desencoraja diretores de escola a cederem muros para grafite sob pena de incorrerem em crime contra a lei, incita os pais a ficarem atentos a seus filhos quanto aos sinais de participação na pichação, revistando suas mochilas e controlando seus hábitos, convoca a imprensa a divulgar as ações policiais contra a pichação e propõe um mutirão com o nome de *Limpendo a Barra* para limpar patrimônios públicos, sob o slogan de que “uma cidade limpa é também uma cidade segura”. Faz demonstrativo estatístico dos mandatos de busca e apreensão em residências de pichadores, prisões em flagrante, inquéritos policiais, apreensões de armas e latas de *spray*, cadernos escolares contendo pichações. Relata o resultado das investigações, detalhando o nome e local das gangues identificadas e aquelas por identificar.

Contudo, para além de sua face repressora, o Projeto do Distrito Federal contempla a educação em seu item XV. Para tanto, recebeu apoio, no início, da Secretaria de Cultura, da Administração Regional da Ceilândia e das verbas do FAT (Ministério do Trabalho) pela Secretaria do Trabalho, e, atualmente, da Embaixada da Espanha, para cursos de pintura, desenho e computação gráfica, além de técnica vocal, interpretação para atores e

outros, com transporte que recolhia os adolescentes pela cidade, lanche e cestas básicas para os pais, acompanhamento de psicólogos, pedagogos, professores e assistentes sociais.

Durante a hora em que os pichadores atuam, das 23 às 2 da manhã, [...] estão sendo ministrados cursos [...] para os adolescentes que quiserem parar de delinquir e se profissionalizar.[...] O horário, pela madrugada, busca ocupar o tempo quando acontecem as brigas de gangues, pichações ilegais, uso de drogas e outros pequenos delitos. (Disponível em <www.ssp.df.gov.br> . Acesso a 22jul.2000)

Em 2000, eram atendidos 132 adolescentes. O Projeto assegura que tem obtido êxito na identificação e desmobilização de gangues de pichadores.

Enfim, apresentaremos duas propostas que, de alguma forma, tocam ao Projeto Guernica: a primeira, por ter sido contemporânea à sua fundação, em Belo Horizonte e, a outra, de Roma, por tê-lo inspirado quanto à possibilidade de uma campanha pública.

A proposta de Belo Horizonte coube à vereadora Jô Moraes (PCdoB), que se ocupou do tema a partir de 1999, quando promoveu o concurso *Grafitando pela Paz: pelo fim da violência nas escolas*, explicitado em seu “Informativo do concurso de cartaz”. O concurso teve grande repercussão na cidade, e a frase vencedora, de autoria de Luzimar Andrade, o Bá – “Não precisa ser violento pra ter moral na quebrada” – tornou-se o título da cartilha produzida pela vereadora para as escolas da rede pública de ensino. A publicação, segundo o *folder* da vereadora, contém informações sobre a violência e “os tipos de ocorrências mais comuns, como pichações, depredações e ameaças de gangues”. Também participou da mobilização dos grafiteiros e apoiou a criação, em 2000, da Associação Metropolitana dos Grafiteiros, com 100 associados. Lê-se no *folder*: “a Associação dos artistas terá como compromisso trabalhar pela preservação do patrimônio público e combater a depredação feita pelos pichadores”.

Foi fundamental que tais iniciativas tivessem sido tomadas ao mesmo tempo em que se gestava o Projeto Guernica numa Comissão de Estudo da Prefeitura. As reações de grafiteiros (e aspirantes ao grafite) às propostas, que visavam dar um apoio à juventude, alertaram a Comissão sobre o risco de incrementar o fechamento dos jovens em uma corporação que, ao invés de propiciar o aumento de laços sociais na educação e no trabalho a partir do empenho e esforço em projetos pessoais, forçasse a cristalização em exigências de tutela do poder público. Contudo, se já se tinha uma dimensão do problema, se já era

nascitura a fundação de um projeto sobre a pichação e o grafite, nessas circunstâncias, ela pôde acontecer de modo articulado às reivindicações que ali haviam emergido e, portanto, tornou-se mais passível de êxito.

O projeto da Prefeitura de Roma, através do Centro Internazionale di Studi per la Conservazione e il Restauro dei Beni Culturali – ICCROM – e do Istituto Centrale Del Restauro – ICR –, sensibilizou a coordenação do Projeto Guernica, que teve conhecimento dele em 2002 (Disponível em <www.iccrom.org>. Acesso a 20jun.2002). O plano bienal, intitulado *Stop ao vandalismo gráfico*, consta de uma ‘Campanha de sensibilização contra os *graffiti*, destinada aos alunos de Roma de seis a 18 anos’ (entendendo -se a que a palavra *graffiti*, na Itália, subentende as pichações) e tem por objetivos:

Reduzir o número de inscrições existentes sobre os monumentos e os muros da cidade, confiando aos alunos mesmos a campanha de sensibilização contra as bombas de pintura.
 Promover em classe a discussão e o estudo dos problemas concernentes à salvaguarda do patrimônio, colocando em relevo sua vulnerabilidade e os esforços necessários para preservá-lo.
 Inculcar o amor e o respeito pelo patrimônio histórico e artístico da cidade onde eles devem se sentir os guardiões.
 (*Stop ao vandalismo gráfico*, material gráfico publicitário da Campanha)

Esse projeto inspirou uma campanha do Projeto Guernica nas escolas de Belo Horizonte para o biênio 2003/2004, embora seja apenas um ponto da articulação com o movimento dos escritores de rua, base do Projeto.

3.3. O Projeto Guernica : operadores

‘Praticantes da função simbólica, é espantoso que nos desviemos [os psicanas listas] de aprofundá-la, a ponto de desconhecer que é ela que nos situa no centro do movimento que instaura uma nova ordem das ciências, com um questionamento da antropologia.’
 Jacques Lacan, 1953

Por iniciativa do Prefeito de Belo Horizonte Célio de Castro, em julho de 1999, foi criada uma Comissão, em seu Gabinete, para exame da questão da pichação e do grafite na cidade, formada por engenheiros, psicanalistas e um Capitão (advogado e ajudante-de-

ordens do prefeito), conforme o primeiro documento do Projeto Guernica, em 2000 (ANEXO B). Durante o decorrer do semestre que se seguiu, a Comissão ouviu opiniões e conceitos a respeito do tema, de pessoas de áreas diferentes, tais como grafiteiro, pichador, sociólogo, professor, artista, psicanalista, historiador, arquiteto, detetive, delegado. Aí já se implantava um germe da metodologia de trabalho que veio a cunhar mais tarde o Projeto Guernica: o exame da pichação e do grafite no referencial de diversos campos do saber.

Agregaram-se à Comissão de Estudo grafiteiros e pessoas que sustentavam oficinas de grafite na rede pública municipal de educação. Acorreram também às reuniões da Comissão os grafiteiros que participavam, na ocasião, da constituição de uma Associação de Grafiteiros, com vistas à busca de apoio. Estes fatores precipitaram o nascimento do Projeto Guernica e o seu lançamento, em março de 2000, a princípio com o objetivo de aprofundar a pesquisa sobre o tema e gerar subsídios para a política da Prefeitura de Belo Horizonte (ANEXO C).

Em 2002, segundo os documentos do Projeto Guernica, a equipe constatou que ele já subsidiava e zelava por uma política sobre a pichação e o grafite em Belo Horizonte, por meio da sustentação de um ‘Espaço de Estudo e Pesquisa’ (APÊNDICE A).

A Psicanálise introduziu sua marca desde o início, nos primeiros encontros no Gabinete, instaurando a necessidade da escuta do sujeito e de um trabalho feito com o que cada um pode colocar de si, mesmo em se tratando de grupos. Daí o funcionamento com vários dispositivos: a reunião dos coordenadores do Projeto, para reflexão sobre a condução e a direção; a reunião geral para palestras, leituras, debates, elaboração de projetos e comunicados, não restrita à equipe, mas aberta a quaisquer interessados. As duas não seriam suficientes; é preciso haver reuniões em pequenos grupos ou individualmente, para permitir ao sujeito ser escutado, indagar sobre sua posição diante das questões em pauta e sobre seu desejo no Projeto, o que tem sido feito por psicanalistas. É isso que possibilita a produção de cada um, para traçar seu caminho e seguir por ele, o que é uma forma de tratamento dos efeitos nefastos dos fenômenos de grupo, como o estabelecimento de hierarquias dentro do grupo, a submissão ao desejo do outro, ou a alienação manifesta nos atos realizados na identificação maciça ao grupo.

Também a psicanálise, ao conceber o sujeito, deu feição àquela que iria se tornar uma metodologia de implementação da política: o planejamento deve ser traçado com a participação dos envolvidos na pichação e no grafite. Logo se viu que, de saída, era preciso colocar a trabalho, no exame da questão, tanto os escritores de rua quanto os urbanistas, além de outros interessados pela paisagem urbana.

Uma função essencial é a interrogação que a psicanálise faz ao sujeito da ação da pichação ou do grafite, sobre o seu ato, para que esse ato não seja nem tratado como um ato estritamente de ordem criminal, nem que seja também fruto de uma apropriação do ponto de vista do Estado. A possibilidade que a psicanálise inaugura nesse projeto é inventar, a partir do seu operacional, uma outra forma de abordar isso. Que cada um venha dizer daquilo que é seu próprio ato e perceber a determinação, que está implicada aí, da globalização, de um discurso que vem acoplado à idéia do discurso do capitalismo, e como isso é assimilado pelo sujeito aqui no país, especificamente em Belo Horizonte, sem nenhum aparato crítico. A psicanálise vem aí interrogar isso e vem tocar os sujeitos em questão, uma atitude crítica diante daquilo que vem do Outro. (Marcelo de Castro, psicanalista, Coordenador do P.G.).

Era preciso colocar o estudo e a pesquisa como fio condutor, que impusesse uma transferência de trabalho. Aqui se tem mais um ponto de tratamento das paixões do grupo, sem o quê, poderia estar impedida a produção do sujeito. A pichação e o grafite, de acordo com esses princípios, já não se prestam a ser estudados isoladamente. O estudo e a pesquisa devem contemplar aspectos da Arte, História, Memória, Patrimônio, Urbanismo, Paisagem Urbana, e outros afins ao tema. Isso exige o contato com outros campos do saber, o que pode fazer um corte sobre o fechamento no grupo de grafiteiros e pichadores e abrir a trilha do projeto de cada um.

Tais dispositivos são assim concebidos a partir das formulações da Psicanálise, em especial da teoria dos “cartéis”, uma invenção de Jacques Lacan, que propõe o trabalho em pequenos grupos dentro da Escola de analistas, de modo a fazer avançar o conhecimento. Estão, pois, sob a égide de uma ética psicanalítica, que pressupõe uma circulação dos discursos, conceito já apresentado no Capítulo 1 (itens 1.2 e 1.3). A idéia é operar de tal maneira que se possa passar pelos diferentes discursos nos momentos variados do Projeto: o discurso do mestre, que pressupõe algum detentor do saber e a entrega dócil ao saber que pode ser ministrado; o discurso da ciência e o da universidade, com o rigor da busca de exatidão das experiências, dos relatórios, dos conceitos e da crítica aos resultados, usando métodos sistemáticos e eficazes para atingir um saber, não sobre o desejo, mas sobre a teoria do conhecimento; o discurso da histórica, que, embora conduza a impasses de

impotência, aponta para as falhas do processo e denuncia os erros. A emergência do discurso do analista – que é movido pelo desejo, esse que é marca das impossibilidades e constitui um saber sobre o ponto de falha e incompletude da estrutura – é que possibilita a circulação desses discursos.

Em um grupo de trabalho como o do Projeto Guernica, um discurso não haverá de se encarnar em alguém; empenhados que estão os membros da equipe numa busca sobre a política necessária, podem se permitir freqüentar os discursos em sua pluralidade, embora se deva ressaltar que há pelo menos um em condições de sustentar o discurso do analista, que faz girar os demais.

Essa concepção dá um vetor ao Projeto, uma vez que se evita a fixação dos debates em um desses discursos, por exemplo, quando acontecem queixas infundáveis, ou quando alguém se outorga um saber absoluto que não contempla outros saberes. A própria estrutura de trabalho dificulta a estagnação: a equipe não é composta exclusivamente por grafiteiros, embora essa fosse a demanda inicial. Há artistas plásticos e outros. Além disso, como as reuniões gerais são abertas e todas as atividades do Projeto são feitas em parceria com outras pessoas e outros órgãos, o não-grafiteiro comparece, freqüentemente fazendo uma cunha na totalidade do discurso do movimento do grafite.

Por esse viés teórico, evita-se enredar na idéia corriqueira sobre a exclusão. Se os jovens de bairros populares dizem de seu sofrimento como excluídos, deserdados do Outro, de nada adiantaria fixá-los em queixas ou revoltas impotentes. Aqui há respaldo na sociologia, com Vera da Silva Telles, quando ela disse, em uma conferência: ‘temos que tirar o conforto das palavras, a armadilha da própria noção de exclusão. Ao invés de trabalhar com a noção de exclusão, devemos contrapor a noção de práticas da cidade, seus bloqueios às possibilidades de vida e seus acessos’ (Telles, 2001). Para trabalhar o problema do mercado de trabalho informal, ela acrescentou ainda o conceito de Foucault de ‘campo de força’: ‘há coisas em acontecimento e é preciso perceber quais são os campos de força criados por ele. Há que tirar o trabalho de onde ele se escondeu em nome da exclusão e da pobreza e colocá-lo de novo no central’ (Telles, 2001).

O outro pilar do Projeto Guernica é a Engenharia, que permite um pensamento sobre a cidade em seus diversos aspectos de construção civil, trânsito e urbanismo, que subentendem a arquitetura, o paisagismo urbano, a estética e a comunicação visual nas ruas.

A presença do engenheiro garante que as questões da pichação e do grafite sejam tratadas no âmbito maior da cidade de Belo Horizonte e articuladas ao saber produzido na Prefeitura, no Governo do Estado, como no Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico – IEPHA –, na Universidade, como na Escola de Arquitetura da UFMG, e em outros órgãos ou instituições, como o Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB –, bem como aos poderes legislativo e judiciário. Assim, as propostas jamais podem ser estanques em relação às discussões e ao planejamento referentes ao patrimônio e à paisagem urbana.

Embora tenham suas especificidades, a pichação e o grafite necessitam ser pensados em termos da comunicação visual das ruas e, embora digam respeito a outros aspectos da realidade social, já não se pode tecer para eles uma legislação ou uma política de modo isolado da evolução da concepção da cidade sobre a sua paisagem. Essa concepção refletiu-se na nomeação do engenheiro coordenador do Projeto, José Marcius Carvalho Valle, para assessor do Prefeito para compor a Comissão Municipal de Proteção à Paisagem e, assim, participar da discussão sobre as formas de tratamento da paisagem urbana, e também da elaboração do Código de Posturas do município, de 2003.

Há ainda um outro conceito psicanalítico evidente na base do Projeto. É o conceito freudiano de ‘resistência’. Assim, se o Projeto considera como instâncias diferentes o Poder Público, a Política, o movimento social do grafite e, como claramente definidos em seus estatutos próprios, os diversos campos do saber – a escrita das ruas, a psicanálise, a engenharia, o urbanismo, a arte – há de se supor que cada um deles mantenha suas especificidades, não se podendo iludir quanto a uma fusão entre eles. Nesse sentido, cada campo resiste ao outro. Lacan rastreia o conceito para evidenciar que a resistência aponta para o desejo, ou seja, tem-se aí um testemunho de que um processo se opera no sujeito no sentido de destacar aquilo que o causa, a sua verdade, não alienada no Outro, mas destacada dele.

O conceito da resistência tem sido revisitado por vários campos. Ao final de 2002, aconteceu, no Rio de Janeiro, um Colóquio sob o tema da ‘resistência’, reunindo várias disciplinas, no qual se discutia o resistir não só pela oposição ao movimento, como também pelo significado de produção. O que estava no foco era a resistência em sua função impulsionadora de mudanças, como esquentar a água do chuveiro ou acender uma lâmpada.

Também para a psicanálise, a resistência é um conceito importante, por constituir-se em uma condição para que se faça um registro no aparelho psíquico e, conseqüentemente, para que se possa elaborar uma escrita.

Quanto ao espaço, ele é abordado no Projeto principalmente por meio da obra de Henri Lefebvre, que interpretou o marxismo pelo prisma do espaço, até então relegado. Interessa principalmente a idéia de Lefebvre (1977) relativa à apropriação do espaço, introduzida pelo viés daquilo que pode ser percebido, utilizado, degustado, saboreado. O consumo dos “espaços de lazer”, que reproduzem as relações de produção, abre a conexão com a organização capitalista de produção (vide item 1.9).

O Projeto retoma esta idéia de Lefebvre (1977), para propor aos jovens pichadores e grafiteiros o uso de espaços diversos, tais como museus de arte ou de história, escolas universitárias, centros culturais, parques, *ateliers* e outros, na perspectiva do sabor, da degustação, do consumo, ou seja, a articulação com o desejo e o projeto de cada um.

Outro conceito utilizado pelo Projeto Guernica é o de “movimento social”. Considera a organização dos pichadores e grafiteiros como uma tentativa de um movimento social, sustentado por um discurso e uma escrita subsequente. O Projeto busca no filósofo contemporâneo Alain Badiou a idéia sobre política para a ancoragem desses conceitos. Badiou (2000,p.40) indaga o que pode ser a política sob as condições desses dois termos: por um lado o movimento social, por outro, o poder do Estado. Ele propõe a política paciente dos movimentos. Concebe o movimento como uma ação coletiva que não está regulada pelo poder dominante e suas leis. É um acontecimento, algo que pode ter sido organizado, ou algo que é mais do que se previu ou se organizou. Em um movimento, há uma ação de ruptura, quer dizer, uma ação que está fora de qualquer repetição, uma ação nova, inventada, que cria tempo e espaço. Além disso, para que se caracterize um movimento, a outra condição é que ele proponha uma idéia igualitária: “um verdadeiro movimento é algo que inventa uma idéia igualitária sobre um ponto em particular. Por isso pode tratar-se de um movimento operário, [...] um movimento de jovens, de mulheres [...] Sempre há reivindicações em um movimento” (Badiou, 2000,p.41).

Ora, bem podemos considerar a pichação e o grafite como pertencentes a um grupo de jovens que almeja ter uma função de movimento social, que se congrega em torno de um discurso e que prega a solidariedade e a união, como numa irmandade de ‘manos’, com o objetivo coletivo de promover, igualmente, o bem-estar de todos. Além disso, embora possam ser questionados por isso, esses jovens convergem para uma ação, a escrita das ruas, que modificou o visual das grandes cidades e trouxe para eles um novo modo de laço social. O outro elemento que caracteriza um movimento, segundo Badiou (2000), a reivindicação, está presente nesse discurso e nessa escrita, pela via de denúncias, apelos e protestos.

Para Badiou (2000), uma parte da política consistirá em saber o que fazemos com um acontecimento e com uma demanda e como se transforma a situação a partir deles. A política não é pensar a situação somente. É, em primeiro lugar, e antes que tudo, ‘pensar a partir do que está mais além da situação, e que ocorreu como um acontecimento. Por isso, vou definir a política como a fidelidade a um acontecimento, [...] ao novo.’ (Badiou, 2000,p.42)

Contudo, há, neste movimento de jovens, uma característica que nubla seus propósitos e que, por certo, dificulta a emergência de um ‘acontecimento’, de um novo. É o que Badiou (2000) chama de uma ‘identidade fechada’ que, junto com outras desse tipo, ocasiona uma fragmentação que só beneficia um sistema capitalista.

Cada identificação (criação ou montagem de identidade) cria uma figura que fornece matéria para seu investimento pelo mercado. [...] Qual melhor fonte de investimentos, inesgotável que é para o mercado, que o surgimento na cena, em forma de comunidade reivindicativa e de pretensa singularidade cultural, das mulheres, dos homossexuais, dos deficientes, dos árabes! A cada vez uma imagem social autoriza produtos novos, lojas especializadas[...]. O capital exige, para que seu princípio de movimento torne homogêneo seu espaço de exercício, o permanente ressurgimento de identidades subjetivas e territoriais (Badiou, 1999,p.103).

O filósofo faz uma crítica da lógica dos identitarismos ou das minorias, para concluir que ‘os enunciados minoritários são propriamente bárbaros’ (Badiou, 1999:104). Para ele, essa lógica prevalece na maioria das políticas empíricas, que não têm compromisso com a verdade. ‘Elas [as políticas empíricas] organizam uma mistura de poder e de opiniões. A subjetividade que move estas políticas empíricas é a da

reivindicação e do ressentimento, da tribo e do lobby, do niilismo eleitoral e do afrontamento cego das comunidades” (Badiou, 1999,p.89).

Uma das conclusões a que chega Alain Badiou tornou-se um dos princípios do Projeto Guernica. Para ele, é preciso inventar uma política de emancipação. ‘Inventar trajetos, caminhos que não existiam, [...] inventar trajetórias que não são as do mundo no qual estamos” (Badiou, 2000,p.38).

Quanto à concepção da política a fazer, o Projeto vale-se ainda das idéias de um interlocutor de Badiou, o antropólogo Sylvain Lazarus, professor na Universidade de Paris VIII, que desenvolve um trabalho para a Prefeitura de Saint-Denys sobre a cidade e seus *banlieues*. Ele cita Louis Althusser para dizer de ‘uma linha de demarcação’: propõe a política do ponto de vista das pessoas e, não, a política do ponto de vista do Estado. Esta última tem por referência o poder e o Estado, que tem uma semântica própria, e visa às eleições. A política do ponto de vista das pessoas tem por princípio prestar atenção à semântica das pessoas, estar do lado delas, dos trabalhadores, das cidades, e ter uma potência própria, tomando o Estado como interlocutor, mas sem objetivar a conquista de posições de poder. “A tese da capacidade política das pessoas, nem todas, nem em todos os lugares, nem sempre, é que do lado das pessoas pode se desdobrar um pensamento político que esteja no ponto de tomar posição sobre o Estado, permanecendo exterior ao Estado” (Lazarus, s.d.).

Esse conceito tensiona o Projeto, uma vez que ele participa do governo municipal. Torna-se necessária uma atenção constante às ações. O desafio é trabalhar com as pessoas, tal como sugere Lazarus, e com sua capacidade de elaboração, a partir da singularidade de suas propostas, em articulação com o Estado, a cidade e o poder. Lazarus (1996) vê a política numa problemática da singularidade, quer dizer, não permanente e rara, sendo a cada vez, um ‘modo histórico de política’.

A política é da ordem do subjetivo. Essa tese se opõe às doutrinas objetais [*objectales*], que reenviam a análise da política àquela das instituições tais como o partido, ou a estruturas tais que o Estado, e que fazem assim, da política, uma invariante societal [*societale*] propícia à análise do poder. [...] A política em sua singularidade [...] não coincide com a permanência estrutural dos objetos que são o Estado e as classes. (Lazarus, 1996,p. 88)

Badiou apropria-se de uma expressão de Sylvain Lazarus para dizer que a política de emancipação, ou revolucionária, é um “pensamento em interioridade”, um procedimento singular, que dispõe de seus próprios operadores em cada situação (Badiou, 1992,p.222).

Todo esse referencial teórico interessa ao Projeto e o contamina desde seu objetivo: o Projeto não se outorga a posição de representante do Poder Público para decidir sobre o movimento social da escrita das ruas. O objetivo do Projeto é inventar uma política para o Poder Público a respeito da pichação e do grafite.

Lê-se no folder de lançamento do Projeto Guernica, de março de 2000 (ANEXO C), que ele “busca abrir um debate sistematizado com os jovens sobre a arte do grafite, a história e a memória da cidade de Belo Horizonte e os conceitos do mundo contemporâneo.”

