

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Eloenes Lima da Silva

A GENTE CHEGA E SE APROPRIA DO ESPAÇO!
***Graffiti* e pichações demarcando espaços urbanos em Porto Alegre**

Porto Alegre

2010

Eloenes Lima da Silva

A GENTE CHEGA E SE APROPRIA DO ESPAÇO!
***Graffiti* e pichações demarcando espaços urbanos em Porto Alegre**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora:

Profa. Dra. Elisabete Maria Garbin

Linha de Pesquisa Estudos Culturais em Educação

Porto Alegre

2010

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

S586g Silva, Eloenes Lima da
A gente chega e se apropria do espaço! *Graffiti* e pichações demarcando espaços urbanos em Porto Alegre / Eloenes Lima da Silva; orientadora: Elisabete Maria Garbin. Porto Alegre, 2010.
167 f. + Apêndice + Anexos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2010, Porto Alegre, BR-RS.

1. Estudos culturais. 2. Juventude. 3. Grafite. 4. *Graffiti*. 5. Pichação. I. Garbin, Elisabete Maria. II. Título.

CDU – 316.62

Eloenes Lima da Silva

A GENTE CHEGA E SE APROPRIA DO ESPAÇO!
***Graffiti* e pichações demarcando espaços urbanos em Porto Alegre**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovada em ago. 2010.

Profa. Dra. Elisabete Maria Garbin – Orientadora

Profa. Dra. Rosa Maria Hessel Silveira – UFRGS

Profa. Dra. Susana Rangel Vieira da Cunha – UFRGS

Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira – UNISINOS

*A meu pai (in memoriam) e minha mãe,
que sempre me incentivaram a continuar
caminhando!*

AGRADECIMENTOS

Entre os tempos e os espaços de uma pesquisa em trânsito, agradeço:

Especialmente à Profa. Dra. Elisabete Maria Garbin, pela sua orientação, que sempre agiu em mim como uma 'inspiração' para continuar explorando os múltiplos territórios juvenis contemporâneos! Obrigado 'Profa. Bete' pela sua dedicação, atenção e por depositar-me confiança durante o percurso deste trabalho.

Ao meu grupo de pesquisa: Angélica (desde as primeiras trocas de idéias e *fanzines*), à Rita, Cintia, Marta, Thaís, Rosane e Luciana, pelas sugestões, conversas, discussões e pela amizade que se firmou durante este convívio.

À banca de avaliação: Profa. Dra. Rosa Maria Hessel Silveira, Profa. Dra. Susana Rangel Vieira da Cunha e Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira, pelas leituras e sugestões atentas que apontaram para as muitas possibilidades produtivas deste trabalho.

Às colegas: Juliana, Daniela, Isabela e Lisandra que, apesar de 'novas' no grupo, contribuíram em muito neste trabalho.

À minha esposa Núbia, por agüentar meu afastamento durante todo o tempo em que eu 'sumia' entre livros, estudos, pesquisas, etc.

À minha família, minha irmã e meu irmão, meus sobrinhos, meus primos, pelos mesmos motivos.

Aos meus amigos, que sempre insistiam em me convidar para seus encontros, mesmo sabendo que eu não poderia comparecer.

Aos professores da linha de pesquisa dos Estudos Culturais e Educação, em especial à Profa. Maria Luisa Merino Xavier, Profa. Clarice Traversini, Profa. Marisa Cristina Vorraber Costa, Prof. Alfredo Veiga Neto e Profa. Maria Lucia Wortmann, pelas valiosas dicas e sugestões que sempre vinham em boa hora.

Àqueles colegas de outras temáticas e de outras linhas de pesquisa que também transitam pelos instáveis, mas gratificantes campos da educação: Tatiane, Tanise, Simone Olsiesky, Marcos Oliveira, Bruno Ortiz (grande figura) e a amiga sensível, querida e incentivadora Viviane Camozzato.

Ao pessoal da secretaria do PPGEdu, especialmente ao Eduardo e Vera.

Ao Gabriel, do Laboratório de Informática, por sempre ser um 'salvador' quando os computadores insistiam em 'dar pau'.

Ao Billy, da Central de Produções, pela disponibilidade e profissionalismo na edição do vídeo “*Bombardeando Porto Alegre*”.

À Salete da Gama Digital e aos guris da Só-cópias, pelas impressões e pelos ‘financiamentos’.

À instituição UFRGS e a este PPGEDU por proporcionar um ensino público e de qualidade.

Aos meus amigos e colegas professores das escolas nas quais atuo e que sempre perguntam: “e o mestrado?”.

Aos meus alunos, por continuarem usando seus cadernos para criar novos desenhos e letras de *graffiti*.

Em especial aos participantes desta pesquisa sem eles este trabalho não teria sido possível. E a todos aqueles grafiteiros e pichadores que, enquanto escrevo estas linhas, transitam e demarcam os espaços urbanos de Porto Alegre.

Enfim, agradeço como canta Chico Buarque, pela “piada no bar, pelos estamos aí, pelo que der e vier! Deus lhe pague!”

RESUMO

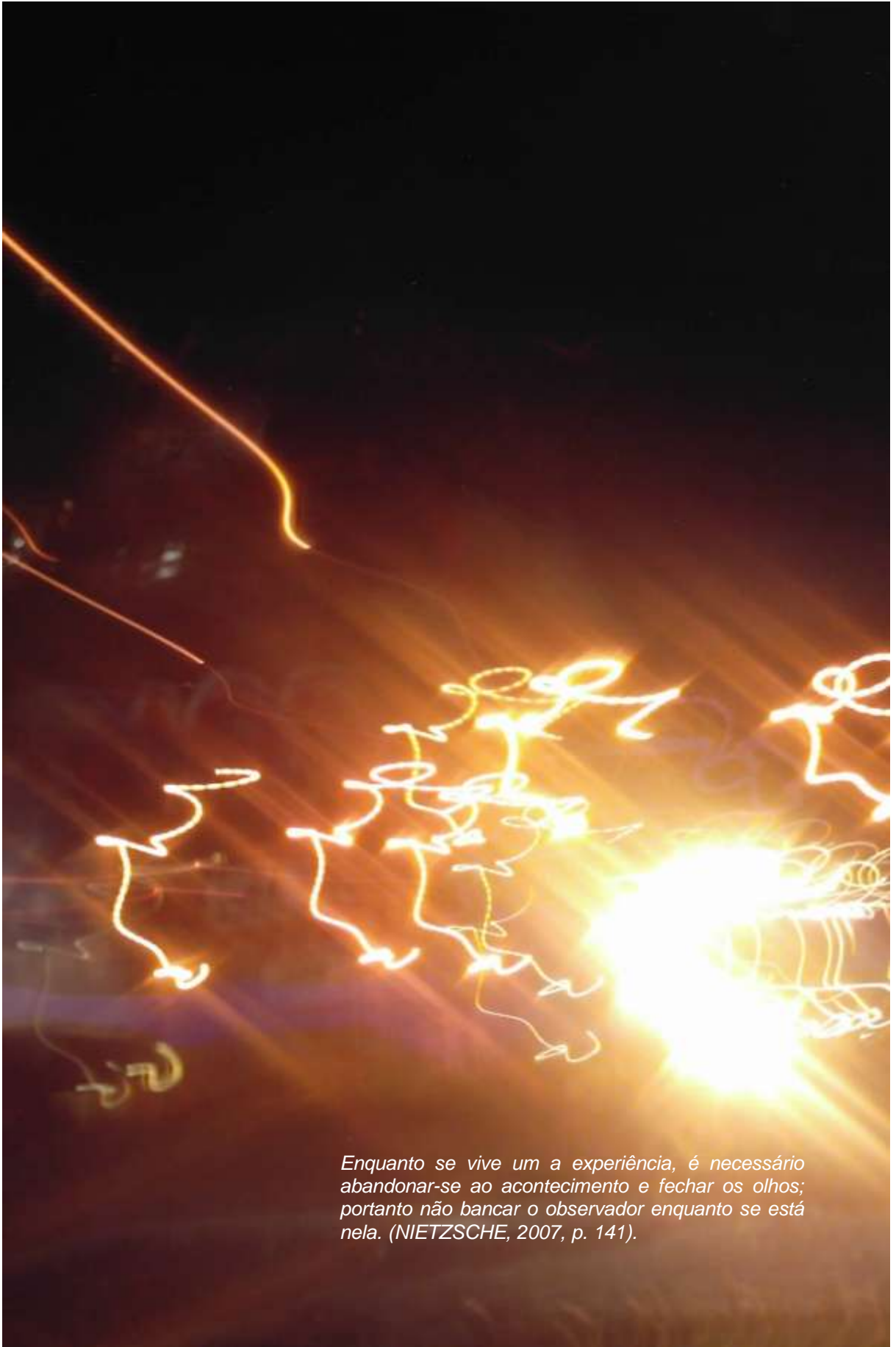
Este estudo problematiza práticas culturais de tribos de jovens grafiteiros e pichadores em espaços urbanos de Porto Alegre – RS, entre os anos de 2008 e 2009. Tem como referencial teórico o campo dos Estudos Culturais, da Cultura Visual e busca ferramentas metodológicas da etnografia pós-moderna. O *corpus* da pesquisa foi construído a partir de fotografias, filmagens, diários de campo, entrevistas e conversas que possibilitaram a construção dos eixos analíticos. O primeiro eixo – *Assinaturas rascunhadas num blackbook: esboçando modos de (vi)ver* – destacou o uso de cadernos escolares, blocos de desenho e agendas para a realização de esboços iniciais, os quais atuam tanto como espaços para ‘treinamento’ de letras utilizadas no *graffiti* como elemento de socialização para a participação em grupos afins. O segundo eixo – *Linhas, curvas, cores, poesias e ‘kaos’: demarcando formas (dis)formes* – priorizou as interações dos *graffiti* e das pichações nos espaços urbanos, atribuindo a tais práticas culturais a localização dos múltiplos interstícios presentes na metrópole. Ao demarcarem territórios, os grafiteiros e pichadores promovem outros mapeamentos urbanos em que o corpo orgânico dos jovens sujeitos e o corpo de concreto da cidade se fundem numa espécie de ‘pele urbana’. O último movimento analítico – *Na fluidez da contemporaneidade: a produção de outras pedagogias* – inferiu que, se por um lado, os *graffiti* e as pichações produzem outras pedagogias que rompem com conceitos formais de educação, por outro, observa-se que suas presenças e usos em espaços institucionais (como escolas, museus e galerias de arte) apontam para uma ‘pedagogização’ dessas práticas culturais. À guisa de conclusão, compreende-se que, a partir dessas práticas constituídas em meio a uma urbanidade contemporânea, grafiteiros e pichadores atuam em redes sociais móveis, plurais e abertas, reforçando suas condições de ser e estar jovem em contextos contemporâneos. A característica transgressora e ilegal de tais práticas culturais também permitiu uma aproximação às formas plurais de *resistências* que são manifestadas nos cotidianos juvenis urbanos.

Palavras-chave: **Estudos Culturais. Juventude. Grafite. Graffiti. Pichação.**

ABSTRACT

This study discusses cultural practices of youth tribes of *grafitters* and *street writers* in urban areas of Porto Alegre – RS through the years of 2008 and 2009. The theoretical support of this thesis is found in the field of Cultural Studies and Visual Cultures. Methodologically it uses the theoretical contributions of Postmodern Ethnographic Studies. The empirical *corpus* of the research was built from photographs, films, field notes, interviews and conversations that enabled the construction of analytical categories related. The first main pivot – *Subscriptions drafted at a blackbook: outlining ways of live/view* – highlights the use of school notebooks, sketch pads and agendas for the completion of initial sketches, which can be taken both as spaces for 'training' letters used in graffiti and as element of socialization for participation in that kind of youth groups. The second main pivot - *Lines, curves, colors, poetry and 'kaos': delimiting forms distorted* – prioritizes the interactions of graffiti and street writings in urban spaces, assigning to such cultural practices the location of the multiple interstices present in the metropolis. To demarcate territories, graffiti artists and taggers promote other urban maps through which the organic body of the young subjects and the body of concrete of the city merge into a kind of 'urban skin'. The final analytic pivot – *In the fluidity of contemporaneity: the production of other pedagogies* – inferred that if, on one hand, the graffiti and the street writings produce other pedagogies that break with formal concepts of education, on the other hand, it is observed that their presences and practices in institutional spaces (such as schools, museums and art galleries) show a 'pedagogization' of these cultural practices. By way of conclusion it is understood that from such practices constituted in the midst of a contemporary urbanity, **grafitters** and street writers operate in mobile social networks, pluralist and open, strengthening their positions to be young in contemporary contexts. The illegal and transgressive characteristics of such cultural practices also allowed to approach to the plural forms of *resistance* that are expressed in the urban youth quotidian.

Keywords: Cultural Studies. Youth Cultures. Graffiti. Street Writings.



Enquanto se vive um a experiência, é necessário abandonar-se ao acontecimento e fechar os olhos; portanto não bancar o observador enquanto se está nela. (NIETZSCHE, 2007, p. 141).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem sem Título, Imagem Registrada Pelo Jovem Rafa, Participante desta Pesquisa.....	10
Figuras 2 e 3 – Imagens que aproximam	27
Figura 4 – Pichações no Centro de Porto Alegre	33
Figura 5 – Pichações Aéreas em Porto Alegre.....	33
Figuras 6 – Mescla de Pichações Aéreas e Rasteiras nas Regiões Norte e Central de Porto Alegre	34
Figuras 7 e 8 – Exemplos de <i>Wildstyle</i> realizados em Porto Alegre - RS	40
Figuras 9 – <i>Wild style</i> em Porto Alegre -RS	41
Figura 10 – Graffiti dos ‘OS GÊMEOS’	43
Figuras 11 – Toniolo Pichando.....	44
Figura 12 e 13 – Bombs Interagindo nos Espaços de Porto Alegre	46
Figura 14 – <i>Bombs</i> em Porto Alegre - RS	47
Figura 15 – Pichação? Graffiti? Grapicho!.....	48
Figura 16 – Pichação? Graffiti? Grapicho!.....	49
Figura 17 e 18 – Imagens Ferramentas-Mutantes... ..	51
Figura 19 – Espaços Possíveis... ..	59
Figuras 20 e 21 – Sombras da Noite.....	60
Figura 22 – Sombras da Noite.....	61
Figura 23 – <i>Graffiti</i> Realizado na Região Norte de Porto Alegre	67
Figura 24 – Detalhe de <i>Graffiti</i> Realizado na Região Norte de Porto Alegre.....	68
Figura 25 – Entrevista com o Grafiteiro Rusb.....	73
Figura 26 – Imagens Rascunhadas: o jovem Rafa e os esboços de si	76
Figura 27 – <i>Blackbooks</i> : blocos de desenhos ou agendas: espaços de treinamento. 80	
Figura 28 – <i>Blackbooks</i> Espaços de ‘Trocas’ Sociais	81
Figura 29 – Mural de <i>Tags</i> no Centro de Porto Alegre.....	83
Figura 30 – Assinaturas e Trocas de <i>blackbooks</i> Como Rituais de Iniciação	87
Figura 31 – Atropelos: conflitos entre jovens grafiteiros.....	91
Figura 32, 33 e 34 – Grafiteagem na Avenida Protásio Alves Porto Alegre - RS.....	93
Figura 35 – Vestimentas e Escritas das ruas	97
Figuras 36, 37 e 38 – Imagens que (De)formam.....	102
Figura 39 – Espaços <i>Interzonais</i>	111

Figura 40 – Espaços Interzonais	112
Figura 41– Um Edifício-Corpo Tatuado.....	113
Figura 42 – Produções de <i>Graffiti</i> : as interações com o meio (1).....	115
Figura 43 – Produções de <i>Graffiti</i> : as interações com o meio (2).....	116
Figura 44 – Produção Noturna de Pichações na Região Norte de Porto Alegre.....	118
Figura 45 – Produção Noturna de Pichações na Região Norte de Porto Alegre.....	119
Figura 46 e 47 – Demarcações Noturnas: traçando mapas na cidade.....	121-122
Figuras 48 e 49– O Grafiteiro <i>Trampo</i> , e as Constantes Ligações Entre Corpo e Muro	124
Figuras 50 a 55 – <i>Graffiti</i> -Corpos que Dançam	125
Figuras 56 – Pichações na Avenida Osvaldo Aranha Porto Alegre.....	130
Figuras 57 – Pichações na Avenida Osvaldo Aranha Porto Alegre	131
Figura 58 – O Jovem <i>Rafa</i> : liberar-se através das práticas de pichação	133
Figura 59 e 60 – Irônicas Imagens.....	136
Figura 61– Irônicas Imagens de Resistências.....	137
Figuras 62 – Límpida pele	139
Figura 63 – ...de Concreto.....	139
Figuras 64, 65 e 66 – Imagens que Ensinam.....	141
Figuras 67 e 68 - Pedagogias das/nas ruas.....	147-148
Figura 69– Edifício da Antiga Sede dos Bancos Nacional do Comércio e Sul Brasileiro, atualmente Centro Cultural Santander	152
Figuras 70 e 71 – ‘Transferindo’ as Práticas Culturais Juvenis das ruas Para Outros Espaços.....	153
Figura 72 – Oficinas de <i>Graffiti</i> a ‘Pedagogização das ruas’.....	160
Figura 73 e 74– Oficinas de <i>Graffiti</i> na Escola João Goulart - Alvorada-RS	161
Figuras 75 – Oficinas de <i>Graffiti</i> na Escola João Goulart - Alvorada-RS.....	162
Figura 76 – Pichadores não são Vândalos, são Poetas da Noite.....	167

SUMÁRIO

1 PINCELADAS DE MEMÓRIA	15
2 GRAFFITI É ARTE?! PICHANÇA É VANDALISMO?!: aproximando-me	27
2.1 PICHANÇA: a rua como território.....	31
2.2 <i>GRAFFITI</i> : a rua como expressão.....	35
2.3 <i>GRAPICHO E BOMBS</i> : ornamentos entre <i>graffiti</i> e a pichança	45
3 TRÂNSITOS E FERRAMENTAS DE UMA PESQUISA NÔMADE	52
3.1 <i>RAFA</i> E OS <i>VIPER</i> : contatos iniciais	54
3.2 CONEXÕES ENTRE ETNOGRAFIA E CULTURA VISUAL: fotos e vídeos construindo dados para análise.....	63
3.3 ENTREVISTAS E CONVERSAS: diálogos entre jovens e a metrópole	70
4 ASSINATURAS RASCUNHADAS NUM <i>BLACKBOOK</i>: esboçando modos de (vi)ver – eixo analítico um	77
4.1 TAGS E VISUALIZAÇÕES	78
4.2 GRAFITAGENS E SOCIALIDADES	86
4.3 ‘ATROPELOS’ E ‘TRETAS’: conflitos entre grafiteiros	90
4.4 VESTIMENTAS, GOSTOS MUSICAIS, ‘ESTILOS DE VIDA’: contornos de uma cultura juvenil nem tão delineada assim.....	93
5 LINHAS, CURVAS, CORES, POESIAS E ‘KAOS’: demarcando formas (dis)formes – eixo analítico dois	103
5. AMBIÊNCIAS E INTERZONAS NA METRÓPOLE.....	105
5.2 ‘CORPOS PANORAMÁTICOS’ MAPEANDO A CIDADE.....	118
5.3 IMAGENS E PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA(S) E TRANSGRESSÕES	126
5.4 DESESTABILIZANDO OLHARES NA METRÓPOLE	134
6 NA FLUIDEZ DA CONTEMPORANEIDADE: a produção de outras pedagogias – eixo analítico três	142
6.1 DE FORA PRA DENTRO, DE DENTRO PRA FORA.....	152
7 ‘O TEMPO DA ARTE DE RUA É O TEMPO QUE ELA DURA’: considerações finais	163
REFERÊNCIAS	168
APÊNDICE	177
APÊNDICE A – Termo de Consentimento	178
ANEXOS	179

ANEXO A – <i>Graffiti Bombs</i>	180
ANEXO B – <i>Graffiti Bombs</i>	181
ANEXO C – <i>Graffiti Wildstyle</i>	182
ANEXO D – <i>Graffiti Estilo Livre</i>	183
ANEXO E – <i>Graffiti Estilo Livre</i>	184
ANEXO F – Grafitagens Coletivas: produções em muros	185
ANEXO G – Grafitagens Coletivas: produções em muros	186
ANEXO H – Caligrafias de Pichações	187
ANEXO I – Caligrafias de Pichações	188

1 PINCELADAS DE MEMÓRIA

À noite nós andamos por aí
para ver o que resta de vocês
cuidado se você estiver só
e encontrar com um de nós.
Nós não gostamos de nada, nada
por que não há mais nada do que gostar
Somos apenas lobos solitários
E o nosso uivo é o rock'n'roll
(Música do grupo de *punk rock* Restos de Nada)¹

Em alguma noite, de um tempo em que os anos 1980 insistiam em permanecer, mesmo com os *ruídos* da próxima década já se fazendo presentes, eu acordei deparando-me com o frio da calçada. Numa época em que numerosas “tribos” ocupavam as ruas do Bom Fim, eu, como integrante de uma delas, após mais uma noite de práticas de rebeldia de toda ordem, fui acordado por um sujeito de “outra tribo”. Como num conto de Kafka, eu continuamente ‘despertava’ de sonhos intranquilos, mas, para o meu alívio, não me encontrava metamorfoseado em nenhum inseto. Na maioria das vezes, provocado pela “fauna ensandecida”² que desfilava e demarcava aquelas paisagens, eu adquiria características de um *animal urbano*, manifestando predileção pelas andanças noturnas na cidade. Ações cotidianas de “rebeldia” tornavam a rua para mim um habitat quase natural. A rua transformava-se em palco de experimentações e vivências; manifestações de autoafirmação, indispensáveis para vivenciar todos os tempos e os espaços daquelas culturas juvenis.