O primeiro documento do Projeto, que saiu à mesma época e passou a integrar, desde então, o *site* da Prefeitura de Belo Horizonte, traz três objetivos (Disponível em <www.pbh.gov.com>. Acesso a 3jul.2003). Os dois primeiros manifestam os princípios de uma política voltada à escuta do sujeito:

1. Abrir o debate sobre a pichação com os próprios pichadores/grafiteiros, de modo sistemático e contínuo, de tal maneira que não só eles explicitem suas razões, como também que possam examiná-las à luz dos conceitos fundamentais que regem o trato com a cidade, tais como os de ecologia e urbanismo.
2. Abrir o leque de alternativas aos jovens envolvidos com a pichação/grafite, buscando ampliar os recursos de cada um para solucionar o problema de que se queixam, além de qualificá-los no campo da arte.

Sobre o terceiro e último objetivo do documento, pode-se dizer que ele atende ao Poder Público quanto à sua responsabilidade em relação à paisagem urbana, evidenciando, dentro do Projeto, a tensão entre o movimento social e a Lei. Diz o enunciado desse objetivo: “Inibir os atos infracionais de depredação e vandalismo contra o meio ambiente”.

Esse objetivo explicita um paradoxo em relação aos demais, uma vez que toca na questão da ordem social referida à Lei. Contudo, ele só pode ser lido como subentendido aos primeiros. Nele não se diz da inibição a qualquer escrita das ruas e, sim, aos atos de depredação e vandalismo. Ora, se o primeiro objetivo é o de abrir o debate, e se a metodologia contempla a participação ativa de pichadores e grafiteiros na definição da política que vai sendo adotada, há possibilidade de uma construção de uma definição sobre o que é “depredação” e “vandalismo”. De fato, não se poderia conceber uma política no desconhecimento da Lei. Este é um lado dos objetivos do Projeto e, por outro, tem-se um

segundo termo: os sujeitos, com sua singularidade irreduzível, como “ócorrências locais do processo de verdade (‘pontos’ de verdade)” (Badiou, 1994). É na articulação desses pontos que o Projeto se dá.

3.4 O Projeto Guernica : metodologia

“Um indivíduo, por mais revolucionário que se mostre, que não questione o lugar de onde fala, é um revolucionário postiço.”
Roland Barthes, em “O Grão da Voz”

“Minha concepção muda a cada dia. Cada vez que eu leio mais sobre o grafite e me informo, mudo minhas opiniões sobre o grafite.”
Davidson de Oliveira, o Seres, monitor do P.G.

A metodologia do Projeto Guernica, descrita em um documento (APÊNDICE A), supõe quatro eixos principais:

- . o primeiro, de estudo, reflexão, debates e planejamento. São as reuniões – gerais, com todos da equipe, ou as “Supervisões Psicanalíticas”, em pequenos grupos –, os seminários e mesas-redondas em que há convidados para palestras e conferências;

- . o segundo consiste nas oficinas destinadas ao público prioritariamente jovem, de bairros populares;

- . o terceiro pressupõe a participação em eventos de outros órgãos ou setores, e a realização de eventos próprios;

- . o quarto diz respeito à comunicação da produção do Projeto à cidade, por meio de mostras de arte, vídeo, CD-Rom, conferências, participação em programas de TV e outros, além de publicações, cursos e campanhas.

Pode-se ter uma idéia do que disso foi realizado, nos documentos e no relatório de 2003 do Projeto (ANEXO D). As reuniões, os seminários e as mesas-redondas atendem ao princípio do Projeto segundo o qual o tema deve ser pensado não só por especialistas, mas por todos os interessados, independentemente de sua idade, escolaridade ou nível

hierárquico em algum órgão. Assim, os debates têm a participação de profissionais de áreas variadas, técnicos da Prefeitura (como secretários, assessores, gerentes) ou de outras instituições, de professores, mas também de jovens de bairros populares, pichadores, grafiteiros e membros do Projeto. É assim que a formação pode acontecer, cada um tomando para si um ponto sobre o qual pode fazer avançar o seu projeto. Isso permite ainda a formulação do tema estudado, base para decisões políticas.

Isso é claramente detectado pelo grafiteiro Hugo: ‘peço a Deus para que as pessoas da Prefeitura venham a abençoar mais o trabalho do Guernica, porque temos uma necessidade não só na área material, mas de discussão, como está sendo o Guernica.’ Ou seja, como as reuniões são abertas ao público, é comum a presença de outras pessoas de fora da equipe, como Hugo. Na mesma situação está o grafiteiro e estudante universitário Felipe Câmara, que diz: ‘é fundamental até para mim mesmo, que participei de reuniões aqui do Guernica, eu acho legal que eu expandi muito, abri mais a minha visão, até sobre como dar minhas oficinas’. Alguns dizem que aí está acontecendo ‘uma educação dos monitores’, ‘uma certa qualificação dos monitores para entrar dentro de sala de aula’.

As reuniões permitem um projeto que vai sendo construído por seus participantes. Nas entrevistas, monitores e coordenadores de oficina dizem de uma ‘construção da concepção do projeto’, ‘à criação de uma mesma base de concepção, em torno da qual para cada um vai ser um pouco diferente’.

Além disso, o Projeto sustenta a possibilidade de esses jovens grafiteiros encontrarem-se em um grupo – isso que eles expressam como necessário – para conceberem seus projetos pessoais.

Eu acredito muito que através dessas reuniões com os coordenadores, os monitores foram se conhecendo e foi definindo esse grupo. E é esse grupo que tem essa possibilidade de estar levando e chamando para um diálogo esses jovens que estão se expressando de uma maneira agressiva, ou que estão perdidos na vida.
(Álan, monitor do P.G.)

Muitos enfatizam que foi a partir do Projeto que puderam encontrar outros grafiteiros, ‘fazer amizades’, ‘recolher informações’, ‘trocar idéias’.

Ainda nessa linha da formação dos monitores e coordenadores, a supervisão psicanalítica tem lugar relevante. Os monitores descrevem esse dispositivo como ‘mais uma oportunidade de estar discutindo os valores urbanos mais a fundo’, ‘uma preparação

do monitor e do coordenador”, “uma reunião que torna o ambiente agradável”, em que “o pessoal tem interesse em vir” e “é legal, porque a gente troca a idéia e fala muita coisa”. O coordenador de oficina Piero Bagnariol diz que “foi a coisa mais legal do Guernica ter aberto esse espaço de escuta para as pessoas se colocarem; é interessante como reflexão”.

Aos monitores, não escapa a diferença da psicanálise em relação a outros campos. Isso é curioso, já que o tema da supervisão é referido ao Projeto Guernica, não havendo proposta de um processo de análise. Ainda assim, das palavras dos entrevistados colhem-se os efeitos de uma escuta. É assim que o monitor Davidson diz: “a gente conversa com o Marcelo [psicanalista], às vezes, a gente tá falando, falando, a gente pensa e parece que saiu tudo pra fora, parece que a gente tá voando. Isso é informação. Pra mim, essas reuniões têm muito valor”. Muitos dos testemunhos dados sobre o contato com os psicanalistas podem ser interpretados como um dizer que manifesta uma elaboração. Isso nos interessa em especial, porque incide sobre um ponto fundamental da teoria subjacente à pesquisa de campo, que se refere à circulação dos discursos. Ora, a condição desse movimento de circulação é a possibilidade de o discurso psicanalítico emergir, isso que os entrevistados estão atestando.

Você estar se abrindo para um psicanalista é surpreendente, primeiro: a pessoa te ouve de uma maneira que é fora do comum, eu não sabia que era assim. A gente fica bem mais maduro e preparado, por exemplo, para muitas dificuldades que a gente passa. A psicanálise é mágica, acima de tudo é mágica.

(Wemerson, monitor do P.G.)

É inesperada a clareza com que o saber psicanalítico é percebido, como quando o monitor Ramon Martins diz sobre o psicanalista Marcelo: “ele é uma pessoa que sabe escutar. Ele sabe direcionar as coisas, e parece que o jeito dele de puxar as coisas... ele pergunta mostrando pra gente”.

Sobre essa clareza, ainda impressiona que vários abordem a questão da transmissão, tão cara à psicanálise, pelo viés de um trabalho que é feito a partir dos efeitos gerados sobre si mesmo. Segundo o monitor Wemerson, “se você me ouve, os outros podem me ouvir, eu posso ouvir também, aí eu levo isso também, eu pego um pouco da conversa de vocês para a oficina. Aquela coisa da conversa, de saber ouvir, vem de vocês, a gente aprende com vocês”.

As oficinas são um ponto nevrálgico do Projeto. São espaços onde se compartilham com outros jovens as idéias geradas nas reuniões, gerando uma outra produção que, por sua vez, retorna em efeitos sobre essas mesmas reuniões. Para os monitores e coordenadores de oficinas, esse é o lugar privilegiado de escuta sobre a pichação e o grafite na cidade, onde podem sustentar o processo de cada sujeito. Os vários tipos de oficinas foram se delineando a partir do desejo de cada coordenador e monitor. Começamos com as ‘Oficinas de Grafite, Arte e História’, mas hoje já se tem a ‘Oficina de Quadrinhos’, a ‘Oficina de Vídeo’ e a ‘Oficina Digital’. O ‘Guernica Digital’, como é chamado este viés da informação tecnológica, tem inovado em propostas que seduzem professores e diretores da área de educação.

As demandas de outros setores dirigidas aos grafiteiros explicitam-se principalmente nos eventos organizados por outros setores, com a presença do Projeto Guernica (ANEXO D). Cada vez mais, os monitores, os alunos das oficinas e seus amigos são chamados a fazer grafites em muros de espaços públicos, ou painéis em tecidos, biombos ou placas de madeirite. Nesses momentos, há uma ampliação do número de jovens que participam do Projeto e de suas concepções. Acontece, então, uma articulação mais intensa entre os jovens e as instituições (públicas e particulares).

Dentre as inúmeras solicitações de presença do Projeto Guernica, podemos discernir aquelas que visam o grafite, o desenho ou a pintura, e aquelas que buscam a palavra sobre a experiência com jovens.

Como exemplos do primeiro caso, temos: o Projeto Manuelzão, da UFMG, que contou com grafites elaborados por monitores e alunos, em painéis na Praça Sete, durante o evento de comemoração do Dia Nacional da Água; a Secretaria Municipal de Assistência Social, que também teve grafites elaborados por monitores e alunos, em painéis, durante o dia de promoção da Campanha do Agasalho, na Praça Sete; a Secretaria Municipal de Saúde, que teve painéis em madeirite sobre a Campanha da Dengue; a Secretaria Municipal de Direitos de Cidadania, que teve enormes murais pintados em tecido, em comemoração do Dia da Comunidade Negra, da Mulher e outros, além da ilustração de uma cartilha para o Procon e ilustração dos artigos da Declaração dos Direitos Humanos para exposição na Câmara de Diretores Lojistas, Fórum Social Brasileiro e para uma cartilha; a Way-TV, que selecionou nove pinturas, dentre várias feitas por alunos das oficinas, para plotagem e

composição de alguns de suas torres, chamadas de *totens*, em pontos diversos das ruas da cidade; a TV Comunitária, para a qual monitores e alunos pintaram um biombo destinado a fazer o cenário das entrevistas de rua de um determinado programa.

No segundo tipo de demanda, estão as conferências, palestras e entrevistas que coordenadores do Projeto, monitores e coordenadores de oficinas dedicam às rádios, emissoras de TV e jornais. Como exemplo, a palestra que o monitor Júlio César Castro pronunciou no Sindicato de Estabelecimentos de Ensino de Escolas Particulares ou as conferências do coordenador de oficinas digitais Leonardo Oliveira sobre as possibilidades de utilização das linguagens digitais nas escolas, solicitadas pela Secretaria de Educação.

Ainda há um outro tipo de demanda freqüente, advindo de órgãos que buscam apoio de ações do Projeto Guernica para solucionar algum problema específico, ou para orientar na condução de algum processo referente à pichação e ao grafite. Aqui podemos lembrar três situações. Na primeira, a Secretaria de Educação, em sua preocupação com as crianças resistentes à alfabetização, convocou a coordenadora de oficinas Maria Luiza Viana para refletir sobre o uso dos alfabetos da pichação no processo de ensino e solicitou indicação de alunos do Projeto para a função de monitoria de algumas oficinas.

A segunda situação deu-se, em 2000, quando a Urbel solicitou ao Projeto Guernica uma ação em um recém-construído conjunto habitacional do Bairro Tirol, que amanhecera coberto de pichações. A ação desenvolvida envolveu, além da Urbel, o Condomínio do Conjunto, a Secretaria do Meio Ambiente, a Superintendência de Limpeza Urbana, a arquiteta do Condomínio, as crianças e os jovens do Condomínio, além dos coordenadores, monitores e muitos alunos do Projeto Guernica. A caixa d'água tornou-se o espaço de uma pintura coletiva, realizada pelas crianças e jovens, que escolheram como tema um aquário. Um concurso elegeu uma frase sobre o Condomínio. A partir daí, a comunidade foi mobilizada para uma reurbanização, que significou um trabalho com os jardins, os passeios e a pintura do prédio.

A terceira situação foi o evento na feira da *Construminas*, ocorrida na Expominas, de 10 a 14 de julho de 2001, em articulação com a Associação Brasileira do Cimento Portland – ABCP –, Associação de Mestres de Obra de Minas Gerais – AMOEMG –, Senai, Associação Mineira do Comércio de Materiais de Construção – ACOMAC –, Cimento Cauê. Nessa feira, grupos de operários construíram alguns pequenos muros, na

participação de um concurso. Em seguida, grupos de grafiteiros (monitores, alunos e outros) fizeram seus grafites, também participando de um concurso, tendo por encerramento a premiação de operários e grafiteiros. Devido a essa movimentação, esse estande da ABCP foi um dos mais concorridos da feira e é ainda hoje evocado com entusiasmo pelos participantes, que tiveram chance de ter seu trabalho largamente apreciado. Esse evento gerou ainda uma parceria da empresa de tubos de conexões Tigre, de Joinville, via ACOMAC, que trouxe a Belo Horizonte o Ballet Bolshoi, reservando ingressos para crianças e jovens e uma verba de R\$100.000,00 para materiais de construção destinados a uma creche da Associação Municipal de Assistência Social – AMAS.

Dentro da metodologia do Projeto Guernica, há ainda, desde 2002, a implementação de estágios para os seus monitores em outros setores da Prefeitura, outros órgãos estaduais ou particulares, *ateliers* de arte, o que trouxe grande revitalização ao Projeto, devido ao fortalecimento de experiências subjetivas e informações buscadas fora do grupo. Alguns foram marcantes, como o estágio de dois monitores no Museu de Artes e Ofícios, em vias de ser inaugurado, por meio da empresa *Grupo Oficina de Restauro*, em que aprenderam técnicas de restauração de edificações e monumentos. O contato com profissionais altamente qualificados e motivados fez emergir nesses jovens o método e a perseverança no trabalho cotidiano. Foi depois desse estágio que um deles se preparou para o vestibular de História na PUC/MG e conseguiu seu ingresso no curso.

Quanto à comunicação, ela é um ponto necessário, uma vez que o Projeto tem por pressuposto a necessidade de implicar os grupos de grafite e de pichadores nos assuntos que vão sendo circunscritos, e convidá-los à participação. Além deles, também é preciso levar a produção a toda a cidade, uma vez que o grafite e a pichação não definem seu destino a sós. Desde o início, houve a previsão de organizar um arquivo com a memória do Projeto, com textos, imagens, telas e painéis, incluindo uma biblioteca com teses e programas desenvolvidos aqui e em outras cidades, livros e revistas sobre o tema. Constata-se, contudo, que pouco se adiantou nesse sentido, ainda que, alertados por essa idéia, os integrantes da equipe, desde então, tenham cuidado de fazer arquivos pessoais que ainda podem se prestar a uma organização de um arquivo institucional.

Observa-se, ainda, bastante incipiente, em relação ao previsto, a publicação do Projeto, que tem se manifestado por escrito apenas via *folders* e *site* da Prefeitura, a não ser

quando os textos de seus membros são editados por outras instituições. Contudo, os eventos promovidos pelo Projeto Guernica têm se mostrado bastante eficientes em trazer a público o produto das atividades desenvolvidas.

Em 2002, os coordenadores e monitores ministraram cursos sobre a questão da pichação e do grafite, tendo como principal público-alvo os profissionais da rede de educação. Embora a iniciativa tenha servido para a preparação da equipe para transmitir seus conhecimentos, os cursos receberam poucas inscrições. Em 2003, nova tentativa, dessa vez com êxito, reuniu 180 professores da Secretaria Municipal de Educação, num Seminário sobre o Patrimônio Cultural, parte integrante da Campanha de Sensibilização ao Patrimônio Histórico e Cultural de Belo Horizonte (ANEXO D).

Essa campanha, ainda em curso, intitula-se *A Paisagem de BH: uma descoberta*. Nela, o Projeto Guernica reúne como parceiros o IEPHA e outros órgãos da prefeitura: Secretaria de Educação, Secretaria de Direitos de Cidadania, Secretaria de Cultura, a Gerência de Patrimônio da Secretaria de Regulação Urbana e o Grupo Oficina de Restauro. Trata-se da ação mais abrangente do Projeto, no sentido de abrir o diálogo com os alunos de seis a 18 anos das escolas da cidade, num trabalho de dois anos, com a culminância de um concurso de desenho, pintura e grafite, em junho de 2004.

3.5 Dados do funcionamento do Projeto Guernica

“O Guernica está ajudando muitas crianças que saem da criminalidade e entram na verdadeira alegria, porque são várias cores que vêm.”

Hugo Leonardo Avelino, o Marvin, grafiteiro

Aqui nos valemos dos documentos e relatórios anuais do Projeto Guernica desde o ano inaugural de 2000, incluindo textos que foram apresentados no último Seminário do Projeto, em 23 de outubro de 2003.

Atualmente, a equipe é composta de três coordenadores, sendo dois psicanalistas e um engenheiro, uma assessora de arte-educação, sete coordenadores de oficina – artistas

plásticos, arte-educadores ou designers –, 14 monitores de arte/grafite, uma monitora para o Guernica Digital e uma estagiária (ANEXO F).

Fotos dos alunos das oficinas e sua produção encontram-se ao final deste capítulo.

Estão em funcionamento 21 oficinas, distribuídas em seis Regionais: Pampulha, Noroeste, Oeste, Barreiro, Leste e Centro-Sul. Desse total, quatro oficinas são do Guernica Digital e Vídeo, dispostas no Centro Cultural da UFMG e na Escola Municipal Anne Frank do Bairro Confisco, na Pampulha. As outras operam em escolas municipais, centros culturais e centros de ações comunitárias, parques municipais e também no Centro Cultural da UFMG, que, nos últimos dois anos, foi parceiro de uma tentativa de articulação do Projeto Guernica com a Universidade.

As oficinas estão localizadas em vários pontos das regionais da cidade (vide mapa ao final desse item 3.4.). A princípio, elas só eram realizadas em bairros populares. Atualmente, contudo, há muitas na região do Centro, por ser um “pedaço” da cidade para onde convergem pichadores e grafiteiros. “O centro é o palco de todo mundo”, disse um grafiteiro entrevistado.

Em média, são atendidas por ano cerca de 250 pessoas nas oficinas, entre crianças, jovens e alguns poucos adultos. Este ano, são 350. Ao todo, o Projeto atendeu, em suas oficinas, cerca de 2.100 crianças, número que não contempla os participantes dos eventos.

Os dados detalhados do ano de 2003 são um recorte neste total e nos servem como amostra do tipo de público atendido, como está na Tabela 1, que se segue.

Tabela 1. Numero e perfil dos alunos das oficinas do Projeto Guernica em 2003

Total de alunos: 304

Número de alunos atendidos por faixa etária:

0 a 6 anos: (00)	13 a 18 anos (169)
7 a 12 anos (91)	19 a 24 anos (44)

Tamanho médio das famílias: número de pessoas: 5,4

Renda familiar:

Sem renda: (03)	Até ½ sm (00)
½ a 1 sm (13)	1 a 3 sm (212)
3 a 5 sm (58)	acima de 5 salários (20)

Faixa de escolaridade:

ed. Infantil (00)	ensino médio (61)
1ª a 4ª série (73)	supletivo (05)
5ª a 8ª série (128)	superior (-)
fora da escola (17)	terminou ensino médio (08)

Sexo dos alunos:

masculino (198)

feminino (106)

Fonte: Relatório do Projeto Guernica de novembro de 2003 (ANEXO D).

A verba do Projeto Guernica provém de um fundo da Secretaria Municipal de Assistência Social, e é repassada à Associação Municipal de Assistência Social – AMAS –, que a destina ao Projeto. Isso lhe garante facilidade de trânsito entre outros departamentos e instituições, permitindo-lhe uma certa agilidade de decisão e liberdade de ação, ainda que mantidas dentro do âmbito de seu orçamento. Segue-se o mapa da localização das oficinas nas regionais de Belo Horizonte, conforme documento do Projeto Guernica (ANEXO G).

3.6 As condições das entrevistas

‘Eu tenho para mim que o Guernica tenta interferir sobre um pedaço da cidade, um pedaço do grupo de pessoas que acabam agindo na cidade largada e desdenhada, ou seja, que atuam sobre efeitos.’

Carlão, vereador de BH (PT)

Na pesquisa de campo que deu subsídios para o presente estudo, foram realizadas 31 entrevistas, no período de fevereiro de 2002 a junho de 2003²⁴. Dessas, 17 foram feitas com os alunos, monitores, coordenadores de oficinas e outros grafiteiros, todas elas intensivas e semi-estruturadas, resultando em longos depoimentos, alguns de duas horas de duração. Outras foram estruturadas e, dessas, apenas cinco respondidas por escrito.

Os dados das entrevistas configuram um vasto material, obtido em boas condições, uma vez que a maioria dos entrevistados demonstrou grande disponibilidade para dizer de suas impressões e conclusões sobre o tema.

²⁴ Todas as entrevistas foram realizadas pela própria pesquisadora e relatora deste estudo, exceto uma, realizada por José Marcius C. Vale, Coordenador do P.G.

Calculou-se escutar o Projeto Guernica: dos seus 25 integrantes, contamos com a palavra oral de 15, mais um depoimento escrito. Valemo-nos fundamentalmente da fala dos monitores e coordenadores das oficinas sobre a população atendida, ressaltando-se que os monitores foram integrados ao Projeto, de início, por serem grafiteiros de bairros populares. Contudo, ainda foram feitas três entrevistas com alunos das oficinas. Para saber como o Projeto é visto em outra perspectiva, outros três grafiteiros que não participam do Projeto foram escutados. Além disso, foi necessário entrevistar integrantes do Poder Público que em algum momento interagiram com o Projeto, sendo 11 da Prefeitura de Belo Horizonte e um da Universidade Federal de Minas Gerais. Um perfil dos entrevistados pode ser encontrado no ANEXO H. Aqui, apresentamos um mapeamento geral:

Entrevistados

7 Monitores do Projeto Guernica (P.G.)

4 Coordenadores de oficina do P.G.

2 Coordenadores-gerais do P.G.

1 Assessora do P.G.

3 Grafiteiros alunos do P.G.

3 Grafiteiros não-pertencentes ao P.G.

4 Secretários da PBH

6 Demais técnicos da PBH

1 Técnico de outra instituição

Total: 31 entrevistados

Os monitores entrevistados são: Henrique Marques Pereira, Wemerson da Silva, Davidson Luiz Nascimento de Oliveira, Alan Oziel da Silva Pires, Ramon Martins, Luzimar Lopes Andrade e André Gonzaga. Os alunos das oficinas são Chandra Felipe Matos, Carlos Augusto Lino e Leandro Moraes da Silva. Os grafiteiros que não são do Projeto Guernica são Alexander Gomes, Felipe Andrade Câmara e Hugo Leonardo Avelino.

Também colaboraram com alguns apartes, com o consentimento de participar da pesquisa, embora fora do enquadre de entrevista, os monitores Reinaldo José Ribeiro, Júlio César Castro e Éder Luiz dos Santos.

Os coordenadores de oficina entrevistados são: Maria Luiza Dias Viana (arte-educadora), Leonardo Oliveira (*designer* industrial), Piero Bagnariol (desenhista e quadrinista) e Cristiano Coelho (artista plástico). Além desses, Neuza Santos Macedo (arte-educadora) contribuiu com um texto sobre um estudo de caso, Livia Chaves (artista plástica) com um texto sobre o trabalho nas oficinas e Pedro Portella Macedo (artista plástico), com um estudo apresentado em conferência no Projeto Guernica sobre a história do grafite.

Foram entrevistados os coordenadores do Projeto Guernica, José Marcius Carvalho Vale, Marcelo Matta de Castro, a assessora de arte-educação Maria Elizabeth Alves Pimentel e a ex-assessora de História Mariza Guerra de Andrade.

Além desses, da Prefeitura de Belo Horizonte, Rita Margarete Rabelo, Antônio Carlos Ramos Pereira, José Flávio Gomes, Antônio David de Souza Júnior, Fernando Almeida Alves, Tarcísio Caixeta, Vânia Diniz, Alexia Balona e Zahira Souki Cordeiro. Da Universidade Federal de Minas Gerais, Regina Helena Alves da Silva.

A escolha da amostra do grupo de grafiteiros foi aleatória e não obedeceu a outros critérios, a não ser priorizar aqueles que não se iniciaram no grafite pela universidade, o que, de resto, é incomum em Belo Horizonte. Apenas um deles estudou em escolas particulares e tem pais com formação de nível superior, tendo sido escutado por sua interação com os demais. Verifica-se que a totalidade desses entrevistados é do sexo masculino, porque, embora haja meninas grafiteiras, elas são raras e pouco citadas dentro do movimento.

Além dos entrevistados, foram utilizados alguns poucos depoimentos de monitores e coordenadores do Projeto Guernica.

3.7 Uma leitura do Projeto Guernica pela via das entrevistas

“O Projeto Guernica estabelece uma mediação essencial. Ele instaura a idéia de uma cidade plural, uma cidade conflitante, não uma cidade uniforme.”

Marcelo M. de Castro, psicanalista, Coordenador do Projeto Guernica

“A novidade do Projeto Guernica é a possibilidade de discutir o grafismo, uma discussão sobre a cidade, fazer com que a sociedade reaja de forma articulada com os jovens.”

José Marcius Carvalho Vale, engenheiro, Coordenador do Projeto Guernica

A análise das entrevistas aponta para a densidade de um processo acontecendo na área do grafite em Belo Horizonte desde o ano de 1999, data de gestação do Projeto Guernica. Se não nos cabe afirmar relações positivistas de causa-e-efeito sobre tal acontecimento, podemos, contudo, escutar o que dizem os sujeitos envolvidos no Projeto Guernica quanto ao saber que extraem não só dos fatos, mas também daquilo que os move em suas determinações.

Observa-se um interesse amplo pelo Projeto Guernica, por parte de vários segmentos da cidade, manifestado em demandas de parcerias, solicitação de presença da equipe com sua produção – quer seja grafite, arte, desenhos gráficos, vídeos, histórias em quadrinhos – em eventos institucionais, em entrevistas na mídia, incluindo televisão e jornais, ou palestras em seminários, feiras, congressos. O Projeto é, dentre todos os da Prefeitura, um dos mais contemplados pela mídia, mesmo ainda não tendo estabelecido uma política para tornar pública sua produção e dar-lhe visibilidade.

É verdade que isso, por si, não diz de sua eficácia. Uma grande aceitação já poderia ser previsível, antes mesmo de uma análise dos resultados do Projeto Guernica, devido à presença de certos ingredientes que compõem um momento contemporâneo: a imagem, a escrita e o trabalho com os jovens de bairros populares. Os dois primeiros foram trabalhados aqui no Capítulo 1. A imagem é ainda mais arrebatadora por estar em destaque na cultura de nossa era. A escrita comparece no Projeto especialmente sob as roupagens do grafite, com suas figuras, letras e frases, mas também as da arte, com a pintura, o desenho e o vídeo, e as formas gráficas digitais. O terceiro ingrediente é o trabalho com os jovens de bairros populares, como uma proposta de tratamento do problema, tal como expresso aqui

no Capítulo 2, ou uma resposta possível aos impasses da situação de pobreza de uma parcela grande da população brasileira.

A força do Projeto Guernica aparece também no aumento de estudos sistemáticos sobre a pichação e o grafite na cidade e sobre o próprio Projeto, não só dentro do referencial da psicanálise, mas também em intercessão com o discurso universitário. Assim, freqüentemente há estudantes universitários da PUC/MG, UFMG, Newton Paiva, Fumec, Uni-BH, perambulando pelas atividades do Projeto, recolhendo dados para seus trabalhos acadêmicos, alguns deles bastante significativos. Dois monitores, cuja perspectiva anterior parecia ser apenas o grafite, ingressaram na universidade, inaugurando para o grupo do grafite um novo caminho, antes renegado: um deles, Ramon Martins, freqüenta hoje a Escola Guignard da UEMG, curso de Artes Plásticas; outro, Alan Ozziel da Silva Pires, o Curso de História da PUC-MG. Um Coordenador de Oficina, Piero Bagnariol, concebeu um livro sobre o grafite, já em fase final de elaboração, para o qual vários autores, entre os quais outros coordenadores de oficina, estão compondo textos sobre assuntos vários, como as inscrições rupestres, os signos e os ideogramas, o Hip-Hop, a história do grafite.

Constata-se um entusiasmo dentro e em torno do Projeto Guernica. Isso também se deve a seu caráter experimental, que instiga os participantes a buscarem respostas inéditas, novos estudos, tentativas e experiências, fazendo jus à denominação do projeto de *Espaço de Estudos e Pesquisas sobre a Pichação e o Grafite em Belo Horizonte*. Mais que reflexões, o projeto tem transformado suas propostas em realizações. A constituição da equipe desde interessados, pessoas de alguma forma já envolvidas com o tema, e a prática de construção do cotidiano a partir do desejo, do conhecimento, da palavra dos participantes, convoca ao compromisso e imprime a marca de cada um. Por outro lado, a equipe se mantém em um ponto de tensionamento, por não haver qualquer garantia de incorporação do projeto à estrutura da prefeitura. A pouca consistência institucional faz com que a equipe demande constantemente por maior organização interna e mais recursos financeiros, em especial, devido ao crescimento da envergadura do projeto e à necessidade de material para as oficinas, exposições, eventos e instrumentos de comunicação.

Ou seja, a característica do projeto que o impulsiona também o trava. Foi a flexibilidade que permitiu ações a partir dos sujeitos envolvidos, como a implantação das Oficinas de Grafite, Arte e História num primeiro momento, depois as Oficinas Digitais, e

mais recentemente, a Oficina de Vídeo, assim como possibilita o improvisado de eventos em tempo mínimo. Mas é essa flexibilidade que dificulta o rigor no controle das ações.

Há outro ponto de pressão sobre a equipe, que concerne ao próprio objeto. O Projeto Guernica admite em sua equipe jovens que fazem parte de um movimento social, o movimento da escrita das ruas, que, por si mesmo, subentende ações ilegais, como o grafite não autorizado. No entanto, é um projeto institucional. Esse paradoxo, embora seja sustentado pelo projeto em consonância com seus princípios, pode-se refletir em posições antagônicas, que variam desde a mais ativa, que se vale da inquietude, da força, do ânimo, do estado de alerta dos participantes, até um retraimento quanto à efetividade em assuntos que exigem uma ordem institucional.

Não há como analisar o Projeto Guernica sem levar em consideração essa relação entre um ‘movimento social’ que afrouxa a lei – porque pleiteia a liberação dos muros para a pichação e o grafite, considerados ilegais – e um órgão do poder público. Em alguns momentos, o projeto faz a mediação entre esses dois campos. Em outros, tem que se haver com a frustração de grupos de jovens que, muitas vezes, agem como uma corporação, que almeja um poder absoluto em um órgão público. E há ainda aquele tempo da invenção de novos laços que não oponham com tamanha dualidade o desejo e a lei, em consonância com as referências de Alain Baidou e Sylvain Lazarus, que constam como operadores do Projeto (Item 3.3).

O Guernica está dentro do Estado, mas tem uma postura crítica diante da semântica do Estado, diante daquilo que produz o Estado. Há uma torção interna, como se fosse algo diferente de se pensar, porque não é apenas dizer ‘bu está no Estado ou está fora’, apenas tratar de uma questão de metabolismo prático e simplista, mas porque a gente tem que acreditar que é possível trabalhar no Estado de uma outra forma. O Guernica problematiza a vertente de um projeto político pessoal ou partidário. Nesse sentido, ele começa a ser um pouco ex-sistente ao Estado, quer dizer, ele está ao mesmo tempo dentro, mais íntimo, e ao mesmo tempo mais fora.

(Marcelo de Castro, psicanalista e Coordenador do Projeto Guernica)

Marcelo explicita que a concepção política do Projeto “está sendo inventada, mas já apresenta resultados”, tanto que, quanto ao trabalho com um movimento social, “não há uma perspectiva de assimilação, não tem nenhuma relação com orientação de um dogma partidário”. Assegura que acontece uma sustentabilidade do ‘vazio’, pois ‘trata -se de estabelecer uma orientação a partir da escuta, [o que] pressupõe que o outro fala’.

Comumente, a comunidade apropria-se do Projeto. Cristiano, coordenador de oficinas, dizendo das vilas e favelas como ambiente propício à criminalidade, afirma: “o Guernica é um campo neutro na favela”. Acorrem às suas oficinas não apenas crianças e adolescentes interessados no lúdico, na cor, na tinta e no lápis, nem mesmo apenas os pichadores e grafiteiros, mas também jovens com envolvimento em algumas formas de criminalidade. E a oficina funciona como um interregno entre as lutas do bairro.

Ainda na dimensão política, o engenheiro e coordenador do Projeto Guernica, José Marcius Vale, considera que a pichação é um meio através do qual o Projeto levanta, na cidade e catalisa a discussão de um problema maior, que é o direito à paisagem.

Começando pelo que irrita a população, que é a questão da pichação, pode-se chegar a discutir a questão de todo o grafismo da cidade, incluindo *outdoor*, placas de publicidade... Acho que o Guernica não só tem seu ponto de vista da engenharia e arquitetura; tem uma possibilidade de trazer à tona esse direito e a importância da paisagem, bem como levar uma discussão maior, mais tranqüila, para a meninada que picha a cidade, que pode ter uma relação melhor com a cidade. O Projeto tem tido e pode ter uma força muito grande de catalisar, servir como um ponto de encontro de pessoas preocupadas com o grafite na cidade, o excesso de palavras escritas, o próprio respeito ao patrimônio, à paisagem urbana.

(José Marcius C.Valle, coordenador do P.G.)

Ele chama a atenção para o fato de que, em algumas cidades litorâneas, como no Rio, ou “aqui na orla da Pampulha, ou perto da nossa Serra do Curral”, as pessoas reagem se alguém atrapalha o direito ao “prazer de sair, olhar, ver a cidade, usufruir de uma paisagem”, seja com publicidade ou pichação. E que “ho restante da cidade, quanto a essa percepção que incomoda, não existe nenhuma articulação”. É aí que o Guernica catalisa o diálogo. José Marcius lembra as pessoas e órgãos que “estão chegando nessa conversa”, dos vários órgãos da Prefeitura (Direitos de Cidadania, Cultura, Educação, Gerência do Patrimônio da Regulação Urbana) e do Estado (IEPHA, Segurança, Esportes), das Universidades (UFMG, PUC/MG, Newton Paiva, Fumec, Uni-BH), dos vereadores, arquitetos como Gustavo Penna, Rodrigo Andrade, Flávio Carsalade, Paulo Dimas, Leonardo Castriota, Jorge Jáuregui e outros.

No período de fundação do Projeto, o então Secretário Municipal de Administração, Fernando Almeida Alves, tomou várias providências no sentido de viabilizá-lo, como encontrar meios para a contratação de parte do pessoal e disponibilizar salas para as reuniões, o que se estendeu em sua gestão subsequente, como Secretário de Direitos de Cidadania. Daí a sua leitura.

Foi uma aposta vitoriosa. O Guernica nasceu da percepção de que os jovens diziam algo para a cidade, com sua manifestação nas paredes e muros. Era preciso, então, escutar esta linguagem. O trabalho, assim, foi de desenvolver a escuta. Talvez seja melhor dizer que o saber da Psicanálise tenha contribuído para informar sobre os cuidados com o recurso da escuta. Muito se aprendeu, penso que sobretudo sobre o significado de dar voz a quem recorria aos discursos dos muros. [Este período inicial] foi suficiente para que o Guernica dissesse a toda a cidade a que veio, conquistou jovens, intelectuais, artistas, empresas e críticas, um bom fator de legitimação. Período em que o grito das paredes, fugido das noites, virou linguagem urbana, com autor e endereço. O Guernica retirou muitos jovens do diálogo de surdos, no cenário urbano.
(Fernando Alves, ex-Secretário Municipal)

Não lhe escapa a preocupação do Projeto com os grupos de jovens. Ressalta que “os jovens, sobretudo na adolescência, precisam sair da invisibilidade que a sociedade lhes impõe e da solução isolada da convivência em “bando” ou agrupamento de iguais”. É sobre esse ponto que o Guernica tem resultado, segundo ele, permitindo novos modos de laço social.

O engenheiro José Flávio Gomes, ex-Secretário Municipal, que participou do grupo fundador do Projeto Guernica, explicita como o Projeto tem aberto a discussão sobre o tema. Diz ele que o Projeto avançou em relação a uma proposta que “tiraria o grafite e a pichação das páginas policiais e de cultura e passaria para o caderno de cidade, onde a cidade é discutida, incluindo as questões policiais, de arte, mas principalmente o espaço da convivência das pessoas”. Isso aconteceu porque, além do estudo teórico, “à prática se fez distribuída em algumas regionais”. Cita o exemplo da Regional Oeste, da qual foi Secretário Administrador, em que a equipe de gerentes se envolveu numa discussão sobre a pichação e o grafite para decidir sobre a revitalização da Praça Carlos Marques, a partir da presença do Projeto Guernica. Como resultado, o trabalho dos alunos das oficinas comparece hoje nos muros da praça, dentre os 70 trabalhos de artistas plásticos convidados. A própria gerência de manutenção passou a reestudar a concepção de paisagismo.

Como engenheiro, ele avalia como essencial a manutenção urbana, a limpeza da pichação em alguns pontos, mas isso “não pode se desvincular do estudo da linguagem, que nos faz entrar na área de educação, saúde, assistência social, sociologia, a questão da violência urbana, outras áreas que, para uma prefeitura, também são fundamentais”.

Também o atual Secretário Municipal de Direitos de Cidadania, Antônio David de Souza Jr., que hoje abriga o Projeto em suas salas, observa que o Projeto Guernica é uma tentativa da prefeitura de responder a esse fenômeno contemporâneo da pichação e do

grafite, de modo diferente do usual, que ‘passa por um viés de punição, atuando sobre as conseqüências, não sobre as causas’. Diz que o seu “grande mérito é conhecer o fenômeno em suas raízes e buscar intervenção do cunho de uma informação cidadã, que se alicerça no reconhecimento do direito do outro de conviver com o espaço que é de todos”. Para ele, há “uma consistência muito grande” no Projeto, pelo tratamento do meio ambiente e da poluição visual atrelado à discussão da história, do espaço humano, da arquitetura e das artes.

O vereador Antônio Carlos Ramos Pereira, o Carlão, que, entre 2000 e 2002, era Secretário Municipal da Coordenação de Gestão Regional Centro-Sul, onde já havia oficinas do Projeto, diz que o Guernica “tem uma dimensão corajosa”, que é a de lidar com um tema complexo sem tentar simplificá-lo. Há questões estruturais da cidade, da juventude. “Essa coisa da linguagem de contestação, isso é um elemento da juventude e tem que ser respeitado. Não se trata de domesticação, mas de diálogo”. Cita Rubem Alves para dizer de uma expressão vinculada à pichação – “o desenho na cidade desdenhada” –, lembrando que o Guernica interfere em um “pedaço da cidade”, sendo esta uma “cidade largada”, que por isso mesmo produz efeitos, impelindo as pessoas a certos atos. Ele fala como percebe este trabalho com os ‘pedaços’:

O Projeto tem um alcance quantitativo limitado. É ilusão a gente acreditar que o caminho é ampliar indefinidamente as quantidades. Um trecho aqui, um pedacinho acolá, é o minimalismo, mas cria exemplos de demonstração. Estou usando uma linguagem de uns urbanistas, que eu acho interessante e que é a tal da “acupuntura urbana”, você vai lá e dá uma agulhada ali para mostrar que pode ser diferente. O Guernica tem essa energia, tem um caráter possibilitador nesse aspecto. É criar um efeito de demonstração: é possível ser diferente.
(Carlão, ex-Secretário Municipal, vereador de Belo Horizonte)

A expressão “acupuntura urbana” veio definir bem a ação do Projeto. Mesmo que Carlão não tenha uma intimidade com o cotidiano do Guernica, diz que pôde encontrá-lo em alguns “momentos fortes”. Um deles foi a exposição, no Museu de Artes da Pampulha, dos trabalhos das oficinas selecionados pela Way-TV para comporem os totens da empresa nas ruas. “Ver o brilho dos olhos daqueles meninos, aquilo foi forte. A coisa do reconhecimento: ‘eu existo’. Aquele existir em relação aos outros foi afirmado, e aquele momento só existiu porque tem um Projeto que permitiu que eles chegassem ali”.

Esta é uma observação sobre a manifestação do Projeto, que perpassa quase todas as entrevistas, como a do engenheiro e vereador Tarcísio Caixeta: “de um lado, o crescimento de cada individualidade envolvida (desde saber o que cada um deseja e quer); de outro, a capacidade de cada participante em envolver outros jovens da comunidade onde moram e exercem sua atividade de geração de renda”.

Esse é o ponto também ressaltado pela socióloga Vânia Diniz, Coordenadora de Assuntos da Comunidade Negra: “à gente vê que é um Projeto que vem fortalecer essa auto-estima do jovem. A gente vê, pelo menos com os meninos que temos proximidade, como foi importante para eles, de repente eles descobrirem que são respeitados”. Ela se vale da informação de que o Brasil está colocado entre os três primeiros lugares no *ranking* mundial de assassinato de jovens entre 15 a 24 anos, para dizer que tem “o maior carinho e o maior respeito” pelo Projeto Guernica, porque é um Projeto que escuta, que tem uma aproximação com a população negra e até uma proposta, e nisso introduz “uma contribuição real na vida dessas pessoas”.

Vânia diz de uma “relação orgânica” dos meninos que participam do Projeto Guernica com a sua Coordenadoria, atribuindo isso à ligação do grafite com o Hip-Hop e, conseqüentemente, à questão racial. “Eles vêm aqui toda semana, para pedir alguma informação, material sobre Hip-Hop, para buscar livros, então a gente sente como uma questão de identidade”. Ela faz uma análise da política do Projeto a partir da conversa que tem com esses meninos.

Eu vi a resistência no início. Precisava dessa caminhada para jogar no chão a desconfiança contra o governo, porque nós viemos da ditadura. Quando o Guernica coloca essa forma, esse avanço de fazer política, de não chegar com a coisa pronta, isso tem a ver com algo novo na política pública. E o Guernica foi conseguindo com que os meninos também se colocassem nessa proposta, porque os meninos também tinham resistência com muita coisa. Agora sim, virou uma soma.
(Vânia Diniz, Coordenadora de Assuntos da Comunidade Negra)

Mas, como poderia esse método de “acupuntura urbana” irradiar -se? Há uma fala corrente dentro do Projeto desde o seu início, que acredita em um acervo, uma escrita da memória de todo o processo. Mariza Guerra, que por algum tempo trouxe a contribuição da História ao Projeto Guernica, insiste na necessidade de registrar a passagem do Guernica pela história da cidade no Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, órgão que já foi dirigido por ela. Ali é o lugar de “uma documentação que contamina outras secretarias”.

Para ela, este é o meio pelo qual ‘o Guernica será consultado por pesquisadores de políticas públicas, por pesquisadores da área educacional, cultural, e isso disseminará a experiência para outros municípios de Minas e do Brasil’.

Nessa linha de comunicação do que vai sendo produzido, José Flávio Gomes observa que ‘talvez falte ainda um marketing para dentro da Prefeitura, uma *endomarketing*, para o conjunto dos membros do governo entenderem que o Guernica não é apenas um projeto de oficinas de artes’. Outros também sugerem uma intensificação do trabalho de comunicação dirigido à cidade, como Carlão, que lembra o uso do *marketing* para ajudar a trabalhar a auto-estima das pessoas da cidade, possibilitando que elas gostem da cidade, cuidem melhor de sua cidade. Numa outra vertente, Mariza lembra, como sendo uma função do Projeto, provocar uma inquietação na administração municipal sobre ‘essa questão posta pelo mundo contemporâneo’, que é isso que está escrito nas paredes. ‘O mundo contemporâneo é um mundo de insensatez, mas ensaia um outro mundo e esses novos atores sociais querem decididamente fazer valer a sua presença. Então, essa é uma questão da democracia, da cidadania’.

Outro depoimento é da diretora Regina Helena Alves da Silva, do Centro Cultural da UFMG, onde o Projeto sustenta oficinas, visando a proximidade com o discurso da Universidade e com outros projetos para jovens, introduzidos nesse espaço pela atual gestão. Ela diz: ‘eu acho que, aqui, esse tipo de projeto como o Guernica é importante, porque ele estabelece um elo da universidade com jovens da periferia, com jovens de uma situação social e econômica que não lhes possibilita estar em uma universidade como estudantes’. Ela diz da importância de esses jovens ‘terem acesso a lugares que eles tradicionalmente não frequentam, porque não é dado a eles essa possibilidade’.

Regina Helena concentra sua atenção no uso que o Projeto faz da linguagem digital para abrir possibilidades, que incide sobre seu projeto de uma estação digital, uma rede passando pelas escolas municipais, que supõe o letramento digital. Para ela, é para esse vetor que deveriam estar canalizados todos os esforços.

Tem uma coisa bacana demais no Guernica, que é a possibilidade de novas tecnologias e do meio digital. Perceber isso é um avanço. Esses jovens já ocuparam os meios digitais e as novas tecnologias precariamente, mas ocuparam. Ou a gente dá respostas de ponta para a situação da desigualdade social, ou então não tem jeito. O Guernica pra mim é muito maior do que as pessoas vêem. Ele é uma possibilidade da gente trabalhar... eu não gosto de trabalhar com a dicotomia ‘inclusão-exclusão’, de incluir esses jovens, de trabalhar as formas de como eles foram incluídos

nessa nossa sociedade, mas trabalhar com eles novas possibilidades; lugares onde eles têm possibilidades, a partir daquilo que eles mostrarem para a gente, essa cultura da periferia, essa cultura da rua. É uma cultura absolutamente urbana, muito mais que as nossas manifestações artísticas que desenvolvemos. Eu acho que o Guernica tem essa possibilidade.
(Regina Helena, Diretora do Centro Cultural da UFMG)

Quando ela diz dessa “possibilidade” latente, ela aposta no meio digital, ou seja, na ampliação desse viés do Projeto para toda a população das escolas públicas da cidade. Regina Helena cita Milton Santos para afirmar que “à salvação desse país está nos pobres”. Por isso, o ponto que ela ressalta no Projeto é o esforço por um diálogo, já que “não são eles que têm que dialogar com a gente, nós é que não sabemos dialogar com eles”. Vê o espaço público como um espaço que garante a cidadania, lugar da diferença e, inevitavelmente, do conflito. “A gente tem que aprender a lidar com o conflito. Acho que o Guernica foi uma aula disso”.