Notas dissonantes e indignações gritadas expressavam meus sentimentos, pois através da música, nós podemos remeter-nos a outros espaços, a outras realidades que aludem também a ações de performances, ou mesmo a novas

¹ Verso da música “*Restos de Nada*”, presente no álbum de 1978, da banda Restos de Nada. É considerado o primeiro grupo musical do estilo *Punk* no Brasil.

² Utilizo a expressão ‘fauna ensandecida’ neste estudo, para me referir às diversas culturas juvenis que freqüentavam o bairro Bom Fim na década de 1980: *darks*, *punks*, *heavy metals* e *hippies*. Utilizo tal expressão inspirado na música: *Berlim Bom Fim* de autoria dos músicos porto-alegrenses Hique Gomes e Nei Lisboa, que compõe o álbum: *Carecas da Jamaica*. Essa canção fala sobre alguns aspectos dos locais frequentados pelos jovens de Porto Alegre, dentre eles os do bairro Bom Fim e sua relação com as tribos urbanas da capital gaúcha. Gomes e Lisboa comparam as movimentações da juventude de Porto Alegre com aquelas efetuadas pela juventude berlinense na mesma época, as quais se denominam ‘fauna ensandecida’.

histórias e estéticas, sempre haverá relação com o imaginário, com uma imagética visual (FRITH, 1997 *apud* CONTADOR, 2001). Posso assinalar que a vida para minha tribo, naquela época, era composta por uma trilha sonora que complementava as experiências e os desejos; e, mesmo sem ter certeza de aonde se queria ir, transitava-se 'à toa', procurando alcançar outros horizontes. Naqueles tempos, as 'almas' e os corpos eram preenchidos com músicas e rebeldias cotidianas, regadas com muito vinho tinto.

Larrosa Bondía (1994, p. 68) argumenta que “[...] a recordação não é apenas presença do passado.” Corroboro a ideia, registrando que não pretendo fazer deste estudo uma reconstituição de minhas memórias, nem transformar em relatos analíticos as minhas vivências. Como sugere o autor, a recordação não é uma pista ou um rastro que podemos olhar e ordenar, como se observa e se ordena um álbum de fotografias; sendo assim, estas ‘pinceladas de memória’, que respingam em várias partes destes escritos e que não necessariamente precisam ser lidas como pontos de partida, constituem-se como ‘fragmentos de experiências’, servindo muito mais como elementos de aproximação dos sujeitos por mim pesquisados, do que simples recordações nostálgicas de um passado juvenil.

As minhas experiências em um ‘viver’ noturno e metropolitano, apesar de estarem ambientadas em outra época, instigaram, em grande parte, os meus interesses de pesquisa. Encontrei nas ruas múltiplas intervenções que se matizaram em muros e paredes, conferindo à cidade uma espécie de ‘pele’ urbana que a recobria. Naquele momento, eu descobria os *graffiti*³ e as pichações, que se configuravam para mim como ‘obras de arte a céu aberto’, entorpecendo-me com suas cores, seus traços e suas formas, esparramando-se por todos os espaços da cidade. Parecia que, a qualquer momento, as imagens se desgrudariam dos muros e

³ A palavra *graffiti*, plural de *graffito*, tem origem italiana, referindo-se, segundo Gitahy (1999, p. 13), à “[...] inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados à ponta ou à carvão em rochas, paredes, etc. [...] No singular, é usada para significar a técnica (pedaço de pintura no muro em claro e escuro). No plural, refere-se aos desenhos (os *graffiti* no palácio de Pisa).” Nos trabalhos consultados para a produção desta dissertação, para referir tal produção cultural à maioria dos autores brasileiros (MUNHOZ, 2003; CASSOL, 2006; SPINELLI, 2007; PENNACHIN, 2003; CALAZANS, 2003; SANTOS, 2006), eles utilizam a versão aportuguesada do termo – *grafite*. Contudo, para esta dissertação, adoto o termo em italiano – *graffiti* – por concordar com Gitahy (1999, p. 13) quando argumenta que há termos “[...] que devem permanecer em sua grafia original pela intensidade significativa com a qual se textualizam dentro de um contexto.” Minha opção pelo termo na grafia italiana deve-se também ao fato de os sujeitos desta pesquisa utilizarem o termo *graffiti* para se referirem às suas produções e práticas culturais.

caminhariam com a multidão, misturando-se à vida metropolitana, tal era a força e o vigor com que aquelas produções arrebatavam os ambientes urbanos.

Sendo assim, meu interesse pelo tema envolvendo o *graffiti* e posteriormente tomando contato com a prática da pichação, além de se iniciar de uma maneira ‘informal’, revelava outras condições que, desde aquela época, já se apresentavam para tais manifestações visuais: um constante ‘trânsito’ entre essas produções urbanas e as demais instituições como escolas, museus e galerias de arte. Nesse sentido, foi durante minha graduação, no curso de História, na Faculdade Porto-Alegrense de Educação Ciências e Letras (FAPA), ao efetuar meu estágio no Museu Municipal de Porto Alegre Joaquim José Felizardo, nos anos de 1998-1999, que passei a observar um desenvolvimento cada vez maior do *graffiti* na cidade de Porto Alegre. Nessa época eu já mantinha contato com alguns grafiteiros e participava de alguns eventos de *grafitagem*⁴. Assim, propus à equipe do Museu Municipal de Porto Alegre Joaquim José Felizardo a criação de oficinas envolvendo essas produções urbanas.

Soando ainda um tanto inovadora na época, a iniciativa se revelou de início um problema: sendo aquele um museu não ligado especificamente à arte, mas uma instituição tradicional e representante da ‘historiografia oficial’ porto-alegrense, como poderia acolher uma modalidade ‘artística’ considerada ‘marginal’? Somavam-se a isso as questões à respeito das leis de preservação do patrimônio histórico, porque a natureza das atividades propostas poderia causar dano à arquitetura do Museu. Depois de algumas reuniões e discussões com a direção da instituição, as oficinas se realizaram no período de julho de 1999 a janeiro de 2000. Tais oficinas de *graffiti* no ‘Museu de Porto Alegre’, como ele é conhecido comumente, transformaram-se em um ‘ensaio’ para as minhas ‘experimentações’, ligando as linguagens artísticas (ou não) urbanas a outros ambientes onde elas também se encontram, além das ruas.

Em novembro de 1999, eu iniciava no município de Alvorada⁵ minha atuação como professor de História em escolas da rede estadual. Durante este período – de

⁴ Esses eventos eram e ainda são em sua maioria promovidos por grafiteiros em locais previamente liberados para este fim. Consistem em ocupar e pintar, fazendo uso de tintas e *sprays*, grandes extensões de muros e paredes. Nesses eventos, os grafiteiros se encontram e, além de pintar, trocam informações, discutem técnicas e estilos de *graffiti*, e tudo que envolva a chamada ‘arte urbana’.

⁵ Distante 16 km de Porto Alegre, o município de Alvorada fica localizado à leste da Capital, na margem esquerda do rio Gravataí. Muitos de seus habitantes são pessoas oriundas de várias partes do RS, que se deslocam para a Capital, muitas vezes, na busca de emprego e encontram em

1999 aos dias de hoje –, venho observando e vivenciando situações que envolvem as práticas de jovens que pintam nas ruas, ações que, no âmbito escolar, quase nunca são percebidas como manifestações de determinadas culturas juvenis. Manifestações que podem ser encontradas tanto nos cadernos e nas agendas dos alunos quanto nas paredes das escolas, na aparência de assinaturas de sujeitos ou tribos. De forma esteticamente mais elaborada servem nas escolas, muitas vezes, como ‘decoração’ para banheiros depredados. Essas inscrições surgem nos mais diversos espaços escolares⁶, como forma de protesto à instituição ou como uma ‘auto-afirmação’ adolescente. Em qualquer caso, são imediatamente rotuladas como ‘sujeira’ ou ação de ‘vândalos’.

Nesse contexto, oficinas de *graffiti* são consideradas, muitas vezes, como a ‘salvação’ para alunos indisciplinados e pichadores. Sendo largamente utilizados nas escolas, os *graffiti*, no entanto, resumem-se em grande parte a um adorno artístico para muros e paredes. Nas escolas, encontram-se as caligrafias características da pichação, as *tags*⁷, as figuras e ilustrações referentes à estética do *graffiti*, linguagens que fazem parte de um cotidiano urbano, que se (re)significa constantemente através das práticas realizadas pelos alunos .

Todas essas caminhadas e vivências, não por acaso, levaram-me a mais algumas aproximações, nesse caso ao programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS. Ali meu percurso iniciava-se em 2006, como aluno do Projeto de Educação Continuada (PEC)⁸, participando do seminário avançado *Introdução aos Estudos Culturais em Educação*, em que pude tomar contato com a maioria dos professores da referida linha – professoras doutoras Maria Lúcia Wortmann, Rosa Maria Hessel Silveira, Marisa Vorraber Costa, Elisabete Maria Garbin, Maria Luisa M. Xavier, e professor doutor Alfredo José da Veiga-Neto. Já o seminário avançado

Alvorada as possíveis condições de habitação, em vista do custo de moradia ser financeiramente viável. Por isso, Alvorada, durante muito tempo, foi estigmatizada como ‘cidade dormitório’, pois seus moradores se deslocavam para locais de trabalho fora da cidade, retornando somente à noite, para o período de repouso.

⁶ Lisiane Gazola Santos, em sua dissertação de Mestrado “*Sons das tribos: compondo identidades juvenis em uma escola urbana de Porto Alegre*” (2006), identifica e observa que, muitas vezes, a presença de *graffiti* e pichações disputam espaços, contrastando com outras escrituras tradicionais que se encontram na escola. Mesmo não sendo seu tema de pesquisa, essas inscrições são citadas em seu trabalho, por serem uma constante nos espaços escolares.

⁷ *Tag*: como é chamada, é a assinatura de um escritor, que pode referir-se ao seu próprio nome ou do grupo ao qual faz parte.

⁸ O Projeto de Educação Continuada PEC do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS “se constitui como Curso de Extensão semestral, ofertado a partir de vagas especiais disponibilizadas pelo corpo docente para o PEC-PPGEdu, sendo as mesmas estabelecidas pelo regime de oferta semestral do PPGEDU.”. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/faced/pos>>. Acesso em: 16 maio 2009.

Estudos Culturais Latino-Americanos, ministrado pelas professoras doutoras Maria Lúcia Wortmann e Rosa Maria Hessel Silveira proporcionou-me contato com autores que se dedicam às questões culturais na América Latina. Em 2007, no seminário *Interzonas e conceitos líquidos*, apresentado pela professora doutora Elisabete Maria Garbin, certifiquei-me de que as minhas intenções de pesquisa se relacionavam aos estudos sobre 'juventudes'.