Quanto à questão da arte no Projeto, Zahira Souki Cordeiro, que teve um certo convívio com a equipe ministrando aulas e aplicando filmes sobre artistas, livros e informações, diz que “o Guernica é uma coisa sofisticadíssima, e que o conceito é excelente”. Pode-se observar que o termo “sofisticado” aplica-se ao trabalho que ela mesma, Zahira, desenvolveu com monitores e coordenadores, pelo despojamento do modo de transmissão de idéias arrojadas do mundo da história e da filosofia da arte, tomando de surpresa cada um dos artistas. Talvez se possa concluir disso que a estrutura do Projeto permite que, na contingência de um desejo de um sujeito, possa haver um acontecimento que modifica alguma coisa para esses que buscam uma escrita.

Zahira vê uma evolução no Guernica, um número crescente de pessoas interessadas. Para ela, o Projeto “tem uma vivacidade, alguma coisa viva, uma alma. Aquele fogo inicial do Projeto continua, aquela luz inicial”. Teme que as autoridades não percebam a importância do Projeto, pois é preciso sensibilidade para perceber que a arte “pode ser um dos vetores de resolver um problema social agudo”. Isso é ressaltado por vários entrevistados – “o Guernica é um passo para se chegar nessa possibilidade que a arte oferece, que é a libertação”, diz Mariza Guerra – ou, como explicitou Zahira, uma pessoa que participa do Projeto tanto pode vir a ter um meio de sobrevivência na arte, quanto resolver questões afetivas e emocionais a partir da arte.

Uma pessoa que tem a arte aliada à sua vida, é uma pessoa que tem uma riqueza [...] em termos de possibilidades de construção, construção da sua própria pessoa, de conhecer o mundo. São várias

as possibilidades que o fazer artístico traz, e o Guernica proporciona ao aluno ou monitor descobrir que ele pode ter uma vida mais rica em função do fazer artístico.
(Zahira Souki, ex-Diretora do CRAV e atual Coordenadora do Curso de Especialização em Artes do IEC/PUCMinas)

As palavras dos monitores corroboram essa percepção, como as de Wemerson: “Os três anos de trabalho na minha vida que mais me deixaram realizado foram os do Guernica, [acrescentando:] o Guernica mexeu tanto com cada um dos monitores, comigo, mexeu com todo mundo...”

De um modo geral, os entrevistados fazem uma leitura do Projeto em sua eficácia em relação à escuta do que esses jovens e crianças têm a dizer e ao trabalho empreendido com a arte. Alguns dizem de um estranhamento inicial dos espaços dedicados à fala livre dos monitores e coordenadores de oficinas, para depois se convencerem de que era *uma escuta necessária*. Foi por meio disso que “o Guernica mudou todos os envolvidos nele e isso criou possibilidades para alunos lá na ponta longe de uma Regional, de uma favela. Deitou raiz. Ele se espraia, porque é justo, é um bom projeto”, conclui Mariza Guerra, ex-Assessora de História do P.G.

Contudo, está claro que ele ainda não tem um formato definitivo. Poderíamos considerá-lo como um primeiro tempo preliminar, já que ainda não se esgotou a abordagem do problema em termos de uma política pública, se considerarmos o compromisso da Prefeitura em relação ao universo de jovens envolvidos com a pichação e o grafite. O Projeto Guernica, sob esse ponto de vista, com a sistematização dos conceitos e a construção de uma prática, ambos referidos a um processo em que estão implicados pichadores, grafiteiros e profissionais de diversas áreas da cidade, passa a ser um bom instrumental para ações dirigidas a uma população maior.

É nessa linha que se dirigem os comentários de Rita Margarete de Cássia Freitas Rabelo, economista, Chefe de Gabinete do Prefeito Fernando Pimentel, que acompanhou o nascimento do Projeto por participar do governo desde a gestão do Prefeito Célio de Castro. Ela reconhece “um importante resultado”, quanto ao objetivo, que percebe do Projeto, de “estudar e observar as causas que levam o indivíduo a praticar o grafite e, desta forma, estabelecer um elo de conhecimento e de interlocução com as denominadas ‘organizações dos grafiteiros’”. Reconhece nisso uma abertura de novos espaços de inversão social, de cidadania e de resgate do indivíduo civilizado e criativo, expressado por meio da arte do

grafite. Mas, obviamente, para o poder público, a pichação na cidade ainda traz problemas, e nisso, “o alcance do Projeto Guernica é limitado”. Com justa razão, ela diz que é preciso “aumentar a abrangência do Projeto na cidade”.

É bem verdade que os resultados do Projeto apontam para a necessidade da busca de políticas – assim, no plural – em setores, pedaços da cidade, pequenos grupos, sob a égide de uma só ética, como nos apontou o filósofo francês Alain Badiou.

Os depoimentos conferem confiança nas concepções do Projeto e sua conseqüente prática. Insistem que é isso que deve nortear as futuras ações de políticas públicas sobre pichação e grafite, voltadas para o universo de crianças e jovens da cidade. Alguns vêem a possibilidade de ações pontuais em diversas secretarias da administração municipal. Outros concentram as expectativas sobre a Secretaria de Educação, que, em parceria com o Guernica, poderia fazer intervenção sobre os currículos, as atividades culturais e os espaços da escola, especialmente as disciplinas ligadas à arte.

A natureza do Projeto é sobretudo de educação. Da educação do olhar, da palavra, da relação com o outro, da importância dessa invenção cultural. Sobre tudo isso. Invenção cultural de um país que, decididamente, pede isso. Porque nós estamos diante mesmo de um achatamento, de um empobrecimento em geral. O Projeto tem essa dimensão de contribuição para uma invenção cultural.

(Mariza Guerra, ex-assessora de História do P.G.)

É comum a idéia de que a concepção do Guernica precisa ser açambarcada pelas Secretarias que já sustentam outras políticas públicas, como observa Maria Elizabeth Pimentel, assessora de Arte-Educação do Projeto. Para ela, não há como exaltar o valor do Projeto apenas pelo resultado artístico, “mas pelo caminho percorrido pelo ‘artista’ e pelo próprio Projeto”, e isso exige a presença assídua de órgãos da Educação, Cultura e Cidadania nas atividades.

Mas uma idéia compartilhada pela maioria é a de que o Projeto Guernica deve permanecer vinculado ao Gabinete do Prefeito. “Tem que haver uma coordenação mínima ligada ao centro do poder”, diz o coordenador do Projeto, José Marcius. É isso que garante agilidade em decisões que dizem respeito a uma política pública que perpassa várias secretarias, já que envolve ações diferenciadas no plano da educação, de proteção à criança e ao jovem, de intervenções em áreas de risco social, de segurança pública, de preservação da paisagem urbana e de manutenção do patrimônio histórico.

O Projeto Guernica tem registrado algumas de suas atividades em impressos, como *folders*, convites e diplomas (ANEXO I). Mas, é preciso observar que ainda há a produção de um conhecimento vasto sobre o tema da escrita das ruas, especialmente em Belo Horizonte, formando um volume extenso de material. Além disso, as entrevistas sobre ele resultaram em longos textos, de forma que elaborações complexas em torno do tema foram viabilizadas. Assim, da fala dos entrevistados, decidimos priorizar os aspectos que melhor dizem da função que o Projeto Guernica, como representante do Poder Público, tem desempenhado junto aos jovens de bairros populares que se dedicam à escrita das ruas.

Para dar um foco maior ao Projeto Guernica quanto ao que acontece a partir de sua presença, em consideração aos seus objetivos, instauram-se dois eixos no prosseguimento da análise das entrevistas: um refere-se à “circulação dos discursos”, outro à própria estrutura do projeto e ao seu alcance na cidade.

3.8. As entrevistas dizem da circulação dos discursos no Projeto Guernica

“A pedra por q ue eu passei e olhei lá na rua é inspiração.
A cor do sol é uma inspiração. O silêncio, o dia em que a minha mãe me deu uma panelada na cabeça,
ou o doce que minha avó fazia no tacho de leite e que ninguém sabe fazer igual,
são uma inspiração para mim.[...]
A gente não pode fechar um livro, a gente tem que abrir a vida.”

Ramon Martins, monitor do Projeto Guernica

Um dos operadores do Projeto Guernica diz respeito à circulação dos discursos (vide itens 1.2, 1.3 e 3.3). Considera que a fixação no “discurso do movimento da escrita das ruas” pode facilitar a entrada de um jovem nas galeras e *crews* e ali mantê-lo na promessa de uma inserção no campo da cultura e do trabalho, mas é insuficiente em relação ao que propõe. O Projeto tem por princípio promover a circulação dos discursos, e o faz sustentado pela presença de psicanalistas, para permitir, de modo contingente, vigorar o discurso do analista, que faz girar os demais. A presença do engenheiro garante que a

pichação e o grafite não sejam tomados isoladamente, mas sempre confrontados aos saberes referentes ao planejamento e à vida da cidade. As propostas do projeto devem se fazer, pois, no sentido da interlocução com vários campos do saber e na promoção de experiências de conhecimento de vários espaços da cidade. Pretende-se, assim, uma abertura para que as pessoas inventem novos trajetos quanto ao pensamento e aos suportes de escrita de sua existência. A aposta é que isso pode abrir as perspectivas de laço social.

Não caberia aqui analisar os discursos do Senhor, do Mestre, da Histórica, o universitário, ou mesmo o discurso do Capitalista, de acordo com a relação de seus termos em cada sujeito participante do projeto. Assim, não tentaremos nos deter sobre a identificação do modo de discurso a cada momento.

A contribuição da psicanálise neste viés limita-se a indicar o ponto em que, na fala desses sujeitos, manifesta-se uma posição diferente na relação com o saber e a verdade, um questionamento sobre a ilusão de completude do Outro, do grupo ou de si mesmo como sujeito operante da realidade.

Poderiam o totalitarismo e a certeza das idéias, que fazem o amálgama do grupo de escritores das ruas, ceder lugar a um discurso que leve em consideração a divisão do sujeito e a sua busca calcada em sua singularidade? Essa a questão que verificamos nas entrevistas.

Uma primeira resposta nos é dada pelo monitor Ramon Martins, que começou há quatro anos como grafiteiro e hoje se abre ao estudo da arte e a outras formas de expressão, quando diz: “se eu soubesse o que eu fosse fazer quando eu fosse criar algo, ou comunicar... até a palavra criada pra mim gera algumas dúvidas”.

Esse questionamento das certezas e a percepção de uma amplitude no processo de criação já indicam uma tentativa de não se deixar assujeitar a um saber totalitário.

Em alguns momentos das entrevistas, evidencia-se um giro para o “discurso universitário”, bem próprio da modernidade, no entender de Jacques Lacan, quando se mudou o estatuto do “discurso do Senhor”, tão característico da Idade Média. Sobre o “discurso universitário”, sustenta-se o discurso da Ciência, com seu mandato: “à frente, continua, continua a saber sempre mais” (Lacan, *apud* Guimarães, 1991a). Contudo, esse giro já indica que alguma produção se fez, talvez uma escrita, para se abrir a novas modalidades de laço social, principalmente uma que se abre ao contemporâneo.

Em outros momentos, ficará evidenciado um apego ao “discurso do Capitalista”, quando as questões de reserva de mercado em relação ao grafite inibiram um ou outro sujeito em seu esforço por aceder a outras posições. Também é possível perceber a pulsação do “discurso da Histórica” e “do Analista”. Contudo, evitaremos interpretá-los, marcando apenas a pulsação do discurso do sujeito, no esforço de fazer mover os pontos de aprisionamento em posições que só lhe rendem o pior.

As entrevistas são pródigas em testemunhos sobre o movimento de abertura dos sujeitos envolvidos no Projeto Guernica quanto a áreas diversas da cultura.

Constata-se que, no início do Projeto, era forte a resistência contra pessoas da universidade, como uma das oficinas do primeiro ano, que não recebia palavras favoráveis por parte dos monitores, mesmo que hoje eles admitam ter recolhido efeitos interessantes que ainda pulsam. Os alunos e monitores não queriam saber de novas informações trazidas por alguém que lhes parecia ter uma graduação universitária, mesmo que isso não fosse fato, partindo da crença de que o saber acadêmico é impotente quanto à realidade da “periferia”: “Pô, o cara vem lá de fora, já é for mado, o cara sabe isso e aquilo, mas na realidade não sabe mesmo...” Além disso, ele não era negro. “Depende do contexto de cada comunidade. Igual aqui, se você não põe um que é negro, não dá. A comunidade já notou que a maioria não põe [o negro], ele não tá inserido.” Tudo indica que houve, ali, uma dicotomia entre pelo menos dois saberes e, não, uma articulação. Para aqueles jovens do Alto Vera Cruz, não era possível identificar-se com o coordenador da oficina, supor nele um saber de verdade: os mundos estavam separados por linguagens e concepções antagônicas.

Se o Projeto Guernica tomasse essa resistência como barreira intransponível, não teria escutado a demanda que gritava no ato mesmo de resistir. Ao retornar, em 2003, em nova tentativa de trabalho, possibilitou a fala do grafiteiro Alex, monitor daquela oficina de 2000: “acho que uma coisa que me deixou com angústia foi quando o Guernica tirou parte dele daqui do morro”.

O próprio discurso do Hip-Hop preconiza que o sujeito deve se abrir à informação, ler, estudar. Seria possível fazer aí uma torção, de modo a permitir a busca de outras linguagens diferentes das veiculadas por esse discurso? Os entrevistados dizem que sim. Para Ramon, monitor do P.G., que “não gostava muito dessa questão de faculdade”, a

constatação de que “a gente não pode fechar um livro, a gente tem que abrir a vida” foi o empurrão que faltava para a sua entrada no Curso de Artes Plásticas da Escola Guignard. Foi o primeiro do grupo a se arriscar a tanto, e também a admitir isso que podemos ler na dimensão de um corte: “a gente nunca ganha sem perder”. Há claramente uma ruptura, algo que exigiu coragem: “o Projeto Guernica foi uma outra mãe, porque foi um momento de superar o medo, e ser corajoso é você não ter medo de enfrentar o medo”.

De certa forma eu pinto, eu desenho e tal, mas eu não tinha informação sobre o Miró, o Kandinsky, e você tem aqui no Guernica muitas pessoas estudadas, pessoas que têm formação acadêmica, muita experiência na questão da leitura, e a experiência que eu tenho é a experiência mais vivida, de sair pra rua e pintar, de desafiar e ir lá e fazer. Então... tem coisa melhor que você juntar uma coisa com a outra?
(Ramon, monitor do P.G.)

A arte também era tomada pelos grafiteiros como antagônica ao grafite. Era colocada do lado da tradição, da academia, do conservadorismo, do poder da elite dirigente, das instituições, enquanto o lugar do grafite era de vanguarda, do revolucionário, representante da expressão popular. A partir dessa concepção, era preciso rechaçar a arte. Contudo, a presença de artistas plásticos e arte-educadores no Projeto fez circular alguma coisa. Um monitor explicita isso ao dizer como foi impactante para ele a convivência com o coordenador de oficinas Cristiano Coelho, artista já reconhecido por seu trabalho em galerias de arte:

O Cristiano tem um conhecimento de arte imensa, uma coisa assim abrangente que é pra você sentar ali, ouvir, ouvir, dormir e acordar e ouvir, ouvir... coisa pra ele falar e falar com você e você ainda não entender tudo [...] então a informação até uniu a gente com a arte, porque eu era muito leigo assim em arte, eu lia muito, mas lia coisa que me interessava, mas agora me interessa também Bosch, Dali, um pouco de Monet.
(Davidson, o Seres, monitor do P.G.)

“Me espantou a curiosidade deles”, disse Zahira Souki Cordeiro, comparando com seus alunos na universidade, que não mostram o interesse dos meninos do Guernica. “Achei que a demanda está à flor da pele, eles têm muito mais necessidades do que esses meninos para quem tudo é oferecido, que foram muito mais programados, que sabem tudo muito certo. Têm mais luta”. Zahira tem elementos para falar, por sua colaboração ao Projeto quando ministrou aulas sobre artistas, principalmente contemporâneos, para os monitores e coordenadores de oficinas, e acolheu a equipe em reuniões no Centro de Referência Áudio-Visual da Prefeitura – CRAV –, no tempo em que era diretora. Suas palavras sobre o

Projeto interessam, portanto, não só por sua especialidade na História das Artes, quanto por seu convívio com a equipe.

Quanto às preocupações de que o contato com o poder público possa vir a perturbar a linguagem original do grafite das ruas, Zahira responde: “háda atrapalha o que é genuíno. Eu vejo o Guernica como uma melhoria de qualidade de trabalho”. Para ela, não é possível exigir algo do grafiteiro, porque se isso acontece, ele sai. “Ele tem uma necessidade de liberdade, tem um ponto certo de aceitar as interferências”. Além disso, Zahira observa “que o quadro de referências artísticas do grafiteiro é muito pequeno”, e que aumentando “esse vocabulário artístico”, ele pode construir “uma mensagem muito mais rica”, com muito mais teor de comunicação.

Há ainda um ponto interessante levantado por Zahira, sobre o risco do encantamento do artista consigo mesmo, como uma criança que descobre do que é capaz.

Eu já vi muito isso em artista primitivo e vi também nos grafiteiros, um certo contentamento, um certo engano. São muitos auto-enganos que um artista pode ter, e um deles é a questão da genialidade, ou então da originalidade, e isso paralisa ele muito. Isso rompe com qualquer idéia de liberdade, porque não tem qualquer possibilidade da pessoa ser livre, se ela tem um encantamento com ela própria. Nada do que é feito em arte merece espanto, merece culto à genialidade, porque depois que a arte virou objeto de troca, criou-se uma idéia falsa de que tem arte que vale mais que a outra. O que é básico na arte é a liberdade. Se isso é confundido, uma pessoa está se autocondenando a viver de forma para agradar a alguém, ao grupo, ao público ou ao comprador. O problema é o de inibir a criação, de se contentar com o que faz, de se repetir o tempo todo, de se autocopiar. E ali ele encerra a carreira de artista. A beleza da arte é a cada dia a obra diferente, uma permuta diferente, uma maneira diferente de ver o mundo.

(Zahira Souki, ex-Diretora do CRAV, Coordenadora do Curso de Especialização em Artes Modernas do IEC na PUC/MG)

Os coordenadores de oficina, no decorrer do tempo, descobriram que é possível tratar com esses jovens de assuntos geralmente restritos às escolas de arte, e mais, que isso causa entusiasmo. Cristiano, por exemplo, trabalha na Cabana do Pai Tomás e no Morro das Pedras com “teoria da forma, teoria da cor, disco cromático, como usar as cores, como combinar as cores complementares, primárias, secundárias, terciárias, análogas, as letras, anatomia, proporção, divisão áurea...” Com sua vasta experiência com painéis, murais e grandes telas, ele explica a estratégia usada:

É justamente levar eles para o conhecimento de artes, para facilitar a vida deles quando chegarem num muro. Eles já estão acostumados, eles já usam isso intuitivamente, trabalham cores lindas com *spray*, mas sabendo alguma coisa a mais sobre como utilizar, como valorizar uma cor em função da outra, como apurar uma cor, acho que isso ajuda no trabalho deles. A gente fala em como aproveitar o próprio ambiente, a cor do ambiente. Então, tendo esse conhecimento, essa

coisa de utilizar às vezes até a própria natureza como coadjuvante daquele cenário... eu acho que você vai fazer dele um profissional muralista, temos aí Rivera, o Siqueiros, os muralistas mexicanos que usam esse espaço imenso...
(Cristiano, coordenador de oficinas do P.G.)

Também Lívia Chaves, coordenadora de oficina do P.G., diz da arte como o que “vem de encontro a essa carência e gana de conhecimento”. A partir da arte, “os alunos passam a acreditar que existe algo mais a ser explorado “além do muro e do *spray*”. Por concentrar suas oficinas deste ano no Parque das Águas, no bairro Barreiro, ela explora o contato com a natureza.

Despertar a percepção para a sensibilidade, criatividade, visão ampla do olhar, com uso da memória inconsciente e contatar a elaboração do lúdico com materiais bem próximos, como retalhos de madeira, sucatas de ferro, cascas de árvore, terra vegetal, sementes, pigmentos, etc, gerando objetos e esculturas, são recursos usados nas minhas oficinas. Com isso, há uma expectativa por parte dos alunos, que passam a acreditar que existe algo mais a ser explorado.
(Lívia Chaves, coordenadora de oficina do P.G.)

Coisas como esta fazem com que os entrevistados digam como o monitor do P.G., Wemerson, que “o Guernica, acima de tudo, para cidade, é um presente cultural. Essa cultura é levada pra quem não tinha muito acesso. [...] A periferia aí o que está conhecendo de pintor famoso, de técnica de arte, essa coisa toda...” O aluno Chandra também enfatiza que “a importância do Guernica é ensinar cultura, ensinar ao pessoal que não pode pagar um curso de desenho, e não só o grafite, a pessoa pode aprender o que quiser. Muitos dizem de troca de informação”.

Extremamente significativo é o aparecimento, no discurso desses jovens, da afirmação de caminhos na busca de uma escrita que dê conta de um ponto de verdade, a partir da construção de cada um como sujeito. “A arte, em si, ela tem disso, quando você faz algo que você gosta, você se aproxima de si mesmo, você começa a se encontrar”, diz Ramon, monitor do P.G. Isso não se dá sem esforço. A ampliação do suporte de escrita exige uma elaboração própria e, às vezes, gera a surpresa da criação no trabalho artístico, isso que é de relevância para os princípios do Projeto Guernica.

Por que eu preciso sentar em meio à confusão toda da vida e colocar o lápis na folha e passar horas e horas riscando? Isso é uma meditação, cara! Sabe, tem gente que gosta de jogar bola, tem gente que gosta de ir pra igreja, e eu gosto de várias coisas, uma delas é pegar um lápis e fecundar a vida no papel, no plano. Foi Kandinsky quem disse isso: você fecunda um ponto em um plano. Eu sou uma pessoa que está criando.
(Ramon, monitor do P.G.)

Monitores e alunos se surpreenderam com a descoberta de que a obra de muitos artistas é uma escrita de uma ousadia incomum e peculiar à trajetória de vida de cada um e o respeito a eles veio a partir dessa possibilidade de identificação. ‘É muita coisa que você aprende aqui e começa a estudar, se interessar’, acrescenta Henrique, monitor do P.G. Isso abriu o campo do trabalho:

Agora é que eu tô descobrindo um trabalho no quadrado, que é na tela, através do Cristiano, do Projeto Guernica, pra mim tá sendo uma coisa totalmente diferente, tô gostando demais. Eu achava tudo monótono, eu achava ridículo o trabalho dos artistas.
(Luzimar, o Bá, monitor do P.G.)

Esse trânsito pelo mundo das artes permite interrogar cânones do discurso da escrita das ruas, como, por exemplo, quanto à necessidade da assinatura em letras. A convivência com o trabalho artístico dos coordenadores de oficina, por si mesma, já desloca o eixo para uma busca do estilo de cada um. Cristiano Coelho conduz a oficina dizendo: ‘não precisa nem de assinar, você bate o olho e diz: é o Amílcar de Castro, a Iara Tupinambá, o Cristiano Coelho’. E esse testemunho de um artista que vive de sua arte causa grande impacto. ‘Eu digo: procure trabalhar da maneira que você está acostumado, com esse vermelho ou esse amarelo, de uma maneira que você vai identificar a pintura ou o desenho com o estilo que acaba se transformando em sua assinatura.’”

Nesse ponto, acontece um importante deslocamento: onde antes o sujeito caminhava dentro de uma noção de estilo que subentendia a repetição de um padrão, agora ele é convocado a um esforço na busca de um estilo que enuncie o seu nome próprio. Da repetição do ‘estilo Hip -Hop’, ainda que com variações dentre o *wild style* ou o *free style*, é possível ainda passar a uma outra concepção de “estilo”, em que há uma busca a empreender quanto aos modos de escrever o nome.

É verdade que há uma fruição do prazer em repetir sempre as mesmas letras, decoradas e treinadas à exaustão no caderno e nos muros. Os adolescentes de doze, treze anos chegam às oficinas já com esse conhecimento de letra, todos com sua *tag* já desenvolvida e com um pseudônimo. Desenhavam com facilidade o mesmo bonequinho de sempre. E mais nada. ‘Se for desenhar uma coisa simples, como uma casa, é um fracasso, não sai’, diz Cristiano, coordenador de oficina do P.G.