A partir de 2008, com meu ingresso no curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação, da Faculdade de Educação, sob orientação da professora doutora Elisabete Maria Garbin e a participação em um grupo de pesquisa atuante que se dedica ao estudo dos diferentes modos de 'ser' e 'estar' jovem na contemporaneidade, pude iniciar-me no contexto das pesquisas que vêm sendo desenvolvidas no âmbito dos Estudos Culturais, as quais tem me proporcionado transitar entre fronteiras disciplinares e, a partir desse fluxo constante, observar novos olhares, conhecimentos e metodologias de pesquisa que promovem maneiras distintas de abordar temas tidos como "menores" ou "subalternos".

Assim, ao embrenhar-me nas labirínticas trilhas de pesquisas sobre juventudes urbanas, utilizo alguns autores como Canevacci (2002, 2004, 2005, 2007, 2008); Garbin (2001, 2003, 2006); Feixa (1998); Maffesoli (1993, 1997, 2005, 2007, 2009); Hall (1997, 2000, 2006), que apontam algumas rotas possíveis. Caminhos teórico-metodológicos para esta pesquisa que foram se delineando a partir da aproximação de abordagens pós-estruturalistas, pós-modernas e, mais especificamente, da linha de pesquisa dos Estudos Culturais em Educação, na Faculdade de Educação da UFRGS.

Para Costa (2004), desgrudar-se dos conceitos teórico-metodológicos tradicionais, migrar entre disciplinas, utilizar saberes nômades, possibilitando um deslocamento das referências epistemológicas, é uma possibilidade que se evidencia na contemporaneidade. Uma variedade de temas, assuntos e situações de pesquisa são apresentadas por ela, forçando-nos a borrar as fronteiras (im)postas pelas certezas prontas e obrigando-nos a vê-las de outras formas, a partir de outros ângulos, desvencilhando-nos dos (pré)conceitos estabelecidos, para iniciar novos caminhos que se "desviam" das rotas tradicionais. Tais possibilidades teórico-metodológicas e investigativas que me levaram a pesquisar as práticas das tribos de grafiteiros e pichadores em Porto Alegre, entendidas como sendo manifestações de determinada cultura urbana contemporânea.

O uso do termo 'práticas culturais' para referir-me às ações desses jovens, toma como referência Hall (1997, p. 2), quando esse autor argumenta que, a partir da "[...] virada cultural [...]" nas ciências humanas e sociais, em especial nos estudos culturais, a cultura não pode ser entendida somente como um "[...] conjunto de coisas – romances e pinturas ou programas de TV ou quadrinhos – mas quanto a um processo, um conjunto de *práticas*". Para Hall, os significados são atribuídos às coisas através do modo como as utilizamos, ou como as integramos em nossas práticas do cotidiano. E, se "[...] os significados moldam o que fazemos, assim nossas ações podem estar constantemente sofrendo múltiplas (re)significações" (HALL, 1997, p. 291). Nesse sentido, a ênfase nas práticas culturais se faz importante porque é através dos participantes de uma cultura que pessoas, objetos e eventos adquirem significados.

Na contemporaneidade, diferentes práticas culturais têm sido identificadas como elementos marcadores de uma juventude que, conforme argumenta Feixa (1998), não mais se limita à faixa etária, categoria social ou temporal, como foi [e ainda é] costumeiramente definida. Esse autor enfatiza uma mudança de perspectiva, ao tratar do tema 'juventudes', utilizando-o no plural, conforme explica:

Falo de culturas juvenis no plural e não de cultura juvenil no singular (...) para sublinhar a heterogeneidade interna das mesmas. Essa mudança terminológica implica também o 'modo de olhar' o problema, que transfere a ênfase da marginalização à identidade, das aparências às estratégias, do espetacular à vida cotidiana, da delinquência ao ócio, das imagens aos atores.⁹ (FEIXA, 1998, p. 85).

Adotar tais perspectivas proporciona análises que podem evidenciar peculiaridades, abandonando a ideia de uma juventude homogênea e possibilitando uma compreensão acerca das múltiplas culturas juvenis. Ao mesmo tempo em que as culturas se tornaram fragmentárias e híbridas, o próprio conceito de juventude dilata-se, as faixas etárias e geracionais modificam-se e adquirem outros sentidos. Ser jovem na contemporaneidade é ser 'interminável', "[...] cada jovem, ou melhor, cada ser humano, cada indivíduo pode perceber sua condição de jovem como não-terminada e inclusive como não-terminável." (CANEVACCI, 2009, p. 29).

Assim, rompem-se os limites de idade, assiste-se ao fim das faixas etárias que conferiam identidades reconhecíveis a cada geração que se opunha contra

⁹ As traduções das citações do autor nesta proposta são de minha responsabilidade.

outra na tentativa de controlar e homogeneizar “naturalmente” o novo que avança. Para Canevacci (2005, p. 29) “[...] não se é mais jovem de modo objetivo ou coletivo, mas sim transitivo.” Dessa forma, o autor reitera que o elemento caracterizador da juventude na contemporaneidade é a “[...] extrema incerteza e a imprecisão, a instabilidade em definir a percepção de si e do outro de ser ‘jovem’ [...]” (CANEVACCI, 2009, p. 29), onde a passagem do mundo jovem ao mundo adulto tornou-se algo indeciso, indeterminável e heterogêneo. Nesse contexto conturbado e não-geracional, constituem-se as culturas juvenis contemporâneas.

Tal deslocamento no entendimento de juventudes pode ser percebido ao se estabelecer contato e aproximações com os modos de vida das juventudes contemporâneas e urbanas. Uma infinidade de juventudes, identificadas com os mais variados estilos e culturas, habita as cidades. Em meio a esse ‘trânsito’, encontram-se os jovens que manifestam as suas vivências e experiências através das ações de grafitar e pichar.

Saliento que, durante o ano de 2008, tomei contato com alguns estudos acadêmicos que possuem como tema os *graffiti* e as pichações. Destaco o trabalho de Lara (1996) – em sua dissertação de Mestrado: “*Arte Urbana em Movimento*”, que discorre sobre as origens do *graffiti* no mundo e no Brasil. *Graffiti* e pichações como forma de comunicação urbana na cidade de Porto Alegre foram investigados por Spinelli (2007) em sua dissertação: “*Graffiti: comunicação urbana*”; Andreoli (2004) em sua dissertação de Mestrado, pelo Programa de Psicologia Social da UFRGS, analisa os grafismos urbanos no ambiente da cidade de Porto Alegre. No campo da antropologia; Munhoz (2003), em “*Graffiti: uma etnografia dos atores da escrita urbana de Curitiba*” acompanha a movimentação desses jovens na cidade de Curitiba. No estudo “*Arte ou Vandalismo? Você decide... o que nos ensinam os grafismos urbanos sobre paz e violência*”, de Cassol (2006), a autora mostra como práticas culturais dos grafismos urbanos fazem circular discursos em torno das noções sobre paz e violência.

Destaco ainda a tese de doutorado de Gonçalves (2006), “*A Pedagogia do Spray: que faz o grafiteiro, grafiteiro*”, que acredito ser até o momento a única sobre o tema *graffiti* no campo da educação. Saliento a elevada produção de livros, revistas, filmes, jornais, documentários, programas e reportagens que exploram, das mais variadas maneiras os *graffiti* e pichações. Análises das representações de *graffiti* e pichações, nesses artefatos, não serão contempladas nesta pesquisa,

porém deixo aqui registrada a sugestão para futuros estudos. Seja enquanto arte, forma de comunicação, ou mesmo comportamento social, pode-se observar a importância relevante dessas produções na contemporaneidade.

Como assinala Costa (2002a, p. 94), os:

[...] relatos produzidos por grupos considerados 'outros' nas narrativas hegemônicas podem criar um espaço de escape em que histórias de contestação, resistência e insubordinação vão inventando novas narrativas de igualdade e solidariedade que podem subverter as 'verdades' circulantes.

Dessa maneira, as produções, manifestações ou práticas dessas juventudes exigem que busquemos múltiplos 'olhares', variados modos de investigação para que se possibilite o entendimento das culturas juvenis na contemporaneidade.

Enquanto nas ruas tais práticas [no caso as pichações] são consideradas delinquência ou ação de 'vândalos' por atuarem de uma forma 'ilegal', nos ambientes escolares são vistas como fruto de alunos indisciplinados, já que constituem numa prática de rompimento às regras pedagogicamente instituídas. No caso do *graffiti*, tais questões se configuram quase que na mesma linha de raciocínio: enquanto produções realizadas nas ruas são consideradas, quase sempre, como manifestações de uma cultura 'marginal'; o seu deslocamento para o interior de instituições, aponta para seus usos em escolas como oficinas pedagógicas ou consideradas obras de arte em galerias ou museus.

No entanto, a observação e a convivência com alguns integrantes dessas culturas juvenis podem fazer-nos inferir que os sujeitos envolvidos na produção de *graffiti* e pichações representam nelas suas visões de mundo, manifestando seus modos de ser e estar jovem na contemporaneidade. Assim, foi percorrendo 'outras ruas' – itinerários de pesquisa – que me aproximei, na condição de pesquisador, das andanças e das práticas das juventudes que (de)marcam os espaços urbanos da cidade de Porto Alegre. Jovens do século XXI, habitantes de um mundo dinâmico, globalizado e 'líquido'¹⁰, que mantêm uma relação particular com as ruas das metrópoles. Relação que não necessariamente precisa ter caminhos certos e seguros, mas rotas aleatórias que se definem ao 'sabor' das aventuras noturnas e das suas ações nômades pela cidade. Nas ruas, parece não existir nenhuma certeza para esses jovens. O contato com a cidade, na intenção de explorar e (de)marcar

¹⁰ Faço uso do conceito de liquidez, a partir de Bauman (2005).

todos os seus espaços e lugares possíveis, talvez seja uma das poucas coisas que por eles é definido previamente.

Feita esta aproximação, que procurou apresentar diferenças e/ou semelhanças entre tais práticas, tenho como objetivo neste estudo: **visibilizar e problematizar as práticas culturais de tribos de grafiteiros e pichadores em determinados espaços urbanos de Porto Alegre.**

A partir de muitas escolhas nesse caminho de muitas encruzilhadas, proponho como questões de pesquisa:

Como grafiteiros e pichadores atuam em suas redes de socialização construindo e fortalecendo suas identidades enquanto sujeitos integrantes do grupo?

De que maneira as práticas do *graffiti* e da pichação podem estar operando na (re)significação de espaços urbanos em Porto Alegre?

Em que medida as práticas culturais dos *graffiti* e das pichações possibilitam a produção de outras pedagogias?

Tanto o tema quanto o objetivo aqui proposto são desafiadores, por isso estou ciente das muitas possibilidades que atravessei. Assim, busco esquematizar esses escritos de maneira semelhante aos jovens grafiteiros e pichadores, que esboçam em suas agendas ou blocos os primeiros traços de suas caligrafias e desenhos, com a intenção de estampá-las em muros ou paredes da cidade. Metáforas que ilustram e promovem uma mistura entre o 'vivido' e o 'escrito', é o que aqui proponho.

Sendo assim, na introdução deste estudo: **Pinceladas de Memória**, destaquei aproximações do tema a partir de experiências pessoais como participante de tais práticas e também da atuação como professor na qual faço uso de tais manifestações na escola. Meus contatos com o programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS e a posterior inserção como pesquisador da Linha de Pesquisa Estudos Culturais em Educação possibilitaram aprofundar os interesses de pesquisa. Ainda na introdução apresentei o tema, bem como os objetivos e as questões que nortearam este estudo.

A minha decisão de dedicar o segundo capítulo deste estudo ao tema: ***Graffiti* é arte?! Pichação é vandalismo?!: aproximando-me...** levou em conta a necessidade de explicitar inicialmente as principais modalidades, bem como as

convergências e divergências entre tais práticas juvenis. Para tanto, destaco através de um breve retrospecto histórico, algumas condições que considero importantes para contextualizar os *graffiti* e as pichações em uma metrópole contemporânea como Porto Alegre.

Trânsitos e ferramentas de uma pesquisa nômade, terceiro capítulo desta dissertação, assim intitula-se por apresentar uma metodologia de pesquisa que procura se movimentar constantemente entre as observações, as participações e análises, evidenciando diferentes visualizações imagéticas que circundam as produções e práticas dessas culturas juvenis. Desse modo, em relação às abordagens e incursões junto aos sujeitos pesquisados, a chamada ‘etnografia pós-moderna’, além de se tornar uma importante ferramenta de pesquisa de campo, permitiu, através de sua mobilidade, amplas conexões teórico-metodológicas com o campo da Cultura Visual, possibilitando discutir e analisar como essas experiências, quase cotidianas de manifestações visuais, são significativas em uma “[...] cultura devotada às imagens.” (CUNHA, 2005). Ressalto que tais conexões e interligações somente foram possíveis pela extrema mobilidade teórica encontrada nos Estudos Culturais.

No quarto capítulo - **Assinaturas Rascunhadas num *Blackbook*¹¹: esboçando modos de (vi)ver**, faço referência aos rascunhos e *tags* (assinaturas) presentes em agendas, blocos de desenhos ou *Blackbooks* dos sujeitos pesquisados. Encontram-se ali seus ‘projetos’ e criações constituindo-se, muitas vezes, como o ponto de partida para suas intervenções. A partir deste capítulo monto um primeiro bloco analítico tendo em conta os processos de socialização de tais grupos e/ou indivíduos. Nesse sentido, além de tensionar os múltiplos modos de ver que essas produções possibilitam nos espaços urbanos, destaco os conflitos a partir destes. Procuo elencar, com base nos depoimentos dos participantes, alguns elementos como gostos musicais, vestimentas e ‘estilos’, que possam atuar como ‘demarcadores’ dessas culturas juvenis.

¹¹*Blackbook* ou Livro Negro é a forma como grafiteiros e pichadores denominam os blocos de desenhos ou suas agendas pessoais, onde rascunham e treinam suas assinaturas, desenhos e suas criações. Nos eventos ou encontros de grafiteagem, a troca de agendas para assinaturas de outros escritores é uma prática comum, formando, muitas vezes, uma rede de amizades e novos contatos.

No quinto capítulo, **Linhas, Curvas, Cores, Poesias e Kaos**¹²: **demarcando formas (dis)formes**, direciono as análises seguindo os movimentos empreendidos pelos jovens grafiteiros e pichadores: de suas agendas para as ruas. Ações mutantes nos espaços urbanos que conferem às metrópoles outras formas, compreensões e visualizações para além de uma ‘cidade-arte’ ou uma ‘cidade-caos’. Dessa maneira, ao estarem constantemente em contato com a metrópole, tais práticas culturais provocam diferentes compreensões do espaço e do tempo, possibilitando experiências nos ambientes urbanos em que os corpos orgânicos fundem-se às superfícies de concreto da cidade. Produções de *graffiti* e pichações, em que tais jovens estabelecem um ‘mapeamento’ dos diferentes territórios da cidade. Outro aspecto levantado a partir desta pesquisa e que se reforça a partir dos enfoques analíticos é a possibilidade de aproximar as práticas dos *graffiti* e pichações a ações de ‘resistências’ em um contexto contemporâneo. Para tanto sirvo-me de alguns conceitos de cunho foucaultiano, tais como *poder* e *resistência*, adicionados às reflexões de Maffesoli (1997), sobre as novas formas do político na pós-modernidade, e às pesquisas em torno das ‘micropolíticas’ do cotidiano efetuadas por Freire Filho (2007). Articulações teóricas que permitem explorar e aproximar a temática desta pesquisa com outras estratégias de luta na contemporaneidade.

No sexto capítulo - **Na fluidez da contemporaneidade: a produção de outras pedagogias** - procuro analisar em que medida o *graffiti* e a pichação, práticas culturais juvenis e contemporâneas, podem ser entendidas como ‘pedagogias culturais’. Se por um lado, ao evidenciar que manifestação de tais práticas em meio aos espaços urbanos ampliam o conceito de educação possibilitando outras pedagogias na contemporaneidade, por outro, problematizo de que maneira *graffiti* e pichações, ao serem ‘deslocadas’ para ambientes institucionais como escolas, museus e galerias de arte, possam estar sofrendo uma ‘pedagogização’, uma espécie de formatação institucional. Saliento, contudo, que uma das contribuições deste estudo, e justamente por estar vinculado a um

¹² A grafia da palavra caos com “K” é uma alusão à forma como geralmente é escrita por algumas culturas juvenis. Canevacci (2005, p. 41) enfatiza o “K” como indicador das contraculturas juvenis que, a partir dos anos de 1970, viam um “autoritarismo” de matriz americana, “[...] K como algo alheio que vem de fora.” No uso da letra K, para esse autor, concentrava-se o significado de um “domínio”. Nos anos de 1980 e 1990, no entanto, o “K” perdeu este significado, herdando o sentido de “poder” e “potência”.

programa de pós-graduação em educação, pode ser encontrada na compreensão de tais práticas culturais juvenis como outras possibilidades educativas.

Nas considerações finais, intituladas “**O tempo da arte de rua é o tempo que ela dura**”, retomo os pontos principais de cada capítulo e analiso a partir de registros de pesquisa, alguns aspectos finais que procuram reforçar a atuação de grafiteiros e pichadores em espaços contemporâneos. Nesse sentido, a efemeridade e a fluidez de tais práticas culturais no urbano, assim como os resultados, sempre provisórios em qualquer pesquisa, apontam para muitos caminhos que articulam as experimentações e as vivências dos muitos modos de ‘ser’ e ‘estar’ jovem na contemporaneidade.



Figuras 2 e 3 – Imagens que Aproximam....

2 GRAFFITI É ARTE?! PICHAÇÃO É VANDALISMO?! Aproximando-me

Eu acho que a pichação é uma atitude bem particular de quem faz, é uma ação territorial, de marcar território! E daí, tipo, não cabe ao grafiteiro ou artista plástico ou... qualquer denominação de arte, denominar a pichação, que é uma caligrafia pura do Brasil, é uma coisa que só existe aqui, é uma coisa..., de certa forma até meia rupestre! [...] mas daí é... cada um tem sua linguagem, né! Tu não pode denominar a linguagem do outro, porque eu acho que o graffiti ele vem pra quebrar isso aí, pra quebrar estes rótulos, de rotular as coisas! O graffiti é mais aberto que isso! E a pichação pode ser... uma pichação emocional... ah... “Camila eu te amo”. Eu acho que... tem quem rolar um respeito de ambas as partes! (Depoimento de *True*, Porto Alegre, setembro de 2008¹³).

Se por um lado, o título deste capítulo aliado às imagens possui entonação taxativa, parecendo fixar entendimentos e classificar conceitos em relação às práticas culturais juvenis e urbanas, por outro, a narrativa de *True*, um jovem que se dedica às intervenções visuais em Porto Alegre, denota uma aproximação e até uma ‘cumplicidade’ existente entre *graffiti* e pichação, demonstrando que estas práticas são constituídas de características fluidas num contexto contemporâneo.

Graffiti ou pichação! A dúvida quanto a esta questão me acompanhou desde o início desta pesquisa. E parecia não me abandonar. Por muito tempo busquei a definição de conceitos, a partir das práticas, das interpretações, que quase sempre serviam como rotulações, limitando por vezes a exploração dessas experiências juvenis num viver urbano.

A procura de auxílio em alguns autores, ao mesmo tempo em que rendia bons frutos, atiçava minhas dúvidas. Gitahy (1999, p. 19), por exemplo, salienta uma diferença entre *graffiti* e pichação, pois “[...] o primeiro advém das artes plásticas e o segundo da escrita, ou seja, o *graffiti* privilegia a imagem; a pichação, a escrita e/ou a letra.” No entanto, essas práticas utilizam o mesmo suporte (paredes, muros, portas etc.) e usam o mesmo material (*spray*, tintas, rolos e pincéis) para suas inscrições urbanas. Assim, mesmo possuindo tais diferenças é quase impossível não relacioná-las, já que compõem um mesmo ambiente urbano, onde convivem jovens que a todo o momento estão em contato, evidenciando a condição em que são exercidas.

A maioria dos autores utilizados nesta pesquisa chama de *graffiti* ou grafite quaisquer práticas desta natureza. Valenzuela (1999, p. 122) argumenta que o

¹³ A fonte Comic Sans em itálico, será utilizada nos excertos do Diário de Campo e nas falas dos informantes desta pesquisa, diferenciando-se das citações de autores.

*grafite*¹⁴ utiliza os espaços públicos que se desenvolvem com a urbanização e “[...] sua conotação legal ou ilegal frequentemente deriva do grupo que a realiza [...]” [grifo meu]; Garcia Canclini¹⁵ (1989, p. 314) aponta que o *grafiti*¹⁶ é para os grupos juvenis de Buenos Aires ou Caracas, uma escritura territorial da cidade afirmando a presença e posse sobre um bairro em que “[...] seu traço manual e espontâneo se opõe estruturalmente a legendas políticas ou publicitárias 'bem' pintadas ou impressas e desafia essas linguagens institucionalizadas quando os altera.”

Feixa (1999) assinala que alguns jovens, envolvidos em determinadas práticas culturais, fazem uso de inscrições que demarcam territórios, como os *graffiti* e as *pichações*, com a intenção de se apropriarem dos espaços urbanos e buscarem o prazer estético, muitas vezes produzindo identificações individuais e de grupo. Nessas ações, assinala o autor, a tribo se torna unida na busca de um objetivo que pode ser o risco, a adrenalina e a proliferação de uma simbologia, que se torna característica e reconhecível principalmente entre seus pares.