Maria Luiza Viana foi a primeira a explicitar que não funcionavam as aulas acadêmicas sobre um determinado pintor ou estilo de arte. Como coordenadora de oficinas, em 2000, passou a levar livros de arte e recorrer a eles apenas no momento em que houvesse um impasse no trabalho de um aluno, ou ele sentisse necessidade de um passo a mais: “ah”, dizia ela, “há um pintor que resolveu esse problema de perspectiva de uma forma interessante... é o Salvador Dali, vamos ver...” Esse recurso de introduzir uma obra no momento em que o aluno clama por ela, isso que exige grande sensibilidade da parte do coordenador, dado que o aluno não conhece ainda essa obra, veio a se tornar uma tônica nas oficinas: é comum que, no momento do trabalho, estejam à disposição livros de arte, pranchas com reproduções de quadros, revistas de grafites, revistas de histórias em quadrinhos e outras referências, de acordo com o coordenador.

A esse respeito, são variadas as experiências dos coordenadores de oficinas: Piero Bagnariol convidou os alunos da Pedreira Prado Lopes a conhecer a arte medieval, o que estimulou a produção. Neusa Macedo e Leonardo Oliveira fizeram do filme sobre o americano Pollock, considerado precursor do grafite norte-americano dos anos 80, uma grande experiência de debates, painéis e desenhos digitalizados. Pedro Portella explorou as bases do grafite contemporâneo nos artistas europeus. Lívia Chaves, além das artes plásticas, introduziu a escultura com materiais diversos. Não só os alunos se beneficiam. Alan, monitor do Projeto Guernica, comenta: “você vê o coordenador, ele tem alguma coisa pra fazer e ele executa aquilo da melhor maneira possível, embora nem todos. A gente fica estimulado e também quer fazer as coisas bem. A gente aprende com isso”.

Quando a Coordenadoria de Direitos Humanos da Secretaria Municipal de Direitos de Cidadania solicitou a alguns monitores do Projeto que fizessem a ilustração de uma cartilha, outras pessoas puderam perceber como as linguagens artísticas já podiam aparecer assim, no plural. Alexia Balona Passos, assistente social, uma das responsáveis por essa parceria, diz de “um resultado surpreendente” em termos estéticos, de um trabalho que mostrou outras abordagens por não se limitar ao grafite, de sua surpresa com “essa sensibilidade, essa delicadeza, o toque de humor.” Ela captou desses monitores grafiteiros “uma condição imensa de leitura e uma capacidade, inclusive como desenhistas”.

O interessante do depoimento de Alexia é o seu relato do esforço de cada monitor no trabalho com o tema dos artigos da Declaração dos Direitos Humanos, foco da cartilha,

até a produção de algo que, claramente, é fruto de um processo subjetivo. ‘É um trabalho muito rico, muito belo, porque, quando você vê um desenho, você sabe de quem é, pelo contato que você estabeleceu, não só pela característica estética, mas você sabe do sujeito que conversou muito com você, que trabalhou com o grupo da coordenadoria.’

Abertura para o discurso universitário, abertura para as artes, mas não só. Muitos dizem da novidade de conviver com a diferença social, de ‘transitar entre as classes sociais, de conversar de igual para igual’ com os convidados do Projeto ou os parceiros, de ‘expor suas idéias para pessoas da alta sociedade’, ou como disse outro, pessoas ‘de outro grau de escolaridade, de outra maneira de viver’, mesmo nomeando-se ‘de baixa renda’. Isso causa um novo ânimo, quando, antes, o distanciamento de experiências e linguagens trazia resistências em forma de preconceitos. Está presente a idéia de troca, interlocução, o empreendimento de algo na articulação de campos diferentes. Wemerson, ao se referir ao evento com Jorge Jáuregui, arquiteto premiado por seus trabalhos nas favelas cariocas, sublinha como é importante e raro esse tipo de encontro:

A gente repara que a alta sociedade não convive lado a lado com o suburbano, com o cara periférico, e, nesse momento, quando o cara arquiteto urbanista que seja, ele chega aqui e conversa com a gente, a gente já fala: pô, demorou quanto tempo pra que aquela pessoa tivesse contato comigo? Talvez levou 20 anos, pra ele conversar com um cara periférico. O Guernica reúne muito essas idéias, isso aí eu acho que faz valor pra caramba, porque, se a gente trabalha para interagir em prol principalmente da periferia, porque não conversar com muita gente da periferia? A gente depende de outras pessoas, então, a gente une nossas forças e flui.
(Wemerson, monitor do P.G.)

Muitos palestrantes e conferencistas trouxeram teorias sofisticadas e nem sempre apresentadas ao modo facilitado, uma vez que estavam sendo instigados a falar de seu conhecimento, de suas pesquisas e conclusões. Os jovens estiveram sempre presentes, muitas vezes sendo introduzidos a formas acadêmicas de apresentação, como as ‘mesas-redondas’. É por isso mesmo que é surpreendente constatar que esses jovens não só acompanharam muitas das idéias circulantes, como também lembram-se delas anos depois, reportando-as nas entrevistas. Pode-se dizer de uma receptividade em termos intelectuais, uma abertura para novos conhecimentos.

Dentre outros, foram lembrados: o premiado arquiteto argentino, radicado no Rio de Janeiro, Jorge Jáuregui, que foi várias vezes citado pelo projeto de uma casa sob inspiração de um objeto topológico, a Garrafa de Klein, e pelo manejo da demanda dos moradores de favelas para ali desenvolver os seus projetos. ‘Eu achei interessante, porque chega a ser

utópico em alguns lugares, é mágico”, diz Wemerson, monitor do P.G.. As idéias circulam entre eles como num jogo de passa-anel, e mesmo quem não compareceu ao encontro, é fisgado: “eu fiquei louco com aquela história lá da Garrafa de Klein na casa. Trabalho com grafite e queria ter assistido a uma palestra de um arquiteto e de um psicanalista” [Eduardo Vidal, também argentino, radicado no Rio de Janeiro], “que me interessaram porque um dia eu estudei física. Olha pra você vê o que desperta na gente, né?”, acrescenta Álan, monitor do P.G.

Outros também foram lembrados: a historiadora Regina Helena Alves da Silva, “quando ela fala que, às vezes, o poder público leva a coisa pronta pra sociedade e não chama para discutir”; Leonardo Oliveira, designer industrial e coordenador de oficina digital do P.G., em sua fala de que “a história em quadrinhos está ligada às histórias de guerra, conflitos sociais e conflitos econômicos”; Mariza Andrade, historiadora, especialmente por ter explanado sobre a repercussão da Revolução Francesa sobre os ideais da Inconfidência Mineira; César Guimarães, professor de Comunicação da UFMG, porque “defendeu esse papel que o Hip-Hop tem de chamar para conversar, pra construir, conscientizar”; Rodrigo Andrade, arquiteto urbanista, que falou sobre a cidade; Astrid Kürle, pela palestra sobre os muralistas mexicanos, Beatriz Magalhães, arquiteta, pela apresentação sobre “ô cara que era um andarilho e saía pelas ruas escrevendo”; Beth Sales, que “veio falar do homem das cavernas”; Zahira Souki, “com todo aquele ciclo de comentários e filmes sobre artistas e sobre a cidade, no CRAV”.

Os coordenadores de oficinas relatam que também eles usufruem desse trânsito pelos diversos campos do saber. E a lista dos citados vai além, porque a passagem das pessoas com suas idéias continua reverberando na equipe do Guernica. “São idéias interessantes, porque é gancho, tudo que dá para relacionar com o grafite e para abrir a visão não só da gente, mas dos meninos é gancho”, diz Leonardo, coordenador de oficina do P.G.

No início do Projeto, houve quem dissesse: “de qual cidade vocês estão falando? A cidade para mim é só o meu bairro”. Percebe-se hoje que a concepção de cidade mudou e, desde então, seus limites foram ampliados. Muitos fatores por certo contribuíram para a apropriação de um território maior da cidade por parte desses jovens, desde a convivência

com diferentes profissionais à participação de eventos em espaços diversos quanto à natureza e o local.

Não se pode desconhecer um ponto fundamental: do grupo de grafiteiros, alguns foram convidados a um trabalho. Quando se tornaram monitores, não entraram no Projeto como “usuários” da rede de assistência social, educação ou saúde do governo. A sua entrada se deu como funcionários da Prefeitura, com direitos e deveres, e, especialmente, com uma função educativa. Assim se expressa o monitor do P.G., André Gonzaga: “eu quero passar para as outras pessoas o que eu adquiri; é uma gratificação muito grande de poder estar no Projeto e de passar isso para as pessoas que eu trabalho e ensino”. É como se o discurso do Hip-Hop, em sua estratégia de ensino e disseminação da sua ideologia, ganhasse um campo de experimentação e realização que concerne e interessa a todos os grafiteiros, e não só aos contratados.

Desde o princípio, tornou-se claro que os monitores deveriam ser mediadores entre os coordenadores (professores) e os alunos. Ou seja, crianças e jovens têm os grafiteiros monitores como a sua primeira referência, que sustenta, na chegada, o seu interesse e as suas identificações, até que outros laços possam se estabelecer.

A função dos monitores não é uma figura de retórica. Eles são remunerados pelo seu trabalho, e isso é um determinante na possibilidade de passagem para outro discurso. Como diz Alan sobre o Projeto Guernica:

Primeiro, a importância financeira: é um trabalho, é o que garante o meu alimento, minha moradia, minhas roupas, o meu conforto. E é o que garante o meu crescimento como pessoa, meu crescimento como cidadão, a experiência de trabalhar com esses alunos, de estar participando da vida desses meninos. Eu acho isso fantástico, porque nós crescemos muito com isso.
(Alan, monitor do P.G.)

Com o tempo, as atividades de formação do Projeto, as construções desenvolvidas na supervisão psicanalítica, as informações que transitam pelas reuniões e a experiência nas oficinas, os monitores, além dos coordenadores, vão desenvolvendo também eles um *savoir-faire*, um saber sobre como ensinar, como transmitir aos alunos os pontos essenciais. *Não que eu seja especialista* – continua Alan, ao se referir ao caso difícil de um aluno que tem problemas com o pai alcoólatra – “tem coisa que a gente não precisa ser especialista para falar. Pedir calma, paciência, tolerância e bom senso, não precisa ser formado para fazer”.

Muitos já traziam do Hip-Hop a idéia de enaltecimento ao estudo e à leitura. Talvez se possa dizer que trabalharam mais sobre a idéia, cada um descobrindo o estilo pessoal na função de educador. Para o monitor Éder Luiz dos Santos Quirino, por exemplo, o método é mais intuitivo: “à gente não precisa planejar a aula; logo que os alunos chegam, já dá para saber se a gente pode trabalhar com tinta ou não, se a gente dá aula no quadro ou desenho livre, claro que com disciplina”.

Já o monitor Álan busca “uma maneira bem didática”, com os conteúdos das disciplinas da escola: “olha só para você ver, isso é um triângulo retângulo, teorema de Pitágoras, e isso é solúvel nisso, a densidade disso é maior... estuda, menino. Eu vou falando essa coisa assim e eles vão despertando interesse”.

Esse não é um ponto banal, porque mereceu um longo percurso até que os monitores concluíssem como trabalhar com os alunos, até mesmo porque a oficina continua se pautando pela experimentação e busca de cada um, e pouca ênfase ao método formal. “A pessoa está lá para conhecer o que ela quer. Isso é uma chamativa muito legal”, diz Davidson, monitor do P.G. O aluno Carlos dá o seu depoimento: “há verdade, o que acontece na oficina é que o Guernica tem uma coisa inexplicável. Vai quem quer, faz o que quer, o negócio é pintar”. E no entanto, constata: “depois que eu entrei no Guernica, evolui pra caramba”.

Desenvolvem-se freqüentemente outros recursos para lidar com os limites sociais, as injustiças, a revolta contra um “outro” que lhe se opõe um muro, esse biombo vertical que põe obstáculo para o olhar sobre a paisagem, intercepta o alcance da liberdade e faz limite à plenitude. A princípio, alguns precisavam arriscar o corpo para lanhar o muro, fazer nele uma pichação, que nada mais é que uma incisão, um corte, uma raspagem, uma barra, para retirá-lo de sua inteireza. Depois, foram aparecendo outros modos de dizer dessa relação com o outro, outros modos de escrita que têm por efeitos gerar outros modos de discurso, ou seja, outras maneiras de fazer laços sociais.

O princípio do Projeto Guernica em trabalhar a escrita das ruas no contexto da cidade, do urbanismo, da história, da memória e da paisagem urbana realiza-se em diferentes atividades e traz efeitos quanto à estagnação de um discurso aprisionado em sua própria estrutura. Esses efeitos se manifestam especialmente quando o sujeito obtém uma

produção mais próxima às suas determinações subjetivas e menos devedora da ordem imperiosa e padronizada do grupo.

Assim, Davidson, monitor do P.G., disse que o Projeto serviu “para me fortalecer”. Ao confiar no Projeto e em sua coordenação, nas pessoas que sustentam uma proposta na prefeitura, tiveram a chance de desenvolver suas próprias idéias. Frequentemente eles realçam das reuniões “o respeito que todo mundo tem como todo mundo”, e como “isso é surpreendente”, acrescenta Wemerson, monitor do P.G. Percebem que estão sendo escutados e que o Projeto é construído a partir da palavra de cada um.

O trabalho do Projeto Guernica pode ser melhor verificado em alguns casos, que tomaremos aqui como paradigmáticos. Embora a maioria dos monitores de oficinas sejam grafiteiros e, portanto, incluídos no público-alvo do projeto, e mesmo que estejam num processo bem mais intenso, pela ação sistematizada do projeto incidindo sobre a formação de cada um, com evidentes resultados, evitaremos tomá-los para análise de caso, dada a impossibilidade de mantê-los em anonimato, dada a função exercida na prefeitura e a posição de liderança sustentada na comunidade. Optamos, assim, pela apresentação de dois casos recortados por monitores e coordenadores de oficinas e trabalhados na supervisão psicanalítica.

Começamos por um caso que se tornou emblemático por exigir a invenção de um modo novo de ação na oficina. Foi trazido por Maria Luiza Viana, coordenadora da oficina, e Ramon Martins, monitor da oficina. Tratava-se de um adolescente de 13 anos, que nunca havia frequentado escolas, a não ser aquela, em algumas atividades, como a oficina do Projeto Guernica. Perambulava pelas ruas dos bairros que limitam Belo Horizonte e Contagem e vagueava também por lugares ermos. A escola tentava fazer sua matrícula, mas nem ele, nem sua família mostravam interesse. Diziam os professores que ele não aprendia. Parecia impedido para a alfabetização, pelo menos pelos moldes convencionais. Os colegas faziam troça dele.

G. foi um aluno com quem eu tinha uma relação muito grande, eu acho que ele tinha certa deficiência mental e ele frequentava sempre as oficinas. Mas, infelizmente, ele faleceu, foi encontrado afogado. E isso mexeu muito comigo. Eu era um colecionador de desenho dele, sabe? Sempre gostava muito da liberdade dele de criar. Ele criava muito bem e olha que ele não sabia

escrever, não freqüentava escola. Acho que a última coisa que eu tava tentando fazer com ele é ensinar ele a escrever com uma letra de grafite.
(Ramon, monitor do P.G.)

Ramon conta como G. passou a cobrir a folha de letras e a fazer uma leitura em voz alta, tentando dar a elas um sentido. ‘Era o que ele queria marcar no tempo, para mostrar a vida’ (Ramon, monitor do P.G.). A letra do grafite fez a mediação que faltava para aquele jovem estabelecer um laço com esses novos habitantes daquela já sua conhecida escola, esses que, além de ensinar, dispunham-se a escutar a sua experiência de *flâneur*, a quem muito provavelmente era familiar a escrita das ruas. A partir daí, G. trabalhava arduamente, escrevia o próprio nome, o nome da coordenadora, outros nomes. Estava exultante com a descoberta das letras. O grupo de alunos entusiasmou-se com a estética original dos trabalhos de G., cada vez mais se destacando nas paredes da sala em meio aos outros.

G. não chegou a entrar para a escola formal. Mas o seu esforço trouxe alento às oficinas e, hoje, na Secretaria Municipal de Educação, a coordenadora Maria Luiza tem sido ouvida num projeto de alfabetização para jovens, em fase de implantação, em que grafiteiros estarão ao lado de professores para intermediar o processo de aprendizagem com a letra do grafite.

O segundo caso foi escrito pela coordenadora de oficina e arte-educadora Neusa Maria Santos Macedo e relatado por dois monitores, Alan Ozil da Silva Pires e Reinaldo José Ribeiro, o Rey. Trata-se de um rapaz, que lhes chamou a atenção por sua impetuosidade, agressividade, inquietude e resistência à orientação que lhe era oferecida, concomitantemente com sua perseverança na freqüência às oficinas. Com uma história de vida difícil, a princípio avesso à ajuda, pouco a pouco, começou a buscar recursos para se expressar, até se destacar por seu empenho, sua obstinação no desenho e na pintura, com resultados estéticos surpreendentes. Alan diz como foi interpelado pelo caso: ‘se tem uma pessoa que confia em você e passa pra você o que ela está sentindo, o sofrimento dela, e você tenta ajudar, isso é muita coisa. Você cresce muito, você tem que se desdobrar pra poder passar algumas informações praquele menino’. Neusa escreve a sua escuta em um texto, do qual fizemos um extrato:

K., jovem de 17 anos, começou a freqüentar as oficinas do Projeto Guernica, sem muita expectativa ou entusiasmo: ‘bom mesmo é pichar’, dizia. No início, sempre a mesma marca.

Cobria, com o seu próprio nome, todas as folhas que lhe davam para desenhar. Saía da oficina e andava pela cidade admirando as pichações, reconhecendo territórios e almejando maior status junto ao grupo de pichadores. Quando começou a freqüentar as oficinas do projeto, tinha 14 anos e morava com o pai no aglomerado do Cafezal no bairro Serra. Lavava carros e saía à noite com a turma para pichar. [...] Um dia, quando folheava revistas de grafite que os monitores levavam às oficinas, encantou-se com o trabalho dos Gêmeos, grafiteiros de São Paulo, e comentou: ‘eles não têm limite para a sua arte, criaram a sua forma e preocupam com a estética, diferente do grafite Hip-Hop. Mulheres gordas, mas já era uma visão futurista. Eles fugiram antes’. (Macedo, 2003)

‘Eles fugiram antes’: essa frase não escapa a Neusa. Como se K. se questionasse, nesse momento, sobre o aprisionamento a que estivera submetido quanto à estética e ao recurso de sua escrita. A partir daí, houve um interesse pelo grafite. Ele disse: ‘vi possibilidades’. Por que?, pergunta Neusa. ‘Ele viu no grafite uma forma de fazer contato com o mundo por meio da arte, já que o seu mundo se restringia ao bairro. Pensava: ‘tem grafite no mundo todo’. Neusa introduziu o expressionismo abstrato, por meio de um filme sobre o artista norte-americano Jackson Pollock. Imediatamente, K. se interessou, quis saber mais sobre a obra de Pollock e de outros artistas. O texto de Neusa diz como ela escutou esse sujeito.

Uma fala de K: ‘Fico ligado nessa falta de limite [do Pollock] para criar... ele tinha a técnica, mas quebrou barreiras, fez diferente. Tinha amor à arte, não era só comercial.’ [...] Hoje K. dialoga com os Gêmeos, Pollock e personagens da mitologia grega, mas faz diferente, apresenta novidades e deixa sempre registrada a sua marca.[...] A partir do Projeto Guernica ‘fui tomando consciência, ficando menos alienado.’ [...] Um desejo grande de conhecimento. ‘O Guernica me possibilitou ver mais o mundo...acho que já tinha em mim esse desejo, só que eu não sabia, antes eu não tinha visão, eu nunca tinha ido ao cinema.’ Passou a escutar música, queria também fazer música, achava que o músico era mágico, que da noite para o dia acontecia, ‘mas aprendi a dedicação no Guernica, a ver a questão da construção’. A convivência, segundo ele, traz crescimento. Aprendeu a escutar o que as pessoas estão falando; até o ano passado se sentia fechado à opinião alheia. ‘Hoje vejo que perdi muito não tendo escutado antes.’ (Macedo, 2003)

K. passou a freqüentar não só a oficina da Serra, perto de sua casa, mas várias oficinas do Projeto, inclusive as que aconteciam no Centro Cultural da UFMG. Isso possibilitou a ele o sonho, a projeção, o plano: ‘quando se tem contato fora da favela, você passa a sonhar. Meu pai me oprimia muito, era muito sofrimento, sem nenhum reconhecimento. Quando passei a sonhar, fui buscar a companhia de minha mãe em Venda Nova.’

Neusa escreve que ‘hoje ele tem vontade de ler. Lê romance, poesia. Gostou muito de um livro do Abdias Nascimento sobre a consciência negra. ‘Acho que já tinha em mim esse desejo, só que eu não sabia, antes eu não tinha visão, eu nunca tinha ido ao cinema.’ Ele voltou a estudar, dizendo que busca conhecimento e experiência. A partir do Projeto, teve acesso ao

Espaço Loyola, o que, segundo ele, abriu mais o caminho. Fez o curso de Cartonagem com uma artista plástica. Ele disse: ‘Passei a escutar música. Achava que o músico era mágico, que da noite para o dia acontecia. Aprendi a dedicação no Guernica, a ver a questão da construção.’ Uma frase sua é sublinhada por Neusa, como um dizer conclusivo: ‘Hoje sou mais aberto, mais relevante’ (Macedo, 2003).

Sobre ele, o monitor Reinaldo disse em um Seminário do Projeto Guernica, de 23 de outubro de 2003: ‘K. destruía a cidade; foi expulso de casa quando o pai deu um tiro na mão dele por ele ser pichador. O Projeto é o que aconteceu de grande na vida dele. Aí, teve que voltar para a escola quando quis escrever as letras de *rap*. Hoje ele quer ser poeta.’

Ele também não passou despercebido ao monitor Alan:

Em relação às artes plásticas, em relação à pintura, e em relação à agressividade dele, K. mudou, ele está menos agressivo, e está mais receptivo às outras manifestações que oferecemos. Eu não canso de falar: é um menino que tem bastante problema ainda, mas é um menino que dá bastante resultado. Eu, que trabalhei com ele, que eu vi o primeiro dia de oficina dele, que vi a hostilidade do menino no primeiro dia, posso falar, ele mudou muito, muito, muito mesmo... (Alan, monitor do P.G.)

Convicto de que as duas partes, professor e aluno, se enriquecem mutuamente, Alan atesta o que apreendeu desse caso: ‘eu não tinha necessidade de estudar a História da Arte. Hoje eu sinto a necessidade de estudar a História da Arte por causa desse menino e de outros, pelo Projeto. Nisso, eu cresço também’. É curioso notar que, poucos meses após esta entrevista, Alan entrou para o Curso de História da PUC/MG.

O terceiro caso foi relatado por Vânia Diniz, Coordenadora dos Assuntos da Comunidade Negra. Responsável pela Escola Profissionalizante Raimunda Soares, na Pedreira Prado Lopes, onde há uma oficina do Projeto Guernica, coordenada pelo desenhista e quadrinista Piero Bagnariol, ela acompanha de perto alguns casos de alunos jovens que se aproximam dessa escola, fazem demanda de trabalho, mas antes não havia uma saída imediata para eles a partir do curso profissionalizante, porque, de acordo com ela, são casos que não se afinam com trabalhos pesados e salários baixos, dificultando a inserção no mercado. Vânia ressalta um desses casos, que “chama a atenção de todo mundo na Pedreira”: o menino tinha ‘a questão do ‘traço’, ele era pichador, ele tinha um domínio’, mas vinculado a um grupo do tráfico de drogas. Uma virada acontece com o trabalho que ele empreende no Projeto.

Ele passou a ser uma liderança positiva. Com o Guernica, esse menino passou a ser respeitado pelos meninos da Pedreira, por causa do traço dele e ele passou a estudar um pouco a questão do desenho, ele deu uma direção na vida dele que esse você pode contar: esse saiu do tráfico. Esse está vivo, porque a turma toda dele está morta, todos já foram mortos, todos, inclusive um que tinha 11 anos e que morreu com dois tiros na boca. Esse rapaz hoje deu uma guinada na vida em termos de organização, vida com a família, com a comunidade, hoje ele faz um trabalho voluntário de grafite com os pequenos, no Espaço Cidadão. É uma liderança constituída. Eu estou falando dele e sentindo alguma coisa muito forte. Ele era uma pessoa muito agressiva; hoje na hora em que eu vejo esse menino trabalhando para a comunidade como voluntário, ele, que estava de costas para a comunidade, no sentido de lidar com o crime... porque acho que fortaleceu nele um saber de que ele tem essa capacidade de fazer outra coisa.

(Vânia Diniz, Coordenadora de Assuntos da Comunidade Negra da Secretaria Municipal de Direitos de Cidadania)

Embora não seja possível mensurar o número de casos que passaram por mudanças significativas, constata-se que, casos como esses, são frequentemente trazidos às reuniões do Projeto. Neles há uma forte indicação de eficácia dos dispositivos das oficinas, onde um coordenador e um monitor trabalham na perspectiva do projeto de cada um, e da tentativa de fazer circular os discursos, quanto a uma subversão da posição frente à vida.

3.9 As entrevistas dizem do grupo de escritores das ruas e do Projeto Guernica na cidade

‘O grafite é uma arte que tem pouca esperança de vida.

Mas eu digo que a vida de alma, de saber que existe o grafite, essa não morre não.’

Wemerson da Silva, monitor do Projeto Guernica

Constata-se que o Projeto Guernica repercute não só em seus participantes diretos, mas também em outros âmbitos. Os grafiteiros da cidade respeitam o Projeto a partir do testemunho dos monitores, das transformações ocorridas nos grafites e na vida dos monitores, das novas informações que têm sido recebidas como contribuição importante, principalmente pela resposta que o Projeto dá às demandas do “povo da periferia”, pela dedicação às crianças e jovens, pelas atividades que permitem alguma forma de escrita e que passam pelas diversas linguagens contemporâneas, como a digital, a do grafite, a

artística. Daí, muitos dizerem que o Projeto ‘tem uma força muito grande’, ou que ‘ele tem tomado uma força legal’ ou ainda, numa referência ao grupo maior dos grafiteiros e jovens dos bairros populares, que ‘o pessoal tem apoiado o Projeto’.

Nesse tempo de trabalho do Projeto Guernica, percebe-se que passou a haver um campo propício a acontecimentos novos, envolvendo não só os participantes do projeto, mas todos os jovens atentos ao movimento da escrita das ruas. ‘Todo mundo que conhece um pouco do Projeto tem aquela esperança sobre ele. Se o Projeto acabar, vai ser um aperto total. A gente tá aqui dentro, a gente tem força, mas tem gente lá fora que tem mais força ainda para juntar com a gente’, relata Davidson, monitor do P.G. Atento, o coordenador de oficina Leonardo Oliveira confirma que ‘os meninos [monitores] são multiplicadores’. Daí muitos aplaudirem a ênfase que o Projeto dá à formação dos monitores.

As entrevistas dizem de uma dimensão ampla dada ao Guernica por essa comunidade de jovens. Wemerson, monitor do P.G., chega a percebê-lo ‘como uma Unesco, uma Criança Esperança’, por sua importância para a ‘periferia’. Hugo, grafiteiro, na posição de quem está fora do Projeto, também avalia: ‘acho que foi uma bênção, foi ótimo, porque beneficiou muito as pessoas. Nesse tempo que o Guernica está atuando aí, dentro de Belo Horizonte, tá trazendo muitas coisas, tá ampliando o conhecimento de muitos meninos novos aí’.

Muitos insistem em dizer que o Projeto tem hoje ‘um poder, um nome’ e que, por causa disso, já pode ousar outras ações. Esse é um ponto interessante, pois revela a confiança que o grupo de grafiteiros tem sobre o Projeto, permitindo passos maiores.

É enfatizada a abertura de possibilidades de novas opções de vida, como alternativa à criminalidade ou ao trabalho mal remunerado e pouco reconhecido. O apoio dos jovens acontece na percepção de que o Guernica está ‘auxiliando aqueles que querem realmente entrar nesse mundo do grafite e da arte e que está ajudando muitas crianças’.

Sob um certo prisma, pode-se concluir pela impossibilidade da relação entre o poder público e o movimento de escritores das ruas. O movimento dá-se numa exigência de corporação, de arregimentação de jovens em grupos que são sustentados pela mídia, pelo mercado consumidor, enfim, pelo perverso discurso do capitalista que pulsa nas sociedades contemporâneas, especialmente nas ocidentais. Além disso, esses grupos são mantidos em

seu fechamento também pelo “discurso do Senhor” (vide itens 1.2, 1.3 e 3.3), que estrutura as relações entre seus membros e entre os grupos, e é veiculado em circuito internacional.

Alguma modificação pode se dar, ao modo contingente, nos sujeitos afetados pelo acontecimento resultante das ações empreendidas pelo poder público em sua aproximação com os jovens escritores das ruas. Os relatos das entrevistas são fortes em apontar para uma ampliação das possibilidades de relações sociais referentes à comunidade, ao trabalho e ao estudo na cidade, à apropriação de espaços.

Porém o movimento, sempre paradoxalmente, tende a permanecer atuante sobre os seus membros. A qualquer momento emerge, dentre um grupo de grafiteiros, pelo menos um que se outorga a função de conclamar à lealdade para com a ideologia do movimento. Isso tem valor de convocação para atos considerados necessários ao fortalecimento do grupo, mesmo que em detrimento de outros laços sociais. Quanto mais o sujeito obtém reconhecimento dentro do movimento como um grafiteiro atuante e exímio, mais ele tende a vincular o sentido de sua vida ao destino do movimento.

As crianças e adolescentes que ainda não firmaram compromisso com o movimento, mesmo que estejam familiarizadas com seu discurso, parecem ter maior flexibilidade para se articularem em outras propostas que convidam ao conhecimento de concepções diferentes quanto às posições possíveis a serem adotadas na cidade.

Para os jovens adultos que já fixaram seu lugar no movimento e fazem a sua escrita na cidade há muitos anos, seja em forma de pichação ou de grafite, não interessa a ruptura. Assim, em alguns trabalhos junto com os artistas, aparece o zelo pela mensagem do discurso Hip-Hop, como no momento em que Wemerson, monitor do P.G., disse ao coordenador de oficina Cristiano sobre a proposta de um painel da cidade, que este lhe fazia: “tudo bem, mas atrás daquelas corcovas [montanhas] tem que mostrar a periferia no grafite”. Por outro lado, no próprio Wemerson percebe-se como é possível introduzir novos elementos nessa escrita, quando ele relata uma conclusão a que chegou a partir de algumas reuniões da supervisão psicanalítica com Marcelo de Castro: “daí que vamos resgatar aquela coisa de construir, não destruir, não mostrar só podridão, nós vamos mostrar que tem solução também”.

Mesmo quando se mantém o vínculo com o movimento social, ele se modifica a partir do trabalho junto ao poder público. Pode-se dizer de um certo enlaçamento, um laço,

um outro tipo de enodamento, mesmo que as aparências nos permitam ver apenas o mesmo ato de grafiteagem ilegal. Wemerson conta de uma pintura. Ele e uns cinco membros de sua equipe escolheram para um grafite elementos próprios ao movimento: as paredes de um canal a céu aberto, “um lugar degradado” onde corre o esgoto, a presença de duas realidades sociais distintas – de um lado o Minas Shopping com seu consumismo, de outro os bairros da “periferia” próximos à Av. Cristiano Machado – e a idéia de “uma intervenção na cidade para passar uma mensagem”. Mas esse paradigma abriu-se em um laço novo, ao usar de informações trazidas por José Marcius Vale, coordenador do P.G., permitindo modulação do discurso:

O que a gente fez ao grafitar o muro? Simplesmente nós descemos ali na cara dura e começamos a desenhar peixinhos, aquela coisa toda bonita, paisagem... aí todo mundo pensou: “Nó, que legal.”, mas de repente escrevemos: “Cadê o peixe que tava ali? A poluição comeu.” Além de prestar uma homenagem, a gente fez aquilo e teve uma repercussão que você não acredita, porque nós ficamos sabendo aqui – porque o Guernica traz muita coisa boa, essa coisa de resgatar umas coisas históricas e Hip-Hop – a gente ficou sabendo que aquilo era um riachinho e tinha gente que pescava ali, e eu vi foto comprovando isso, com o Zé Marcius. Tava lá, num órgão da prefeitura, aí eu folheei um livro lá e... “ôlha, Zé Marcius, isso aqui é aquele lugar lá que você falou?” “É, é, aquele negócio lá da Av. Cristiano Machado era um rio bonito.” Aí a gente ficou revoltado com isso. As coisas se destroem, se não cuidar do rumo.
(Wemerson, monitor do P.G.)

Percebe-se que a presença de José Marcius, sustentando sua concepção de cidade em uma experiência de vida e de trabalho, transmite algo mais do que informações, quando os monitores comentam que “não se pode falar mal de Belo Horizonte, que o Zé Marcius fica até doente”. Em outras palavras, eles captam a importância do processo de elaboração de quem se propõe a veicular informações, para que haja, não só um aumento de conhecimento, mas a transmissão de algo que possa causar uma mudança subjetiva.

Há claramente uma descoberta dos órgãos públicos oficiais. Muitos dizem de sua admiração e espanto com as obras da prefeitura, seja com a criação de novos espaços de cultura, seja quando consegue alojamento para os carroceiros. Identificam-se com os empreendedores de programas sociais. Esse conhecimento não é adquirido por meio de informações verbais, e, sim, pela experiência que faz ganhar a cidade e se apropriar de novos espaços.

Quando a gente vinha pro Centro não via nada, e se via anunciado, nem entrava, ficava meio inseguro [...] Hoje em dia não, a prefeitura faz muita coisa, e qualquer evento ou manifestação

artística, o Guernica cola ali com eles.[...] A gente interagiu com o grafite nesse evento, então quem nunca tinha visto a importância da cultura, nunca tinha presenciado isso, via ali, com os próprios olhos mesmo.
(Wemerson, monitor do P.G.)

O lema do Hip-Hop é perpetuado quanto à responsabilidade em repassar o conhecimento obtido e, nisso, reforçar “a história do Hip-Hop” e seus quatro elementos, entre os quais “o grafite real, a história real do grafite”. Mas, junto com isso que é chamado pelos grafiteiros de “conscientização”, ou de “instrumento de cidadania”, também vai passando, à medida que vai sendo apreendida, a história da cidade, da civilização e da arte do homem sobre a terra.

Permanece também, do discurso do movimento, a ideia de liberdade para se fazer a intervenção na cidade. A pessoa é livre para “fazer um trampo ao lado de um hospital”, por exemplo, se assim lhe aprouver. Admite-se que esse ato “é um perigo, um vício”, e que um grafiteiro pode cismar de escrever exclusivamente em lugares como os bueiros, onde não haverá sequer quem o possa ler.

Contudo, a mudança de posição quanto à cidade redimensiona a ideia de liberdade.

Uma das coisas que Deus deu pra gente foi o livre arbítrio e você vê que está numa evolução. A alegria sentida tem que ser um crescimento, a sua felicidade não pode ser em cima do outro. Você tem sua liberdade, mas você tem o seu limite. Limite e liberdade são coisas difíceis de trabalhar.
(Ramon, monitor do P.G.)

Monumentos são os primeiros a serem respeitados, assim como prédios e equipamentos públicos. A partir da participação no poder público, aparece a preocupação “do povo não saber o que tem; esses monumentos, tem que saber que a gente é dono”. São reflexões que dizem da busca de uma certa ética, além do valor moral, por exigirem uma implicação maior do sujeito com o que faz. Isso acaba por modificar também a estética, e não só a escolha do tema ou do local para a “intervenção”.

Fala-se de “respeito ao cara assalariado que pintou a casa”. Critica-se “essa falta de sensibilidade” na pichação de uma casa como esta, e até mesmo na explosão de signos na cidade, desde a proliferação de cartazes, letreiros e *out-doors* da propaganda comercial e política, e incluindo também o excesso de pichação, com a preocupação de que venha “saturar, acabar com tudo”. A grande maioria dos monitores toma para si a função de “conscientização”, como diz Henrique: “porque, se você é pichador, por que faz isso?”

Tento passar que não é legal”. Ou Wemerson: “eu falo de pichação e eles sabem que é um risco e que tem que preservar a cidade”.

Depois de um certo tempo de trabalho numa oficina, são os próprios alunos que demandam essa função dos monitores e a referendam: “ô Guernica coloca muitas coisas nas cabeças das pessoas: ‘não faz isso, não faz aquilo, o certo é assim’”, diz Carlos, aluno do P.G.

Não só a pichação vai sendo interrogada, mas também a estética se modifica quando, nos debates, os próprios jovens questionam o excesso de grafites em um mesmo local ou na cidade, alegando-se o mesmo problema da saturação. Muitos valorizam o grafite como pontual, calculado, trabalhado: “tem muito grafiteiro que fica um ano sem pintar, e aí ele faz um grafite que é uma obra, fica cinco dias nele”, constata Henrique, monitor do P.G.

Parece haver um consenso entre grafiteiros e artistas, participantes ou não do Projeto, monitores e coordenadores de oficinas, sobre uma evolução em termos estéticos, como diz um deles:

O Guernica tem muito o que incrementar, melhorar a qualidade dos grafites. Tem havido uma evolução dos grafites na cidade a partir do Projeto. Acho que as pessoas estão fazendo coisas diferentes daquela estética ultrapassada norte-americana, de grafites de vinte anos atrás. Hoje em dia eu estou vendo uma coisa ou outra que está se destacando, diferenciando daquilo. Está começando a ter alguns caracteres mais brasileiros talvez, mais autorais.
(Piero, coordenador de oficina do P.G.)

A idéia dos grafiteiros é que “a cidade ganhou muito com isso”, que “ô grafite está sendo feito com mais coração”, podendo-se aqui interpretar dessa escrita que ela está alcançando dizer mais sobre a articulação do âmago do sujeito com o seu fazer, a essência com o concreto, a letra do discurso do movimento com sua própria letra, a verdade do sujeito inscrita no muro social.

Eles dizem que “ô Guernica está colorindo BH” e por isso referem-se não aos grafites de rua, mas também ao que tem sido feito nos interiores de prédios públicos, como os murais da Secretaria Municipal de Regulação Urbana, feitos por Cristiano (coordenador de oficina do P.G.), Luzimar (o Bá, monitor do P.G.) e Rodrigo dos Santos Silva (o Peninha, aluno do P.G. no bairro Cabana).

Há, porém, uma dupla interpretação nesta expressão de “colorir BH”. O grafite tem feito maior laço social, e seu paradoxo é continuar incrementando o movimento. Os

monitores dizem como fizeram do Projeto Guernica uma *crew*, e contam como *esta crew* “segura o grafite na cidade”. Alguns se reúnem para “fazer um trampo”, um grafite autorizado ou não, e nisso dizem atuar mais do que os outros grafiteiros. Nem todos os monitores, porém, concordam com isso, e há quem diga que “não sobra tempo para ficar fazendo grafite se você está vinculado a compromissos de trabalho”.

Apesar disso, vários entrevistados localizam como fundamental ao êxito do Guernica que estejam no Projeto “os cabeças do movimento para servir de referência”, ou “a elite do grafite na cidade”. Não houve seleção de coordenadores e monitores e, sim, construção de um projeto com as pessoas que se aproximavam pouco a pouco do tema. Por isso, quando dizem de “um grupo sensacional”, e de ter sido o Projeto “muito feliz na junção das pessoas”, talvez se possa atribuir mais ao delineamento do método e dos princípios de trabalho. Reconhecem que não está nesse grupo a totalidade dos grafiteiros, mas consideram que “poucas dessas pessoas não tiveram acesso direto ao Guernica”. Acreditam que a repercussão do Projeto será ainda maior daqui a uns anos, quando “cada um pensar na vida e, para onde for, levar essa experiência”.

Um ponto de dificuldade é a questão da profissionalização. É verdade que, de modo geral, tanto monitores como os alunos mais assíduos vêm ampliadas as chances de remuneração pelos grafites, ou outros trabalhos de cunho artístico que fazem. Para os monitores, também se abre um interesse de outros programas públicos em contratá-los, devido à sua formação e preparo para conduzir oficinas de crianças e jovens. Mesmo assim, ainda é insuficiente, uma vez que a remuneração à arte depende do talento manifestado. Talvez seja necessário ao Projeto Guernica abrir mais oportunidades de estágios em empresas, a partir de sua experiência bem-sucedida nesse vetor, no Grupo Oficina de Restauero, no IEPHA e na biblioteca da Secretaria Municipal de Educação.

Embora se constate essa tendência à manutenção do grupo, do movimento da escrita das ruas e de seu discurso, é preciso notar a mudança quanto às posições frente ao poder público. Não é indiferente a esses jovens grafiteiros a presença da Prefeitura em seu campo de ação. No início do Projeto, postavam-se em antagonismo em relação ao poder público, até por uma exigência do discurso do movimento.

Acho que foi onde mais senti mudança [nos monitores grafiteiros], eu vi a transformação. Porque no primeiro ano tinha a fundação da Associação dos Grafiteiros e tinha essa fala “ih, a

prefeitura...” Era muita gente naquele grupo. Hoje em dia não, chegam com outro tipo de papo, respeitando, eles viram o outro lado da moeda, então não falam mais de forma superficial, arrogante, têm um outro entendimento das coisas, acho que todo mundo amadureceu muito, acho que o sucesso do Guernica foi esse: conseguir dialogar diretamente com os principais grafiteiros da cidade e mostrar outra experiência para eles, outro tipo de interação. A gente está propondo um tipo de diálogo, de relação completamente diferente, e isso vai ter seus efeitos.

(Piero, coordenador de oficina do P.G.)

Instandos a críticas e sugestões, os entrevistados pedem um aumento das oficinas pela cidade. Contudo, há quem localize impasses. Diz-se de “alguns monitores que subiram no salto”, ou de uns que “ficam tirando onda porque são do Projeto Guernica”, ou ainda que há quem ache que é “o maior Superstar, o rei da cocada preta, só porque é grafiteiro no Projeto Guernica”. É o risco de todo grupo bem-sucedido, por certo, tanto pelo que sedimenta de ligação entre os membros, quanto pelo fechamento em relação aos que são tidos como estranhos ao grupo. Esse é um ponto para o qual é preciso um alerta constante, para não acentuar a característica de hierarquização que existe no movimento da escrita das ruas.

Outra crítica levantada é que, apesar de o Projeto ser visto como “educativo”, ele não deixa de “estimular ao vandalismo da poluição visual”, por trabalhar com o *spray* e a linguagem do grafite, o que inevitavelmente gera roubo de material para outras atividades ilícitas.

Como lidar com este ponto controverso? Muitos, depois de um tempo de Projeto, já têm suas conclusões. Piero localiza três condições para a eficácia do trabalho: tomar o espaço da comunidade como local da oficina, como público os pré-adolescentes e, como proposta, a tinta e a cor em seus vários suportes da história e da estética.

Tem que trabalhar dentro de cada comunidade, com um número específico de pessoas, intervir lá no ambiente onde eles moram e propondo uma alternativa, propondo outro suporte, evoluir para outros meios. Foi uma experiência que eu tive lá na Pedreira [Prado Lopes]. Foram três anos de trabalho, principalmente com adolescentes, com jovens, meninos que agora, nessa época, saíam pra pichar, só que são meninos que já passaram por exposição de artes, história em quadros, pintura. Porque eu acho que nesse sentido é que tem que trabalhar com o jovem, antes de ser adolescente, trabalhar a estética, a história da arte, educação artística, deixar eles mexerem com tinta, porque é muito gostoso, a tinta e a cor são um estímulo muito grande. Então acho que teriam que ser iniciativas locais, com os muito jovens, antes que eles se tornem potencialmente pichadores, e atuando no espaço da comunidade, reconhecendo o ambiente, as paredes, trabalhando neste sentido o próprio ambiente onde eles vivem, acho que esses três pontos seriam a forma mais eficaz para redirecionar essa vontade de pichar para alguma coisa mais criativa.

(Piero, coordenador de oficinas do P.G.)

Muitos consideram que o trabalho deve ser feito nas escolas, porque é de lá que sai a formação das gangues de pichação. Reconhecem que é difícil institucionalizar uma experiência de escuta sensível e, então, não se trata de tornar obrigatória a forma de trabalho em oficinas. A partir das conclusões obtidas na prática das oficinas, há que inventar outros modos de trabalho com as crianças e os jovens.

Eu acho que nós temos um resultado que impressiona. O Guernica é um projeto que tem conteúdo, só que acho que o alvo do Guernica tem que ser os alunos das escolas. A melhor parceria para a gente é a Educação. O Guernica sempre deveria ser um grupo de estudo. As oficinas devem existir porque são laboratórios. Agora, o resultado das oficinas tem de ser analisado e transformado em alguma coisa que fique fácil de passar para as escolas. Precisa ser um livro, um caderno? Não. Acho que o Guernica tem que ser voz mais ativa em todo seminário que está relacionado à ação de cidadania e educação.

(Leonardo, coordenador de oficina do P.G.)

Alguns coordenadores dizem da falta de um norte mais explícito ‘para discernir que caminho tomar para esse fenômeno da pichação e do grafite’. De fato, aos participantes do Projeto é demandada uma atenção constante, justamente pela proposta de sustentar o paradoxo e não optar pelo dualismo, que seria definir, ou um programa de repressão, ou um programa de permissividade. Tem-se mantido o nome ‘Projeto’, até mesmo para não se perder de vista que há algo em constante construção e passível de se modificar. Isso exige da equipe grande disposição para a análise e o estudo do cotidiano das oficinas, de modo a permitir lidar com o paradoxo do Projeto, entre conter a lei e o avesso da lei.

A rigor, é impossível avaliar com precisão o alcance do Projeto Guernica sobre a cidade enquanto ele está em curso. Seria prematuro concluir sobre isso. Por um lado, os jornais tendem a alardear a pichação, embora haja períodos em que se pautam conscienciosamente por uma política de silêncio, com o intuito declarado de desestimular os meninos sequiosos de verem suas ‘prezas’ (assinaturas, pichações) ou *tags* na mídia²⁵. Para o governo municipal, é desgastante conviver com a insistência da pichação.

É difícil avaliar o Projeto em relação a sua eficácia quanto às pichações, porque muitas delas estão nas ruas há oito anos ou mais, sem serem limpas. Além disso, basta um pichador para causar impacto num pedaço da cidade, se ele atua compulsivamente com suas marcas, como aconteceu recentemente na Avenida Antônio Carlos. Contudo, algumas

²⁵ Quando indagados sobre o termo, os grafiteiros dizem que “à minha preza” (lê -se préza) é abreviatura de “à minha presença”, podendo também ser associado a “aquilo meu que se preza”.

pessoas, entre elas o detetive Arley Dias e alguns entrevistados dizem da diminuição do número de pichação.

Pode-se dizer a favor do Projeto Guernica que ele tem cumprido sua função de abrir caminhos e inventar trajetos, nos termos de Alain Badiou, para o poder público dialogar com as crianças e jovens dos bairros populares. A primeira campanha de vulto, envolvendo toda a comunidade da rede municipal de educação, ainda está em curso e dela pouco se pode avaliar. Mas, certamente, as conclusões do Projeto, por emergirem de uma prática, calcada em um bom referencial teórico, podem dar subsídios a outras ações nas Secretarias Municipais.

Não há dúvida sobre os efeitos significativos gerados nas comunidades onde há oficinas, incidindo sobre mudanças na concepção de uma dicotomia centro *versus* periferia, privilegiados *versus* excluídos. A presença de um programa da Prefeitura que trabalha com pichadores e grafiteiros – infratores quanto à lei de grafiteagem – e que propõe um trabalho pela via do conhecimento, da arte e da escuta, por si mesma causa mudança de posições.