Na mesma direção, Silva (2001, p. 3-4) sustenta que o *grafite*¹⁷, ao subverter uma ordem social, expõe o que é obscuro, proibido, apontando para um tipo de “[...] escritura perversa que diz o que não se pode dizer e que, precisamente nesse jogo de dizer o que não é permitido (o eticamente indizível irrompe como ruptura estética), se legitima.” Tal autor salienta, contudo, que no Brasil se costuma distinguir o *grafite*¹⁸ propriamente dito das *pichações*, que consistem em grafemas estilizados por jovens menores de idade e, por não passarem de letras de nomes e/ou sobrenome, seu ponto crucial são os pontos de riscos em que são inscritos como topos de prédios ou pontes (grifo do autor). No entanto, esse “[...] grafite-acrobacia [...] essa modalidade de *pichações* influenciou o *grafite* e o fez participar de expressões mais ambientais que propriamente contestatórias ou contra ideológicas.” (SILVA, 2001, p. 5).

A partir da citação acima, entende-se porque as práticas do *graffiti* e da *pichação* estão ligadas à necessidade de enfrentar riscos, ao prazer e ao que Aguiar (2007) chama de ‘gozo adrenalínico’, referindo-se à satisfação dos grafiteiros e

¹⁴ O termo conserva a forma gráfica adotada pelo autor.

¹⁵ As traduções deste autor, nesta dissertação, são de minha responsabilidade.

¹⁶ Idem

¹⁷ Idem.

¹⁸ Em muitos países, inclusive no Brasil, algumas modalidades tornaram-se um grafite-arte, com forte elaboração plástica influenciando e criando muitos gêneros da chamada 'arte urbana' ou 'arte de rua' (SILVA, 1990)

pichadores de observarem os seus feitos pela cidade. Aliam-se a isso, ainda, o anseio e a busca por reconhecimento e respeitabilidade entre seus pares, através da “fama” que estas práticas proporcionam, mesmo que sua realização esteja envolta em riscos permanentes.

Um outro termo: *writers* – originário da língua inglesa e traduzido para a língua portuguesa como ‘escritores’ – também é utilizado pelos integrantes dessas culturas juvenis urbanas por se referir a uma das formas principais que essas escritas tomaram desde seu surgimento, nos anos de 1970, nos bairros da periferia nova-iorquina: a produção de letras estilizadas. Marques; Almeida e Antunes (1999, p. 144), ao pesquisarem sobre jovens portugueses e suas produções de *graffiti*, enfatizam que “[...] a representação de letras assume um lugar de destaque nessa atividade, o que leva seus protagonistas a designar sua arte como *writing* em vez de *graffiti*. Como consequência, os próprios praticantes autodenominam-se *graffiters* ou *writers*.”

Na mesma direção desses pesquisadores portugueses, Aguiar (2007) usa o termo *writer* para denominar os sujeitos que se dedicam tanto à produção legal quanto à ilegal do *graffiti*. Ainda Pennachin (2003) aponta que o *writer* é sinônimo de grafiteiro e/ou pichador. Munhoz (2003) assinala que os ‘*graffiti writers*’ ou ‘escritores de grafite’ assim se denominam por considerarem sua atividade uma escrita urbana. A definição de *writer* tanto pode se referir a um grafiteiro quanto a um pichador, pois, em qualquer um dos casos, *writer* vai nomear um escritor urbano.

Neste sentido, as inscrições produzidas por esses sujeitos se constituem em ‘textos culturais’¹⁹ para a população que transita pelas ruas. A maioria dos jovens, indivíduos envolvidos nessas práticas, como forma de atingir ‘reconhecimento’, personaliza uma espécie de assinatura com a produção de letras estilizadas. As letras e a construção de uma simbologia tornam-se elementos implicados no estabelecimento dessas tribos de grafiteiros e/ou pichadores. Tais ‘definições’ levaram-me, durante a elaboração da proposta para a dissertação, a denominar tais

¹⁹ Segundo Costa (2002b, p. 138), “[...] nas análises culturais de inspiração pós-estruturalista, que dão grande importância à linguagem, a expressão textos culturais é utilizada para referir-se a uma variada e ampla gama de artefatos que nos ‘contam’ coisas sobre si e sobre o contexto em que circulam e em que foram produzidos. Filmes, obras literárias, peças publicitárias, programas de rádio e TV, músicas, quadros, ilustrações, bem como livros didáticos, leis, manuais, provas e pareceres descritivos, ou mesmo um museu, um shopping center, um edifício, uma peça de vestuário ou de mobiliário etc. são textos culturais.” A autora ainda destaca que “[...] os textos culturais são muito importantes, pois eles são um produto social, o local onde o significado é negociado e fixado, em que a diferença e a identidade são produzidas e fixadas [...]” (COSTA, 2002b, p. 138).

produções como 'escritas das ruas' e os componentes dessas culturas juvenis como 'escritores das ruas'.

Por ocasião da defesa da proposta, a banca avaliadora salientou que tal denominação utilizada poderia ser ainda mais explorada, já que não se resumiam somente a uma 'escrita', mas sim evidenciavam a presença do corpo, do gestual, dos diferentes espaços como componentes na realização dessas intervenções. Sendo assim, quanto à marcante presença dos *graffiti* e pichações na metrópole, procura-se levar em conta as condições em que tais manifestações são possíveis de se desenvolver, procurando não 'engessá-las' dentro de conceitos ou denominações pré-estabelecidas.

Saliento que, em se tratando de um estudo que procura analisar além das práticas culturais de seus realizadores, a presença de *tais* produções visuais nos espaços urbanos, faz-se necessário adentrar na composição de tais imagens. Sendo assim, dependendo do contexto em que se manifestam podem ser identificadas, ora como produções que se aproximam de uma estética do *graffiti*, ora como intervenções que contêm as características da pichação.

2.1 PICHANÇA²⁰: a rua como território...

Os rabiscos nas paredes das cavernas – inscrições, desenhos de animais e toda uma simbologia referente às suas práticas cotidianas como a caça e os rituais – tornaram a representação através daquelas pinturas rupestres, como “[...] os primeiros exemplos de *graffiti* que encontramos na história da arte.” (GITHAY 1999 p. 11). Tal citação não procura remeter a uma suposta 'origem' da pichação, no entanto, é usada aqui para evidenciar que podemos atribuir a essas práticas uma 'necessidade de expressão' que sempre nos acompanha e muitas vezes impossível de ser contida.

²⁰ Ainda que nesta pesquisa a problemática não gire em torno do assunto sobre a ilegalidade das pichações, destaco aqui tal questão: conforme o disposto no artigo 163 do Código Penal, o ato de pichar define-se como "destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia". Punição com pena de detenção que variava de um a seis meses, ou multa. Caso o patrimônio deteriorado fosse público, o pichador sofreria uma pena mais grave: de seis meses a três anos de detenção e multa. A tipificação da conduta do pichador foi precisada mais recentemente, no artigo 65 da Lei dos Crimes Ambientais, que incrimina aquele que "pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano", imputando-lhe uma pena de detenção que pode variar de três meses a um ano de detenção e multa. O mesmo artigo, em seu parágrafo único, agrava a pena mínima para seis meses, quando o ato for realizado em depreciação de monumentos ou bens tombados em razão de seus valores artísticos, arqueológicos ou históricos.

As pichações atualmente encontradas nos espaços urbanos podem ser identificadas pelos seus signos constituídos por letras quase sempre homogêneas, chamadas no Brasil de ‘picho reto’, executado de forma rápida e, na maioria das vezes, com tinta *spray*. Canevacci (2004, p 183) descreve esse estilo como ‘árabe-gótico’:

Essas letras têm o jogo – ou o arabesco, como muito adequadamente foi definido – dos rabiscos próprios da verdadeira escrita árabe, com sua exigência quase exagerada de entrelaçamentos que constroem cifras, bordados, heras; e também a seriedade do alfabeto gótico, feito de signos convexos e côncavos, de ângulos agudos, de improvisadas acelerações, com subidas e descidas dos signos. Talvez seja devido a esta matriz obscura e misturada – simultaneamente árabe e gótica, quase o máximo da incompreensibilidade – que raramente se entenda o sentido desses grafites.

Para esses ‘escritores das ruas’ a importância de se construir nomes, abreviações, apelidos e toda uma caligrafia que identifique a sua *crew*, ou turma, mais atualmente também chamada de ‘bonde’, simboliza outro aspecto fundamental para entender as pichações: a demarcação de um território específico, podendo ser os bairros ou regiões de origem de seus integrantes. Sobre tal questão, afirma Spinelli (2007, p. 114) que a “[...] relação com o bairro acompanha a pichação como um dado complementar e manifesta uma afirmação de pertencimento à determinada região da cidade. Essa menção é feita em geral na forma de uma abreviatura como, por exemplo, Z/N para a zona norte.” Silveira (2010, p.78), ao analisar os modos de apropriação visual através das diferentes ‘assinaturas’ que se projetam e se materializam paisagem urbana de Porto Alegre–RS, reforça tal intenção ao questionar se “[...] há modo mais efetivo de apropriar-se de algo do que demarcá-lo, inscrever nele – no objeto de posse – o nome do possuidor?”. Nesse sentido, apresento algumas imagens que, fundidas ao texto, procuram visualizar algumas assinaturas referentes a grupos de pichadores, principalmente aqueles que atuam nas regiões norte e central de Porto Alegre.



As pichações são feitas em locais de difícil acesso, estabelecimentos comerciais, prédios públicos e particulares localizados em avenidas, com a intenção de que tais feitos possam ser visualizados por todos, principalmente pelos seus pares.

Figura 4 – Pichações no Centro de Porto Alegre

No vocabulário de pichadores: ‘Aéreos’ ou ‘sacadas’, como o próprio nome diz, são aquelas produzidas em locais elevados e de difícil acesso, como marquises, sacadas e topos de prédios. Essas ações são consideradas as mais ousadas, tendo em vista as dificuldades envolvidas em sua realização.



Figuras 5 – Pichações Aéreas em Porto Alegre



Pichações feitas em paredes ou muros e próximas ao chão são chamadas por esses grupos de 'rasteiras'. No entanto as duas modalidades de pichações podem se mesclar nos espaços urbanos, podendo ser encontradas em uma mesma ação pichações rasteiras e também aéreas

Figuras 6 – Mescla de Pichações Aéreas e Rasteiras nas Regiões Norte e Central de Porto Alegre

Durante o dia as inscrições irrompem e configuram-se para os proprietários dos estabelecimentos atingidos, e para a maioria da sociedade como 'uma simbologia do caos' que se espalha por toda a cidade. Em sua etnografia com pichadores de São Paulo, Pereira (2007, p. 240) assinala que, "[...] segundo o que revelam os próprios pichadores, o melhor lugar para pichar é o centro da cidade, pois é um local em que passam os pichadores de todas as regiões. As pichações feitas na região central adquirem maior visibilidade." Pode-se constatar que apesar das pichações possuírem diferenças quanto a variações de grafia de região para região, com tipologias diferenciadas e estilos variados, características como visibilidade e notoriedade são comuns à maioria dessas práticas juvenis urbanas.