O tempo transcorre e referenda a confiança no Projeto, uma vez que os escritores de rua e suas famílias têm como verificar os ganhos. Isso, acrescido aos resultados de possibilidades aumentadas de laços sociais, sensibiliza a cidade, em especial, os participantes do Projeto e suas comunidades.

Poderíamos nos bastar com as mudanças ocorridas nos sujeitos e nos grupos de pichadores e grafiteiros. De fato, o movimento da escrita das ruas parece, hoje, mais aberto à interlocução com a Prefeitura de Belo Horizonte. Ficou distante o ano de 1999, quando um grupo de grafiteiros veio exigir do governo municipal carteirinhas de identificação que os isentasse das leis municipais e federais, que determinasse a obrigatoriedade de cessão dos muros e paredes dos equipamentos públicos para o grafite e permitisse a eles essa escrita pela cidade de acordo com sua livre vontade. Embora sempre apareça ainda quem levante resquícios dessas reivindicações, o grupo de grafiteiros está mais maduro e mais disposto a interagir com a Prefeitura.

Contudo, há um impasse a observar. O poder público tem seus limites quanto a um trabalho que permita a circulação dos discursos em um grupo que se pretende adepto de um movimento social. A estrutura desse grupo, materializada no discurso, continua com tendências ao fechamento, mesmo após quatro anos de funcionamento. É certo que os

sujeitos envolvidos jamais serão os mesmos, afetados que estão na linguagem. São convidados a palestras nas escolas, entrevistas na mídia: apropriaram-se da palavra de uma cidade bem maior que o espaço do grupo ou o seu bairro, considerado de ‘periferia’. Em resposta, a cidade os reconhece como grafiteiros e demanda a eles a arte e o ofício de fazer grafites. Menos se interessa por seus outros caminhos na linguagem digital, acadêmica, das artes plásticas ou do cinema. A cidade é um *voyeur*, curiosa desse grafite que desponta com maior conhecimento de arte, técnica e sensibilidade, encantada com a facilidade de trânsito desses jovens entre áreas diversas da cultura.

Pressionados ao grafite, os jovens voltam a depender de sua articulação no grupo e do discurso do movimento. Nesse retorno, estão sujeitos novamente às lutas de poder e prestígio, às disputas pelas posições hierárquicas de liderança e, mais uma vez, tomar como seus oponentes os representantes da lei, sejam políticos ou funcionários de órgãos públicos. O panorama sempre monótono do grupo de escritores das ruas que se fecha na hierarquia é similar ao de uma corporação que zela por uma reserva de mercado. Contudo, a tarefa do poder público não se confina aos interesses de uma corporação.

O que se pode concluir em relação a esse retorno?

Considerando a opção do Projeto Guernica pela política das pessoas e não pela política do Estado, pode-se afirmar que os participantes desse processo de hoje, grafiteiros e artistas, poderão, em certas circunstâncias, eles mesmos inventar um novo modo de laço com a cidade. Ou seja, este é o limite da função da prefeitura: o ponto da escolha do próprio sujeito, quando colocado em condições de fazê-la.

Certamente, a Prefeitura pode favorecer as referidas circunstâncias que impulsionam uma nova invenção. A essa altura, pode-se dizer que os princípios e a metodologia do Projeto Guernica têm sido eficazes quanto à circulação dos discursos e às possibilidades de mudança de posição dos sujeitos.

Também está claro que a produção desses sujeitos, extraída de suas trajetórias pessoais, sua história de vida, sua singularidade, cada vez mais amplia seus recursos para se manifestar como uma escrita dos pontos de sua verdade. Essa produção e essa escrita, por sua vez, incidem sobre o discurso, modificando-o. Percebe-se hoje, no grupo maior de grafiteiros que têm o Hip-Hop como referência, uma aceitação maior da liberdade do traço, do tema, das cores e da estrutura do grafite, uma abertura ao diálogo com os órgãos

governamentais e uma demanda em participar de projetos institucionais. Também já existe, o que antes era impossível, alguma disposição para o debate sobre a pichação, na vertente de uma escuta ao apelo que fazem, por meio dessa escrita, os meninos envolvidos.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, foram abordadas muitas das inúmeras vertentes do problema da escrita das ruas com as quais o poder público tem que se haver quando propõe uma política para essa área.

A análise do Projeto Guernica permitiu, antes de tudo, um exame do discurso dos jovens dos bairros populares da cidade em torno do Hip-Hop, extraindo dele os elementos que sustentam a constituição de uma ideologia e de uma identidade que definem um modo de ser no mundo e verificando a escrita das ruas – a pichação e o grafite – como efeito desse discurso. Além disso, foi possível observar o produto gerado pelo próprio Projeto.

Dizemos aqui de um momento de concluir sobre essas observações nesse trabalho específico. O Projeto Guernica, porém, continua em seu método de construção constante de uma política no dia-a-dia, em uma equipe multidisciplinar, junto aos grafiteiros e pichadores que são escutados nas oficinas. Nada do que dissermos aqui dá conclusão a esse processo, pois trata-se de uma política que se propõe a ser inventada no cotidiano da experiência. Contudo, podemos concluir sobre alguns pontos levantados neste estudo.

É preciso ressaltar a coragem dos integrantes do Projeto em lidar com os paradoxos da questão, questionando e interrogando com honestidade os grupos de jovens e até os meandros do poder público, sobre as práticas e idéias relativas ao tema, mesmo quando respaldados pela mídia, pelo mercado de consumo, pela opinião pública, pelos partidos

políticos ou pela ciência. Ora, um discurso que lida com o paradoxo já faz girar o discurso do Hip-Hop, que afirma uma ideologia sobre o mundo.

Isso impregna as ações do Projeto Guernica. Nas entrevistas, monitores e coordenadores de oficinas não dizem de um assistencialismo baseado no reconhecimento da “identidade” dos jovens nos grupos. Eles interrogam esses jovens, imprimem direção a um processo que exige esforço no sentido de desconstruir as certezas, buscar a história e a origem de cada um, e abrir-se para novas técnicas, práticas, conhecimentos, informações, habilidades, gostos, interesses, perspectivas.

Assim, o Projeto consegue dar um tratamento à demanda dos jovens pela liberação de muros, por parte da prefeitura, para se expressarem. Seria linear e simplista da parte do poder público atender à demanda sem trabalhar o seu enunciado. Ao interpretar a pichação e o grafite como uma necessidade dos jovens por uma “escrita” que seja um dizer extraído da própria experiência e de seu trajeto único como sujeito, o Projeto faz a leitura de um apelo. Define como função do poder público o trabalho com os jovens, no sentido de escutá-los e de desenvolver com eles o recurso de cada um, numa busca laboriosa por uma “escrita”, que, nessa dimensão, não passa necessariamente pelos muros.

O Projeto entende que há um esforço desses jovens por uma saída aos impasses não só de uma situação social crítica, mas também de problemas da estrutura da metrópole e dilemas herdados da modernidade. A escrita das ruas aparece para inscrever uma letra, uma figura, um traço, na busca do ponto em que a história não pôde ser lembrada, as origens foram apagadas e a evocação do pai foi dificultada. A perseverança é mais eloquente entre os grafiteiros, a maioria com mais de 18 anos, que se impõem como líderes, portadores de uma ideologia que traz uma filosofia de mundo e, podemos dizer, como políticos em relação às suas iniciativas na comunidade de jovens. Sua tentativa de formar grupos para expressar um inconformismo e uma revolta, contudo, cai comumente numa ação ritualística, reiterativa e fácil, que insiste em apagar todos os rastros subjetivos, sendo frágil para produzir mudanças. É nessa fenda entre o pretendido (manifesto no apelo primeiro por uma escrita) e o obtido (exasperado na dualidade Bem-Mal, centro-periferia), que o Projeto incide.

Há o risco de um artista, bem como de um escritor das ruas, de se perder em um encantamento consigo próprio, com o olhar assombrado que lhe dedicam, com sua pretensa

originalidade. Talvez aqui possamos remeter à epígrafe deste trabalho para lembrar que o apelo desses jovens é por algum espaço onde possam empreender um trabalho com os trilhamentos de cada um, e isso educadores do poder público não podem esquecer, sob pena de também eles ficarem capturados na aparente satisfação com uma identidade e uma originalidade que devem ser vistos não como um produto acabado, uma ontologia do “ser” para balizar todas as ações, mas como um processo em andamento, uma repetição do padrão do grupo nas garatujas nos muros, para procurar um traço de origem.

Na perspectiva de Alain Badiou, o Projeto Guernica lida com esses grupos na consideração de que eles almejam constituir-se como um movimento social, com uma ideologia própria, tendo, portanto, ações e objetivos distintos daqueles do poder público. Isso impõe um trabalho do “Projeto e do movimento”, tomando -se o “è” não no sentido da adição, mas de enlaçamento, tessitura, costura. É uma concepção que se traduz numa prática que tem introduzido algo interessante nas comunidades e espaços por onde o Guernica passa. Foi dito sobre ele que é “um campo neutro na favela”, e podemos interpretar a frase não só em relação às lutas do bairro, mas também quanto às disputas internas ao grupo dos escritores das ruas.

Optando por “uma política do ponto de vista das pessoas”, como postula Lazarus (1996), o Projeto traz resultados significativos, apontados por todos os entrevistados e relatados especialmente por monitores, alunos e outras pessoas das comunidades onde há oficinas, como depoimentos que traduzem, muitas vezes, uma subversão das situações frente à vida. Isso ratifica a importância da longa duração das oficinas, em um mínimo previsto de nove meses, sendo que alguns jovens estão presentes há quatro anos.

Constata-se que, além da informação, uma formação tem acontecido, e isso desemboca na escrita, que passa a exigir novos suportes além do muro. Aparecem outros modos de escrita – desenhos, pinturas em telas, esculturas, histórias em quadrinhos pela linguagem digital, painéis em madeira ou tecido, murais em interiores –, que têm por efeitos gerar outros modos de discurso, ou seja, outras maneiras de fazer laços sociais. A arte, introduzida a partir da demanda que surge a cada momento nas oficinas, mostra sua eficácia em fornecer instrumentos adequados à busca desses jovens. De fato, os hiatos de obscurantismo na história da humanidade coincidem com os tempos de adormecimento da

arte. A arte opera com a letra e a imagem e convoca o que o sujeito tem a colocar de si. Por isso, constitui-se em um fator de êxito neste trabalho com os jovens.

Mas a arte em si nem sempre funciona nas aulas das escolas. É importante considerar a política e os referenciais teóricos que fizeram a estrutura onde a arte pôde se manifestar. No caso do Projeto Guernica, os operadores teóricos da psicanálise – conceitos referentes à “escrita” e à “circulação dos discursos” – surpreendem em seu vigor na experiência. Em vários momentos é possível detectar giros nos discursos e mudanças de posição dos sujeitos envolvidos.

Assim, o grupo maior de grafiteiros na cidade, de modo geral, manifesta respeito pelo trabalho do Projeto, por ver ali realizado um dos pressupostos do discurso do Hip-Hop, que é a preocupação com crianças e jovens, a transmissão de conhecimentos e a busca por uma saída diferente da criminalidade. Em certos momentos, esse grupo usufrui diretamente do Projeto, participando de eventos, de concursos, de visitas a exposições, de confecção de grafites em equipe, e ainda das oficinas e das reuniões às quintas-feiras, quando acontecem palestras e debates. De fato, o que se passa no interior do Projeto irradia-se em ondas através da rede de comunicação do “movimento” da escrita das ruas.

Há, contudo, uma pressão sobre o Projeto Guernica para que tenha uma política-macro, que atenda a todos os grafiteiros e pichadores da cidade. Essa pressão vem de dentro da equipe, como também dos órgãos da prefeitura e dos escritores das ruas. O Projeto até ambiciona eventos de grande porte, e desenvolve atualmente uma campanha sob o tema da paisagem urbana e do patrimônio, veiculada para toda a rede escolar municipal, no intuito de trabalhar com uma população maior de escritores de rua, já que eles surgem na escola.

Mas está claro que não é pretensão do Guernica fixar uma política única para toda a cidade. De resto, a reunião de todos os escritores das ruas sob um só programa colocaria o poder público como um amálgama entre eles, e dificultaria a abertura para outros modos de escrita e discurso. Nisso, o Guernica segue uma orientação precisa, no sentido de não promover eventos exclusivos para o grafite, sempre abrindo para a arte em suas diversas manifestações. Essa estratégia tem trazido boas respostas, uma vez que os próprios jovens se encantam com as novas descobertas.

É coerente o seu propósito de realizar estratégias de ação específicas para cada espaço da cidade. O Guernica está em condições de assessorar políticas variadas para os

jovens, contribuir com os vetores, compartilhar sua experiência. Mas não pode desembocar numa política totalitária.

Mesmo com todos os seus esforços para promover a “circulação dos discursos”, há pontos de limite. A estrutura do discurso dos escritores das ruas é calcada sobre os grupos fechados em relação ao que está fora dele. Desse modo, há uma tendência ao controle excessivo do grupo sobre seus participantes, em detrimento do processo subjetivo. Embora na equipe do Projeto Guernica haja um grupo relativamente pequeno de grafiteiros, ainda assim a tendência ao fechamento aparece de quando em vez, mesmo que atenuada pela frequência dos outros discursos. O risco que se tem é da prevalência de uma posição de reivindicação permanente, sem que haja esforço no sentido de se produzir uma verdadeira subversão da realidade.

Alguns entrevistados grafiteiros, monitores e coordenadores de oficinas defendem a primazia do trabalho com crianças e adolescentes até 15 anos, antes que eles se afirmem numa função de liderança, ou antes que constituam uma identidade calcada na ideologia do Hip-Hop, de modo a não haver grandes impedimentos no trânsito por outros discursos. Mesmo que o sujeito possa vir a ser um membro do Hip-Hop mais tarde, ele terá vivido uma experiência marcante o suficiente para sustentar uma posição mais aberta no grupo e menos assujeitada aos imperativos da hierarquia do grupo. Assim, sua participação no Hip-Hop poderá ser bastante enriquecedora.

A presença do poder público nessa faixa de idade, por meio dos princípios do Projeto Guernica, também se encontra numa interseção com o discurso do que os jovens chamam de “Hip-Hop de raiz”, que prega a “consciência e a ideologia”, num enodamento de forças para tratar aquilo que eles denunciam como “à face *gangster* do Hip-Hop”, que incita à manifestação da revolta pela via de atos de violência e da marginalidade.

A atuação de um engenheiro na coordenação do Projeto é um eixo fundamental na sustentação de um trabalho que retira o grupo de jovens de sua posição de reivindicação de benefícios em proveito próprio e de desconhecimento da dinâmica da cidade – o que os comprime em uma espécie de corporação. Um trabalho que leva em conta a cidade eleva o grupo à condição de movimento social, que trabalha na dimensão de toda uma população. Observa-se que a “corporação” se insurge todas as vezes em que o grupo se fecha e compete em lutas por prestígio ou, até mesmo, em disputas por uma reserva de mercado. A

engenharia, a arquitetura e o urbanismo podem interpelar esse ponto no cotidiano, ao introduzir elementos novos para se conceber a cidade não apenas como múltipla, esfarelada em “tribos” estanques, mas como uma estrutura lógica que sofre efeitos da globalização e da modernidade.

Até agora, o Projeto desenvolveu-se com base em oficinas, eventos e reuniões com um grupo de artistas, professores de arte e grafiteiros. Percebe-se, contudo, que ele está em ponto de virada. Primeiro, pela necessidade de intensificar a comunicação de suas elaborações para os órgãos da prefeitura – por meio de seminários, palestras e publicações – de modo a passarem pela experiência das ações das secretarias municipais, principalmente de Educação, Cultura e Regulação Urbana, e comunicação com outros setores da cidade, a fim de dar uma direção ao debate público sobre a escrita das ruas. Segundo, por ter alcançado um nível de maturidade que permite a participação em campanhas que levem à cidade, especialmente às crianças e aos jovens, a questão da paisagem urbana. Terceiro, pela evidência da necessidade de colocar os grafiteiros em funções de monitoria – e, em alguns casos, até mesmo de coordenação – em programas variados na prefeitura que trabalham com a arte, mesmo que sejam referidos à educação, à assistência social, ao trabalho, ao urbanismo, ao patrimônio e à comunicação. Quanto mais se abrir o leque das atividades, maior a chance de tratamento do problema de hermetismo do grupo. Além disso, essa é uma forma de aumentar as chances de profissionalização, mantendo um núcleo de apoio aos jovens, mas incitando-os ao esforço de articulação com outros tipos de propostas. A equipe, hoje, está em condições de exercer funções de interlocução, apoio, consultoria, assessoria e planejamento.

Quanto à psicanálise, fez um marco no Projeto. Tem sido importante para a Prefeitura de Belo Horizonte uma experiência com uma concepção psicanalítica, até mesmo para fazer um corte nas rotinas de outros discursos. A escuta tem se revelado operante. Esta dissertação nasce daí, daquilo que se pôde inscrever do dizer de participantes e interessados do Projeto Guernica, das elaborações de um tempo de trabalho com campos tão diferentes do saber. Também resulta da interlocução do que era possível de se extrair do Projeto com os conceitos mais arrojados das Ciências Sociais, que nos chegaram no contato com este mestrado. E, no entanto, apesar de ser uma escrita que pode vir a viabilizar uma transmissão, não há garantias disso, mesmo porque aí estão nada mais que pontos de uma

vasta experiência. São os entrevistados que dizem: ‘cada um que leve para onde for o que aqui se inventou’.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMO, Helena. (1994), *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo, Escrita.
- AGUILAR, José Roberto. (2001), *Rendam-se, terráqueos!* Catálogo da exposição da iconografia pública dos artistas dos anos 70 e 80 de São Paulo, na Casa das Rosas, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.
- ANDRADE, Elaine Nunes de. (1996), *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, datilo.
- ARCHER, Michael. (2001), *Arte Contemporânea – uma história concisa*. São Paulo, Martins Fontes.
- BADIOU, Alain. (1992), *Conditions*. Paris, Seuil.
- _____. (1994), *Para uma Nova teoria do sujeito*. Trad. Emerson Xavier da Silva e Gilda Sodré. Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- _____. (1995), * tica: um ensaio sobre a consciência do mal*. Trad. Antônio Trânsito e Ari Roitman. Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- _____. (1999), “Conferências”, in: Garcia, C. (Org.), *Conferências de Alain Badiou no Brasil*. Trad. M.H. Raton, A.  lvares, A. Teixeira, M.B. Carvalho. Belo Horizonte, Autêntica.
- _____. (1999), *Le si cle de l’accomplissement*, sessão do dia 7 de abril de 2001 em Paris, datilo.
- BARBOSA, Gustavo. (1984), *Grafitos de banheiro*. A literatura proibida. São Paulo, Brasiliense.
- BARDI, Pietro Maria. (1972), *G nios da pintura*. São Paulo, Abril.
- BARTHES, Roland. (1995), *O grão da voz*. Tradu o de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- _____. (1984), *O óbvio e o obtuso*. São Paulo, Edi es 70.
- BAUDELAIRE, Charles. (1996), « *Le peintre de la vie moderne* », in : *Oeuvres compl tes*. Paris, Gallimard.
- BAUDRILLARD, Jean. (1979), *Kool killer ou a insurrei o pelos signos*. Tradu o de Fernando Mesquita. Revista *Cinema/Cine Olho*, n.5, jul/ago.

- BEIGUELMAN, Gisele. (1997), *American Graffiti – Guerrilha Visual*. Secretaria do Estado da Cultura do Paraná, Casa Andrade Muricy. Disponível em: <www.artecidade.org.br>.
- BENJAMIN, Walter. (1985), “Experiência e Pobreza” (1933), in: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense.
- _____. (1994), *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. Tradução de José Carlos Barbosa e Hemerson Baptista. 3.ed., São Paulo, Brasiliense.
- _____. (1995), *Rua de mão única*. Obras escolhidas II. Tradução de Rubens Torres Filho e José Carlos Barbosa. 5.ed., São Paulo, Brasiliense.
- BERNARDES, Rosvita Kolb. (1991), *A compreensão do grafite na escola*. Dissertação de Mestrado em Educação, Programa de Supervisão e Currículo. Universidade Católica de São Paulo, datilo.
- BOLLE, Willi. (2000), *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. 2.ed., São Paulo, Ed. Univ. São Paulo.
- BORGES, Jorge L. (2000), *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo, Globo. V. 2 (1952-1972): 175-255.
- BRANCO, Lúcia Castello. (1997), Introdução, in: *Para que serve a escrita?* São Paulo, Educ.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. (2000), *Pichação, grafite e república: os confrontos da arte e da cidade*, in: SEMINÁRIO DO PROJETO GUERNICA (2000). Belo Horizonte, inédito, datilo.
- BRASSAÏ . (2000), *Conversas com Picasso*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Cosac & Naify.
- BRUZZI, Hygina. (1997), “BH, ano 100: a escrita periférica”, in: *Revista Varia História*, Belo Horizonte, n. 18: 71-81.
- BUENO, Maria Lúcia. (1999), *Artes plásticas no século XX*. Modernidade e Globalização. Campinas, Fapesp, Editora da Unicamp.
- BUORO, Anamelia Bueno. (2002), *Olhos que pintam*. A leitura da imagem e o ensino da arte. São Paulo, Educ/Fapesp/Cortez.
- CALVINO, Ítalo. (1996), “A palavra escrita e a não-escrita”, in: AMADO, J. & FERREIRA, M.M. (orgs.), *Usos e abusos da história oral*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, p. 139-147.

- _____ (1990), *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo, Companhia das Letras.
- CAMBRAIA, Eduarda e outros. (1999), *O comportamento das pessoas em relação ao espaço público. Pichações na capital mineira*. Monografia de Graduação. Curso de Publicidade e Propaganda da UNI de Belo Horizonte, datilo.
- CANCLINI, Nestor García. (2000), *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa P. Cintrão. São Paulo, Ed. Univ. São Paulo.
- CANEVACCI, Massimo. (1993), *A cidade polifônica*. Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. Tradução de Cecília Prada. São Paulo, Studio Nobel.
- CARDILLI, Luisa (Org.). (2000), *Graffiti urbani*. Roma, Artemide.
- CASTELLS, Manuel. (1999), *A era da informação: economia, sociedade e cultura*. O poder da identidade. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo, Paz e Terra, v. 2.
- CERTEAU, Michel de. (1995), *A cultura no plural*. São Paulo, Papirus.
- _____ (1996), *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Trad. Ephraim Ferreira Alves e Lúcia Endlich Orth. 4.ed., Petrópolis, Vozes.
- _____ (2002), *A invenção do cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 7.ed., Petrópolis, Vozes.
- _____ (2002), *A Escrita da História*. Tradução de M. de Lourdes Menezes. 2ª ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- CHAMOISEAU, Patrick. (1993), *Texaco*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras.
- CHAMPENOIS, Michele. (2002), « *Christian de Portzamparc, l'art de la rue* », in: *Le Monde*, 4mai.2002.
- CHAYES, Irene Hendry. (1993), As epifanias de Joyce, in: *Retratura de Joyce. Uma perspectiva lacaniana*, Revista da Escola Letra Freudiana, Rio de Janeiro, v.XII, n.13.
- COSTA, Roaleno Ribeiro. (1994), *O Graffiti no contexto histórico-social, como obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana*. Dissertação de Mestrado em Artes Plásticas. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, datilo.
- COSTA, Ricardo Jorge. (2001), 'Graffiti: um crime de arte?', in: *Jornal "A Página da Educação*, ano 10, n.106, out.2001, p.16.
- CUNHA, Antônio Geraldo de. (1999). *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

- DAGEN, Philippe. (2002), “Andy Warhol, mort et embaumé par la Tate de Londres”, in: *Le Monde*, Paris, 4mar.2002.
- DAYRELL, Juarez. (2001), *A música entra em cena: o RAP e o FUNK na socialização da juventude em Belo Horizonte*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, datilo.
- DEBRAY, Régis. (1993), *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis, Vozes.
- DIAS, Ana Regina, PAULA, Carine C. e outros. (2001), *A reconstrução da identidade através da arte do grafite: um estudo de caso do Projeto Guernica*. Belo Horizonte. Projeto experimental de graduação. Curso de Comunicação Social da Fac. Comunicação e Artes, PUC-Minas, dez.2001, datilo.
- DICKENS, Charles. (1965), *David Copperfield*. Introd. Josué Montello. Tradução de Costa Neves. Rio de Janeiro, Edições de Ouro.
- DINIZ, Marli. (1987), *Pichadores dos muros. A subcultura do spray*. Dissertação de Mestrado de Sociologia. IUPERJ do Rio de Janeiro, datilo.
- DIÓGENES, Glória. (1998), *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip-hop*. São Paulo, Annablume e Fortaleza, Secretaria de Estado da Cultura e Desporto.
- DUARTE, Paulo Sérgio (org.). (2001), *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Trad. Ana Maria Santos, André Sena, Lúcia Maia. Rio de Janeiro, Centro de Arte Hélio Oiticica e Consulado Geral da França no Rio de Janeiro.
- ESCOBAR, Beatriz Aragonés. (s.d.) Tópico “*Museo del Prado. Gaudí*” . Disponível em <www.spanishart.com>, acesso a 3out.2003.
- FEIXA, Carlos. (1998), *De jóvenes, bandas e tribus*. Barcelona, Ariel.
- FINEBERG, Jonathan. (1995), “*Apropriation*”, in: FINEBERG, J. *Art since 1940 – Strategies of being*. Londres, Laurence King Publishing, p. 454-457. Tradução livre de Maria do Carmo Freitas, datilo.
- FOLHA DE SÃO PAULO (1998). *A última utopia*, Caderno Mais!, 5º caderno, 10maio.
- FOUCAULT, Michel (1999). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8.ed.. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes.
- FREUD, Sigmund. (1980a), O Inconsciente (1915), in: Freud, S. *Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, vol. XIV, p. 191-251.

- _____ (1980b), O Estranho (1919), *in: Idem*, vol. XVII, p. 275-315.
- _____ (1980c), Uma Neurose Demoníaca do século XVII (1923), *in: Idem*, vol. XIX, p. 91-136.
- _____ (1980d), O Ego e o Id (1923), *in: Idem*, vol. XIX, p. 23-90.
- _____ (1980e), O mal-estar na civilização (1930), *in: Idem*,
- _____ (1980f), Os instintos e suas vicissitudes, *in: Idem*, vol. XIV, p. 137-167.
- _____ (1980g), ‘Projeto para uma psicologia científica’, *in: Idem*, Vol. I.
- _____ (1980h), ‘Rascunho K’, *In: Idem*, vol. I.
- _____ (1980i), ‘A Interpretação dos Sonhos’ (1900), *in: Idem*, vol. IV e V.
- _____ (1980j), ‘Carta 52’ (1895), *in: Idem*,
- _____ (1980.l), ‘Além do Princípio do Prazer’ (1920), *in: Idem*, vol. XVIII, p. 17-89.
- _____ (1980m), ‘Psicologia de Grupo e a Análise do Ego’ (1921), *in: Idem*, vol. XVIII, p. 91-184.
- _____ (1980n), ‘O Problema Econômico do Masoquismo’ (1924), *in: Idem*, vol. XIX, 199-215.
- _____ (1980), ‘Uma nota sobre o ‘Bloco mágico’’ (1925), *in: Idem*, vol. XIX, p. 285-293.
- FUNARI, Pedro Paulo A. (1986), ‘Cultura(s) dominante(s) e cultura(s) subalterna(s) em Pompéia: da vertical da cidade ao horizonte do possível’, *in: Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 7, n.13, set.86/fev.87.
- _____. (1999), ‘Aspectos da cultura popular antiga: apresentação, tradução e discussão de alguns grafites pompeianos’, *in: Revista estudos de História*, Franca, UNESP, vol 4, n. 1/2, p. 143-150.
- GIDDENS, Anthony. (1995), *Modernidad y identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona, Península.
- GITAHY, Celso. (1999), *O que é graffiti*. São Paulo, Brasiliense.
- GOALEC, François. (2000), *Rap ton tag*. Paris, PEMF.
- GOLDING, William. (2003), *O senhor das moscas*. Trad. Geraldo Galvão Ferraz. Rio de Janeiro, O Globo.
- GOTTDIENER, Mark. (1993), *A produção social do espaço urbano*. São Paulo, Edusp.
- GUEDJ, Denis. (1999), *O teorema do papagaio: um thriller da história da matemática*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Companhia das Letras.
- GUIMARÃES, Leila Mariné da C. (1999), ‘Sobre a identificação’, *in: Brasil, Fiche, Maia* (Orgs.). Belo Horizonte, Autêntica e Aleph, p. 94 a 102.
- _____. (1991a), *A incidência do discurso universitário na clínica*, texto apresentado na X Jornada do Simpósio do Campo Freudiano sobre ‘Clínica e Discurso’, Belo Horizonte, datilo.
- _____. (1991b) ‘Sobre a política do discurso’, *in: O que pode um analista*, anais do III Encontro Brasileiro do Campo Freudiano, Salvador, Vozes, p. 599-604.

- HERSCHMAN, Micael. (2000), *O funk e o Hip-Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ.
- HOBBSAWM, Eric. (1999), *Behind the times: the decline and fall of the twentieth-century avant-gardes*, Londres, Thames and Hudson.
- HOUAISS, Antônio e outros. (2001), *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva.
- HUCHET, Stéphane. (2000), texto apresentado no SEMINÁRIO DO PROJETO GUERNICA (2000), inédito, datilo.
- ISNARDIS, Andrei. (1995), *Pichações e pichadores na cidade de Belo Horizonte*. Monografia de Graduação. Curso de Ciências Sociais da UFMG de Belo Horizonte, datilo.
- _____ (1997), ‘Pinturas Rupestres Urbanas: uma Etnografia das Pichações em Belo Horizonte’, in: *Revista de Arqueologia*, 10:143-161.
- JEAN, Georges. (2002), *A escrita – memória dos homens*. Trad. Lídia da Mota Amaral. Rio de Janeiro, Objetiva.
- JOYCE, James. (1992), *Um retrato do artista quando jovem*. Tradução de Bernardina Silveira Pinheiro. São Paulo, Siciliano.
- KEHL, Maria Rita. (2000), ‘A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo’, in: Kehl, M.R. (org.), *A Função Fraternal*, Rio de Janeiro, Relume Dumará.
- LACAN, Jacques. (1978), ‘Função e campo da palavra e da linguagem em psicanálise (1953)’, in: LACAN, J., *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré, Rio de Janeiro, Perspectiva, p.153.
- _____ (1979), *O Seminário Livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise* (1964). Tradução de M.D.Magno. Rio de Janeiro, Zahar.
- _____ (1985), *O Seminário Livro 17, O Avesso da Psicanálise* (1969-70). Tradução de Ari Roitman. Rio de Janeiro, Zahar.
- _____ (1985), *O Seminário, Livro 20, Mais Ainda* (1972-1973). Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro, Zahar.
- _____ (1975), *O sintoma*. Seminário 23, inédito, datilo.
- _____ (1970a), ‘Radiophonie’, in: *Scilicet*. Paris, Seuil, n. 2/3, p. 55-99.
- _____ (1970-1971), *D’un discours qui ne serait pas du semblant ?*, Seminário 18, inédito, datilo.
- _____ (1971-1972), *Le savoir du psychanaliste*, inédito, datilo.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. (2000), ‘Hölderlin e os gregos’. In: FIGUEIREDO, V.A. e PENNA, João Camillo, (Orgs). *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. Tradução João Camillo Penna e outros. São Paulo, Paz e Terra.
- LARA, Arthur Hunold. (1996), *Grafite: arte urbana em movimento*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, datilo.

- LAZARUS, Sylvain. (1996), *Anthropologie du Nom*, Paris, Seuil.
 _____. (1993), *Politique et philosophie dans l'oeuvre de Louis Althusser*, Paris, Seuil. PUF, coll. *Pratiques théoriques*.
 _____ (s.d.) Proposta feita à Prefeitura de Belo Horizonte, out.2002, datilo.
- LEFEBVRE, Henri. (1969), *O direito à cidade*. São Paulo, Documentos.
 _____ (1977), “A *praxis*: a relação social como processo”, in: FORACCHI, M.M. e MARTINS, J.S. *Sociologia e sociedade*. 21.ed., Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos.
 _____ (1977) ‘Estrutura social: a reprodução das relações sociais’, in: *idem*.
 _____ (1999), *A revolução urbana*. Belo Horizonte, Ed. UFMG.
- LENZ, M. (1992), *Pichadores da cidade do Recife*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Universidade Federal de Pernambuco, datilo.
- LOBATO, Elvira. (2000), *Folha de São Paulo, Ilustrada*. São Paulo, 8.maio, p. 6.
- MACEDO, Neusa Maria Santos. (2003). *Relato de Caso*. Texto apresentado em reunião do Projeto Guernica da Prefeitura de Belo Horizonte, datilo.
- MACEDO, Pedro Portella (2002). *A história do grafite*. Texto apresentado em mesa-redonda do Projeto Guernica da Prefeitura de Belo Horizonte, datilo.
- MAFFESOLI, Michel. (1984), *A conquista do presente*. Rio de Janeiro, Rocco.
 _____ (2000), *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. 3.ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- MAGALHÃES, Beatriz. (2001), *Registros efêmeros*, Belo Horizonte, inédito, datilo.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. (1992), “Tribos urbanas: metáfora ou categoria?”, in: *Cadernos de Campo - Revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia*. São Paulo, FFLCH/USP, v. 2, nº 2.
- MANCO, Tristan. (2002), *Stencil graffiti*. Londres, Thames & Hudson.
- MANGUEL, Alberto. (2001), *Lendo imagens*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo, Companhia das Letras.
- MARTINS, Marco Antônio. (2002), Nove mil jovens picham a cidade, in: *Jornal do Brasil*, Caderno Cidade, 31.mar.2002, p. 22.
- MCLAREN, Peter. (1992), ‘Pedagogia *g angsta* e guetocentrismo: A nação Hip-Hop como uma esfera contrapública’, in: Peter MCLAREN, *Multiculturalismo revolucionário*, Petrópolis, Vozes, cap. 5, 153-193.

- MELENDI, Maria Angélica. (1997), Imagens e palavras, *in*: ALMEIDA, M.I. (Org.), *Para que serve a escrita?*, São Paulo, Educ (editora da PUC-SP).
- MONTE, Marisa. (2000), *Crônicas, memórias e declarações de amor*. CD produzido por Arto Lindsay e Marisa Monte, Sonopress Ritmo da Amazônia.
- OLIVA, Achile Bonito (1998), *American Graffiti*. Roma, Panepinto Arte.
- OLIVEIRA, Luciano. (1999), A ‘Justiça de Cingapura’ na ‘Casa de Tobias’, *in*: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo. P. 53-61.
- OLIVEIRA, Renan Antunes. (2000), ‘NY monta esquadrão antigrafitite para tentar conter os vândalos’, *in*: *Jornal Estado de São Paulo* (Disponível em www.estado.com.br/edicao/pano/00/02/05/cid829.html Acesso em 6fev.2000).
- OZ, Amos (s.d.). *Folha de São Paulo, Caderno Mais*.
- PEIXOTO, Mariana. (2003), Consciência e Balanço, *in*: *Estado de Minas, Caderno Cultura e Lazer*, 22.nov.2003.
- PEREIRA, Carlos Alberto, RONDELLI, Elizabeth e outros (Orgs). (2000), *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro, Rocco.
- PERES, M.F. (2002), Geração H, *in*: *Folha de São Paulo, Caderno Mais*, 18.ago.2002.
- PIGNATARI, Délcio. (1971), *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva.
- PIMENTEL, Spensy Kmitta. (1997), *O Livro Vermelho do Hip-Hop*. Monografia de Graduação. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em: <www.realhiphop.com.br>, acesso em ago.2002.
- PIRES, Pablo (1998), ‘Exposição revê a arte do grafite nos EUA’, *in*: *O Tempo Magazine/Minas*, Belo Horizontte, 9.set.1998.
- QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. (1997), *Por parte do pai*, Belo Horizonte, RHJ.
- RABINOVITCH, Solal. (1997), *Écritures du meurtre, Freud et Moïse: écritures du père* 3. Paris, Érès.
- RAMOS, Célia Maria Antonacci. (1994), *Grafite, pichação & cia*. São Paulo, Annablume.
- RIOUT, Denys, GURDJIAN, Dominique, LEROUX, Jean-Pierre. (1990), *Le livre du graffiti*. Paris, Société Européenne des Arts Graphiques.
- ROCHA, Guido (1980), ‘Lá vai G.Elvis, cavalgando seu hipopótamo azul. Esquisito? Não, tá tudo certo...’, *in*: *Pampulha – Revista de Arquitetura, Arte e Meio Ambiente*, diretor Álvaro Hardy, Belo Horizonte, ano II, nº 3, março/abril.

- ROCHA, Rosamaria Luiza de Melo. (1992), *A vertigem do olhar: manifestações graffitadas e transformações na comunicação, no espaço e no tempo urbanos*. Dissertação de Mestrado. Instituto Metodista de Ensino Superior, São Bernardo do Campo, São Paulo, datilo.
- ROCHA, Janaína, DOMENICH, Mirella e CASSEANO, Patrícia. (2001), *Hip-Hop – A periferia grita*. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo.
- ROSA, João Guimarães. (1985), *Grande Sertão:Veredas*. 17.ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- _____. (2002), *Manuelzão e Miguilim*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 11ed.
- ROUANET, Sérgio Paulo. (2001), O castelo encantado, *in: Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, Seção +Brasil 501 D.C., p. 16-17.
- SANSONE, Lívio. (1997), Funk baiano, uma versão local de um fenômeno global? *In: HERSCHMANN, Micael (org.). Abalando os anos 90: funk e Hip-Hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro, Rocco.
- SANTAYANA, Mauro. (2001), Os olhos do anjo. *Correio Braziliense*, Brasília, 3out.2001.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. (2001), *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 8. ed., São Paulo, Cortez.
- SANTOS, Dalva, MOREIRA, Fátima e SOUSA, Roseli (Orgs). (2002), *Esporte, arte e lazer em Belém: sob o olhar dos que fazem*. Belém, Secretaria M. de Educação da Prefeitura Municipal de Belém, Graphitte Editores.
- SCAFF, Taís. (1998), *Graffiti*. Apostila confeccionada para a II Semana Cultural do D.A. Arquitetura da FUMEC, Belo Horizonte, datilo.
- SEMPRINI, Andréa (1999), *Multiculturalismo*. Bauru, EDUSC.
- SIMÕES, Maria da Penha (2001), *Basquiat: grafite (e vida) em alta tensão*. Texto inédito apresentado no Colóquio da Letra Freudiana, Rio de Janeiro, agosto de 2001.
- SOUZA, Eneida Maria de. (1999), *O século de Borges*. Belo Horizonte, Autêntica e Rio de Janeiro, Contracapa.
- _____. (2002), *A biblioteca de Borges*. Conferência no Aleph, Escola de Psicanálise, out.
- SPINILLO, Carla Galvão (1994), ‘Pichação: a expressão gráfica das galeras’, *in: Estudos em Design*. Recife, UFPE. V.2, nº 2: p.VIII-13 a VIII-23.
- TÀPIES, Antoni. (1995), ‘A prática da arte’, *in: LOPERA, J.A. e ANDRADE, J.M.P. (Orgs), História Geral da Arte, Pintura I*, Madrid, Ediciones del Prado, p. 6-8.

- TARDITS, Anne. (1993), ‘Joyce, da confissão à escritura da falta’, *in: Retratura de Joyce, uma perspectiva lacaniana*, Rio de Janeiro, Revista da Escola da Letra Freudiana, Ano XII, nº 13, p. 174-189.
- TARRATS, Joan-Joseph. (1995), ‘Pintura e Juventude’, *in: História geral da arte. Pintura I*, Madrid, Ediciones del Prado, p.10-17.
- VATTIMO, Gianni. *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*. Paris, Seuil, 1987 (trad. fr.).
- VELHO, Gilberto. (1994), *Projeto e metamorfose*. Antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro, Zahar.
- VELHO, Gilberto e KUCHNIR, Karina (Orgs). (2001), *Mediação e cultura política*. Rio de Janeiro, Aeroplano.
- VENEROSO, M.do Carmo de Freitas. (2000), *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no séc. XX*. Belo Horizonte, tese de Doutorado em Letras (Estudos Literários). Faculdade de Letras da Univ. Fed. Minas Gerais, datilo.
- VIANA, Hermano (1997). ‘Introdução’, *in: VIANA, H. (org.)*, *Galeras Cariocas*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ.
- VIANA, Maria Luiza Dias. (2001), *Graffiti: arte escrita*. Trabalho acadêmico para a Disciplina ‘Caligrafias e escrituras: a letra como imagem, a imagem da letra’, Mestrado em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, Univ.Fed.Minas Gerais, datilo.
- VIDAL, Eduardo. (1993), ‘Retratura de Joyce, escrita e ‘sintho ma’’ *in: Retratura de Joyce. Uma perspectiva lacaniana*, *Revista da Escola da Letra Freudiana*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 13, p. 193-200.
- VIDAL, Eduardo e JÁUREGUI, Jorge Mario. (2001), ‘Não menos que três, do urbano contemporâneo’, *in: O Corpo da Psicanálise*, Rio de Janeiro, *Revista da Escola da Letra Freudiana*, v. XVII, n. 27.
- VULBEAU, Alain. (2002). *Les tags, spectres de la jeunesse* (Disponível em <www.urbanisme.equipement.gouv.fr/cdu/annales/vulbeau.htm> Acesso em 3out.2002).
- YEATS, W.B. (1996), *Uma Antologia*. Tradução de José Agostinho Baptista. Lisboa, Assírio & Alvim.
- ZALUAR, Alba. (1991), Gênero, justiça e violência, *in: Dados, Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro. V. 34, n.2: 191-218.
- _____. (1994a), *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro, Revan: Ed.UFRJ.
- _____. (1994b), *A máquina e a revolta*. 2ª edição, São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1994c), *Cidadãos não vão ao paraíso*. Campinas, SP: Escuta, Ed. da Unicamp.
- _____. (1997a), O utilitarismo sociológico e as políticas públicas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, n. 34.

- _____. (1997b), Gangues, galeras e quadrilhas: globalização, juventude e violência, in: VIANA, H. (org.), *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*, Rio de Janeiro, Editora da UFRJ.
- _____. (org.). (1992), *Violência e educação*. São Paulo, Cortez.
- _____. (s/d), “As imagens da e na cidade: A superação da obscuridade”, in: *Cadernos de antropologia e imagem. A cidade em imagens*. Rio de Janeiro, Programa de pós-graduação em Ciências Sociais (IPPCIS), UERJ.
- ZUKIN, Sharon. (1996), Paisagens do século XXI: notas sobre a mudança social e o espaço urbano, in: ARANTES, Antônio A. (Org.), *O espaço da diferença*, Campinas, Papirus, cap. 5, p. 105-114.
- _____. (1996), Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder. In: ARANTES, Antônio A. (Org.), *O espaço da diferença*. Campinas, Papirus, cap. 4, p.81-103.

Equipe do Projeto Guernica

Coordenadores

José Marcius Carvalho Vale

Engenheiro

Marcelo Matta de Castro

Psicanalista, membro do Aleph-Escola de Psicanálise

Mestrando em Psicanálise na UFMG

Maria Inês Lodi

Psicanalista, membro do Aleph-Escola de Psicanálise

Especialista em Filosofia pela FAFICH/UFMG

Autora deste trabalho de dissertação de Mestrado em Ciências Sociais

Assessora de Arte e Educação

Maria Elizabeth Alves Pimentel

Arte-Educadora

Especialista em Artes Contemporâneas pelo IEC – PUC/MG

Coordenadores de Oficina

- Neusa Maria Santos Macedo

Professora de Educação Artística

Graduação no Curso de Comunicação Visual, com licenciatura em Artes Plásticas da UEMG

Especialização no Curso de Arte Moderna pelo IEC-PUC/MG (em curso), no Curso de Aperfeiçoamento da Prática Pedagógica (CAPP) e no Centro de Aperfeiçoamento dos Profissionais de Educação (CAPE)

Frequência em cursos de escultura, gravura, cerâmica, desenho e criação e congressos de Arte-Educação.

- Maria Luiza Dias Viana

Professora de Educação Artística

Graduação na Escola de Belas Artes da UFMG

Disciplinas no Curso de Mestrado em Artes Visuais e Mestrado em Comunicação Social da UFMG

Participação em Seminários e Congressos de Arte-Educação, além de exposições em Belo Horizonte e Sabará.

- Leonardo Oliveira Gomes

Designer Industrial

Graduação no curso de Designer Industrial na UEMG

Cursos de Aperfeiçoamento em Tecnologia de Informação e Desenho Industrial.

- Piero Bagnariol

Desenhista e quadrista

Curso de Artes gráficas e fotografia no Istituto Statale d'Arte M.Fanoli de Cittadella, Itália.

Curso de Artes gráficas e tipográficas no Istituto Statale d'Arte de Venezia, Itália.

Diploma de Maestro d'Arte e Maturidade Artística.

- Cristiano Ribeiro Coelho

Artista plástico, ilustrador, desenhista publicitário e jornalista

Cursos de Pintura com Frederico Bracher Jr., Prof. Claudionor Cunha, Ildeu Moreira e Roberto Pontual.

Participação de exposições em Belo Horizonte, Salvador, Alemanha, Dinamarca, França, Inglaterra, Itália, Suíça e Estados Unidos.

- Lívia Mara Chaves

Graduação na Escola de Belas Artes da UFMG

Participação de exposições em Belo Horizonte, São Paulo, Contagem, Sete Lagoas, Uberlândia.

- Pedro Portella Macedo

Graduação em Cinema pela Escola de Belas Artes da UFMG

Participação de exposições de Arte Postal em Portugal, grafiteagem em paredes internas de diversos locais de Belo Horizonte, incluindo quatro galerias de arte, e outras exposições de arte em Belo Horizonte.

Monitores das Oficinas

- Ramon Martins

Graduando na Escola de Artes Guignard da UEMG desde 2002.

- Álan Oziel da Silva Pires

Graduando no Curso de História da PUC/MG desde 2003.

Estágio no Grupo Oficina de Restauro, em trabalho no Museu de Artes e Ofícios.

- Reinaldo José Ribeiro (Rey)

Estágio no Grupo Oficina de Restauro, em trabalho no Museu de Artes e Ofícios.

- Sérgio Luiz dos Santos (Anjo)

Estágio na Biblioteca da Secretaria Municipal de Educação.

- Marina Andrade Câmara (da Oficina Digital)

Graduanda no Curso de Propaganda e Publicidade da PUC/MG.

Curso Técnico em Informática Gerencial.

- Luzimar Lopes Andrade (Bá)

Curso Técnico.

Atelier de grafite.

- Júlio César Castro

- Henrique Marques Pereira (Polar)

- Harllem Polidoro Monteiro

- Marco Aurélio Silveira (Piter)
- Wemerson da Silva
- Éder Luiz dos Santos Quirino (Bob)
- Davidson Luiz Oliveira (Seres)
- André Luiz Gonzaga (Da Lata)
- Wellington Tomé de Oliveira (Magia)

Ex-Assessora de História

Mariza Guerra de Andrade

Ex-Coordenadores de Oficinas

Daniel Monteiro Lacerda

Fernanda de Macruz

José Senna

Ex-Monitores de Oficinas

Alexander Marques do Nascimento Gomes (Alex)

Daniela Belo de Souza

Eduardo Couto Parreiras (Dudu)

Vaguinho

Lúcia

Binho.