2.2 GRAFFITI: A RUA COMO EXPRESSÃO...

“graffiti no muro é retrato do gueto livre” Pavilhão Nove²¹

Trampo, 37 anos, é um dos precursores do *graffiti* em Porto Alegre. Atuando desde o final dos anos de 1980, *Trampo* é conhecido e citado por quase todos aqueles que se dedicam ao *graffiti* e também à pichação. Ao final de um encontro de grafiteagem no Bairro Cidade Baixa²², ofereci-lhe uma carona e enquanto nos dirigíamos até o meu carro observávamos os inúmeros *graffiti* que ornamentam os prédios, as paredes e os muros daquele bairro. Em um determinado local do bairro, segundo *Trampo*, os *graffiti* haviam sido produzidos em “clima de intercâmbio” entre grafiteiros brasileiros e chilenos. Aquele local, anteriormente usado por viciados em drogas foi um dos motivos para as intervenções serem aceitas no local, contando com o apoio dos moradores e da Guarda Municipal. Sua fala elucida tal questão:

Então, isso que é o legal! Assim, é poder reunir a ‘galera’ e deixar um aspecto diferente pra rua! E o mais legal disto tudo cara, o que pelo menos é a minha intenção com os artistas de rua e com todas essas ações, é mostrar para sociedade que isso é um comportamento, cara, não é assim... é a forma que a gente tem de se expressar, cara! Então, se às vezes é ilegal, se é ilegal... não tem muita diferença, e a gente quer provar para a sociedade que a gente tá se expressando, tipo... tudo bem tem critérios, tipo é uma arte super ‘invasiva’, a gente chega e se apropria do espaço! Mas aqui, por exemplo, tava sem vida, a gente só deu um aviso prévio pro ‘tiozinho’: a gente vai pintar! Não precisa mostrar desenho, pedir autorização por escrito... não, a gente tem uma autorização... uma autorização de energia assim, de vim com cor, com expressão e com diálogo também né!? (Depoimento do ‘escritor’ *Trampo*, dia 05 de dezembro de 2008).

Tomando como referência o depoimento de *Trampo*, podemos observar que para esses jovens a apropriação dos espaços constitui-se numa ‘invasão’, numa ‘forma de expressão’ através do *graffiti*. Para esses grupos, a procura por locais abandonados ou ocupados de forma irregular na cidade tem como objetivo instalar uma zona de intervenção artística e transformadora. Na visão de *Trampo*, essa forma ‘invasiva’ de apropriar-se dos espaços através de atitudes fugazes, que

²¹ Frase da música Trilha do Futuro. Pavilhão Nove é um grupo musical que mistura os estilos de RAP e Rock. Suas letras relatam o cotidiano dos jovens das periferias brasileiras, principalmente em relação à violência policial. O nome é uma alusão ao prédio da Casa de Detenção do Carandiru – SP, onde aconteceu, em 11 de setembro de 2006, o extermínio de presos pela polícia daquele Estado.

²² Localizado na região central de Porto Alegre, o bairro Cidade Baixa, além de possuir uma característica boêmia, por causas dos inúmeros bares, é composto por galerias de artes, museus e teatros tornando-se um ponto de referência cultural. Nesse local, é comum encontrarmos inúmeras pinturas em muros e em paredes, e até prédios inteiros totalmente grafitados.

buscam tomadas de liberdade de expressão, está relacionada com os contextos e condições históricos e sociais que possibilitaram a emergência das práticas culturais juvenis.

Nesse sentido, o ‘movimento’, a ‘velocidade’ e a ‘rapidez’ que se refletem nas linguagens da Arte Urbana²³ servem para ilustrar as transformações mundiais que se desenrolariam a partir do final da Segunda Guerra Mundial, e principalmente a partir dos acontecimentos do final dos anos 1960 passando pelos anos 1970 e chegando até a década de 1980.

O próprio conceito de ‘juventude’ como categoria social despontou na Inglaterra do pós-guerra, “[...] constituindo-se como um segmento privilegiado, pois prosperava materialmente[...]. Seus gastos haviam “[...] crescido 100% conformando uma base econômica para uma cultura juvenil única, independente, vibrante” (FREIRE FILHO, 2007, p. 30). O mercado encontrava um público alvo em potencial, desenvolvendo a partir daí “[...] formas de lazer e entretenimento, roupas, comidas e bebidas confeccionadas especificamente para satisfazer as necessidades dos adolescentes” (FREIRE FILHO, 2007, p. 30). Feixa (1999) destaca a opulência econômica da Grã-Bretanha na década de 50, que havia traduzido, além de um crescimento econômico e da sociedade de consumo, a consolidação do *welfare state* e o apogeu da música rock, com os *Beatles* e *Rolling Stones*, por exemplo.

A industrialização, impulsionada em períodos de guerras, criou novas técnicas e novos produtos, dentre eles perfumes, desodorantes e tintas em spray que substituíram “[...] as antigas técnicas de aplicação bucal de vernizes e fixadores nos trabalhos artísticos. Isso significou maior liberdade de movimentos, permitindo maior velocidade.” (GITAHY, 1999, p. 21). Durante as manifestações do Maio de 1968, em Paris, num período de convulsão social, o *graffiti* fez parte de uma estratégia de intervenção política, tornando-se uma interferência de forte aceitação e repercussão. Naquelas manifestações de rua, a tinta *spray* foi largamente usada. Segundo Solidarity, (2002, [s.p.])²⁴, as ‘escritas urbanas’ cobriam as ruas de Paris:

²³ Utilizo aqui tal termo para designar as expressões artísticas relacionadas às intervenções visuais das grandes metrópoles, que inicialmente possuíam caráter *underground*, mas, com o tempo, foram ganhando forma e se estruturando em grafismos ricos de detalhes, como os *graffiti*, *estêncils*, que consistem em moldes vazados em papel para aplicação com tinta spray; *stickers*, adesivos produzidos artesanalmente; e cartazes “lambe-lambes” que levam tal nome por serem colados nos espaços urbanos com uma mistura de água e farinha.

²⁴ A autoria do texto não é específica de um autor, e sim de grupo chamado *Solidarity*, que vivenciou as manifestações ocorridas em Maio de 1968. A citação foi retirada de uma publicação organizada e editada de forma independente pela Editora Conrad.

[...] a propaganda através de inscrições e desenhos em muros e paredes é uma parte integrante da Paris revolucionária de Maio de 1968. Ela se tornou uma atividade de massa, parte e parcela do método de auto-expressão da Revolução. Os muros do *Quartier Latin*²⁵ são os depositários de uma nova racionalidade, não mais confinada nos livros, mas sim democraticamente exposta no nível da rua e tornada disponível a todos. O trivial e o profundo, o tradicional e o exótico, o convívio íntimo nessa nova fraternidade, estava quebrando rapidamente as rígidas barreiras e divisões na cabeça das pessoas. (SOLIDARITY, 2002, [s.p.]).

Os novos movimentos juvenis de resistência e ‘contestação’ que surgiam procuravam se contrapor ao sistema vigente ao qual ‘teimavam’ em não se integrar, pretendendo expor tais desejos e sentimentos a toda sociedade. Partidos e sindicatos, agora iriam conviver com juventudes que ‘inventavam’ outras formas de protestos e de manifestações contra a cultura: a contracultura. “Nos anos 60 e 70, do século XX, os *hippies* utilizavam as manifestações de rua – entre elas o *graffiti* – de forma poética e política na busca de romper com os padrões de comportamento social.” (LARA, 1999, p. 44).

Canevacci (2005, p. 26) concorda que foi ao redor das “[...] anarquias elétricas e das descomposturas corporais emitidas pelo rock que estão nascendo as culturas juvenis [...]”. Esse autor enfatiza que tais culturas “[...] emergem, em primeiro lugar, com clareza e com dureza nos Estados Unidos, porque ali nasce a indústria cultural. Também porque ali existem as metrópoles”. (CANEVACCI, 2005, p. 26). A chegada de imigrantes, após o fim do Império Britânico, foi significativa, pois eles “[...] trouxeram consigo suas pautas estéticas e culturais, agrupando-se em bairros pluriétnicos.” (FEIXA, 1999, p. 72). Surgiram, então, alguns dos principais estilos juvenis: *Mods*, *Rockers*, *Skinheads* e *Punks*. Em uma época em que a acentuação neoliberal remodelava o sistema do capitalismo, os movimentos juvenis como os dos *punks*²⁶ mesclavam arte, política, cultura e comunicação em uma rede

²⁵ O *Quartier Latin* (Quarteirão Latino) é uma área que fica no 5º bairro e em parte do 6º bairro de Paris, na França, mais precisamente na margem esquerda (sul) do Rio Sena, em torno da Universidade de Sorbonne. O Quartier Latin de Paris deve seu nome ao fato de o latim ter sido a língua oficial até 1973. Também por ter sido a sede da contestação dos estudantes durante os acontecimentos de Maio de 1968. Disponível em: <www.hoteisparismaxim.com>. Acesso em: 7 abr. 2009.

²⁶ O movimento *punk* surgiu nos final dos anos 1970, na Inglaterra, formado basicamente por jovens desempregados de bairros suburbanos. O movimento *punk* contesta os valores elitistas como: a religião, a sociedade capitalista, a política, a família tradicional. Através do lema “do it your self” - faça você mesmo- criavam bandas, camisetas e *fanzines*. Para os integrantes deste movimento o futuro não existe, interessa o presente vivido. Atualmente divide-se em várias tendências. Sobre os modos de ser e estar *punk* em Porto Alegre ver a dissertação de Mestrado de Pereira (2006): *Somos expressão, não subversão! – A gurizada punk em Porto Alegre*, orientada pela profª Drª Elisabete Maria Garbin.

composta por *fanzines*²⁷, bandas, shows, protestos de rua, vida em *squatters*²⁸, formando sob uma ‘ótica do caos’, todo um universo que os identificava.

No início dos anos de 1970 começava a surgir em bairros pobres e suburbanos dos Estados Unidos, habitados basicamente por afro-americanos e hispânicos, um movimento cultural que mais tarde seria chamado de *hip-hop*. O *DJ* oriundo do Bronx, Afrika Bambaataa, num cotidiano marcado por *gangs* rivais, drogas e violência, fundou um movimento para se contrapor àquela realidade: o *Zulu Nation*. O movimento *hip-hop* é composto por modalidades artísticas distintas: a música *rap*²⁹, com seus mestres de cerimônias (*mc’s*) e *Disc Jockeys (DJ’s)*³⁰, o *break*³¹ como a dança ou expressão cênica, e o *graffiti* como expressão visual-plástica (MARQUES; ALMEIDA E ANTUNES, 1999). Essas modalidades são consideradas pelos seus integrantes como os ‘quatro elementos’ da cultura *hip-hop*.

Popularizando-se mundialmente, o *hip-hop* na atualidade divide-se em vários estilos. As suas modalidades, apesar de ainda serem elementos fundamentais de união entre os grupos, adquiriram o que poderia ser chamado de “vida própria”. Dessa maneira, modalidades do *hip-hop* como a música RAP e a dança de rua podem ser encontradas em outras manifestações artísticas, mesclando-se a outras tendências culturais e compondo novas linguagens juvenis. Esse foi o caso do *graffiti* que inicialmente utilizou (e ainda utiliza) as paredes e superfícies urbanas como suporte para as suas mensagens e, hoje, pode ser visto e apreciado em galerias e museus de arte. Do estilo *old school*, ou ‘velha escola’, como é considerada a primeira geração do *graffiti* nova-iorquino da década de 1970, até a “*new school*”, composta por uma nova geração, que não necessariamente faz parte do movimento *hip-hop*, a tinta spray segue sendo utilizada para caracterizar as suas pinturas. Contudo, componentes de diferentes ‘escolas’ misturam outros elementos e técnicas em suas manifestações urbanas, tais como: *stencils*, colagens, computação

²⁷ *Fanzines* são publicações de caráter independente confeccionados de uma maneira artesanal que utilizam desenhos, textos, poesias e fotos, sendo produzidos a partir da base de recortes e colagens desses materiais.

²⁸ Casas e prédios invadidos por jovens, que transformavam esses locais em bares, ateliês, restaurantes, casa de shows, cinemas alternativos, rádios. Foram indispensáveis para a formação da cultura *Punk*.

²⁹ Letras iniciais das palavras Rythm And Poetry: ritmo e poesia, que formam a sigla RAP. Nesse estilo, um fundo musical serve de base rítmica para as letras faladas em forma de poesia.

³⁰ *Mc*: o Mestre de Cerimônias, animador de festas ou cantor do grupo de Rap; *DJ*: abreviação de Disc Jockey, discotecário de festas ou manipulador das bases rítmicas no grupo de Rap.

³¹ *Break*: estilo de dança de rua, em que o dançarino parece estar com seus membros quebrados ou soltos.

gráfica³², combinando-os e utilizando-os em outras vertentes artísticas como shows musicais e peças teatrais.

No Brasil, além das pichações de protesto contra a ditadura, surgiram nos muros de São Paulo, no final dos anos de 1970, frases bem humoradas e enigmáticas como, por exemplo: “CELACANTO PROVOCA MAREMOTO, referente ao monstro pré-histórico do seriado japonês *National Kid*, e CÃO FILA KM 22, que dizia respeito a um criador dessa raça de cães. E ainda os *graffiti* do artista Hudinilson Júnior, que aplicava nos muros de São Paulo a frase: ‘Ah, Ah BEIJE-ME” (GITAHY, 1999, p. 68). Paredes e muros passaram desta maneira a ser demarcados com maior rapidez, seja em períodos de convulsão social, em protestos ou qualquer circunstância que possibilitasse formas de expressão. Inicialmente, o *graffiti* destacou-se como uma ‘fase poética’, devido às frases irônicas e enigmáticas que apareciam nos muros da cidade de São Paulo (GITAHY, 1999).

Ainda de maneira ‘marginal’ e proibida, o *graffiti* brasileiro, da segunda metade dos anos 70, contava com nomes como Alex Vallauri, [falecido em 26 de março de 1987 – data posteriormente instituída como Dia Nacional do *graffiti* –] Carlos Matuck, John Howard [americano radicado no Brasil] e Waldemar Zaidler. Nomes que, segundo Gitahy (1999), foram reconhecidos como artistas do *graffiti* e convidados a expor em galerias e bienais. Frases, imagens ou símbolos de sua autoria tornavam públicas as ações desses artistas. As botas de Vallauri, aplicadas incessantemente nas paredes, a partir da técnica do *stencil*, demonstram que a existência e o reconhecimento das escrituras das ruas são totalmente baseados na repetição (GITAHY, 1999).

Desde seu surgimento, o *graffiti* foi se difundindo e atravessando vários estágios. Atualmente, o que vemos nos espaços urbanos de nossas cidades constitui-se em uma união de inúmeros estilos e tendências. Porém, assume destaque nessa cultura, a representação de diferentes modalidades de letras, o que leva a alguns de seus protagonistas a se intitularem como *writers* (escritores), ao invés de ‘grafiteiros’. Uma modalidade bastante característica no universo do *graffiti*: o *wildstyle* ou ‘estilo selvagem’ pode ser visto nas imagens a seguir.

³² Um exemplo do uso da computação gráfica no *graffiti* é o grupo *Graffiti Research Lab*. Em suas intervenções, aplicam *graffiti* em espaços públicos, não fazendo uso de tintas, mas projetando-os nas paredes.



Figura 7 e 8 – Exemplos de *wild style* realizados em Porto Alegre - RS



Figura 9 – *Wild Style* em Porto Alegre - RS

O entrelaçamento das letras, a variedade cromática, a definição de volumes, o contraste entre luzes e sombras em destaque nessas imagens, reforçam os caracteres que fazem desse estilo um dos mais tecnicamente elaborados. Todavia, é ilegível para maioria da população. Sobre tal questão, assinala Bacelar (2003, p. 8):

A incompreensão provocada pelo *Wildstyle* (ou estilo de New York), devido à total opacidade de significação para os 'de fora', poderá igualmente ser uma das razões para a imediata rotulagem do *graffiti* como algo marginal e nefasto: devido à sua ilegibilidade, afasta uma população habituada a seguir diariamente as mensagens publicitárias que estruturam o espaço público, espaço este doravante disputado pelo *graffiti*. Confrontado com um exercício, na maioria dos casos, meramente formal, sem qualquer conteúdo ideológico, informativo ou comercial, o transeunte não compreende.

A 'incompreensão' e a falta de conhecimento pela maioria das pessoas em relação a essas práticas evidenciam o aspecto 'marginal' dessas culturas, marcando um distanciamento e uma separação desses grupos em relação a sociedade. A dicotomia entre "nós" e os "outros" constitui-se como um dos aspectos mais presentes no discurso dos 'escritores das ruas'. Segundo Aguiar (2007), esses grupos partilham uma consciência simbólica com uma rota de objetivos e significados, ligados à sua atividade que os de fora dessas culturas não partilham.

O estilo *wildstyle*, também conhecido como ‘estilo de Nova York’, leva tal denominação por ter surgido nessa cidade. Esse estilo de *graffiti*, característico dos Estados Unidos, apareceu no Brasil no início dos anos 1980, juntamente com o movimento *hip-hop*. Lara (1999, p. 57) comenta sobre esta ‘importação’:

Alguns jovens de São Paulo copiaram esse estilo de grafite do movimento negro norte-americano. Nele as figuras geralmente são ilustrações efetuadas à mão livre, em várias cores. Um mesmo desenho aparece em vários grafites do grupo juntamente com as letras do mesmo tipo que, às vezes, falam de temas diferentes. O contraste entre as cores também é valorizado.

Influenciados, possivelmente, por esse estilo, *MC Thaíde* e *DJ Hum*, segundo Githay (1999), dois precursores do *Rap* no Brasil, reuniam-se na estação São Bento, no metrô, para dançar e ‘curtir um som’. Nessa época, começavam a despontar os irmãos Gustavo e Otávio, ‘OS GÊMEOS’³³, grafiteiros que hoje são internacionalmente famosos, expondo suas obras em galerias de vários países. Os irmãos paulistas possuem seus trabalhos em Porto Alegre, sendo possível vê-los nos vagões de trem da empresa Trensurb. Na estação de embarque e desembarque dessa empresa, seus *graffiti* estão expostos na ‘Galeria Pública de *Street Art*’.

Faço aqui um intervalo para tecer um breve comentário sobre esse espaço localizado no Centro de Porto Alegre, considerado a primeira galeria pública da cidade dedicada à chamada ‘arte de rua’. Inaugurada em 26 de junho de 2008, o espaço conta com os trabalhos ‘Gêmeos’, de Nina, grafiteira paulista e com obras de grafiteiros porto-alegrenses. Na imagem a seguir, destacarei os *graffiti* dos Gêmeos em exposição na mencionada galeria.

³³ Entre as obras dos ‘Gêmeos’, encontram-se a grfitagem de um castelo medieval na Escócia, a pintura externa da Tate Modern Londres e a Galeria de Arte Moderna da Inglaterra. Também apresentam vários murais públicos em São Paulo, possuem trabalhos em Porto Alegre na Estação Rodoviária e a pintura de vagões do trem da empresa Trensurb. Disponível em: <www.graffiti.org.br>. Acesso em: 13 abr. 2009.



Figura 10 – *Graffiti dos GÊMEOS*
Fonte: Instituto de Tecnologia Social Trocando Idéia

A disposição dos *graffiti*, ao longo dos corredores laterais dessa galeria subterrânea – que liga duas avenidas principais à Estação Rodoviária de Porto Alegre – é o lugar de passagem de inúmeras pessoas diariamente. Os corpos e os *graffiti* parecem disputar os mesmos lugares, conferindo àquele espaço o que os autores das obras buscam: uma expressão de arte levada ao máximo contato com a população.

Experiências como a formação de uma galeria, para exposição de *graffiti* em um espaço urbano público, pode repercutir em reconhecimento e ‘valorização’ das práticas culturais juvenis urbanas. Se levarmos em conta o surgimento e a trajetória dessa manifestação juvenil, em Porto Alegre, veremos que não se diferenciou da maioria dos centros urbanos da Europa, dos Estados Unidos, de São Paulo e do Rio de Janeiro.

O *graffiti* surgiu em Porto Alegre em virtude dos protestos contra a ditadura militar, sendo usados nas passeatas estudantis, de uma forma muito tímida, até a década de 1980. Eram encontradas frases de protesto pelas ruas da cidade. Ao falarmos da história das escritas urbanas em Porto Alegre, é imprescindível falar de 'Toniolo'.



Figura 11 – Toniolo Pichando.
Fonte: <<http://tocae.blogspot.com>>

A Figura 11 acima é um dos poucos registros que mostram Toniolo em ação. Por muito tempo esta fotografia foi propriedade de poucos. Hoje, no entanto, está disponibilizada via Internet. Considerado e reverenciado como uma 'lenda viva' por grafiteiros e pichadores e demais sujeitos que se manifestam visualmente nas ruas, Sérgio Toniolo, um escrivão de polícia de 58 anos, aposentado por problemas psiquiátricos³⁴, desde os anos 1970, vem aplicando seu nome em vários locais da

³⁴ Disponível em: <<http://tocae.blogspot.com>>. Acesso em: 06 abr. 2009.

cidade. Muitas vezes, as novas gerações de pichadores escrevem o nome 'Toniolo' como forma de homenagem ao 'mestre' ou 'rei da pichação'³⁵ de Porto Alegre. O grafiteiro *Trampo*, participante desta pesquisa, é um dos poucos que possui contato com Toniolo e o visita periodicamente no asilo em que está atualmente internado.

2.3 OS 'GRAPICHOS' E AS BOMBS: ornamentos entre o *graffiti* e a pichação

Entre a visualidade multicolorida de alguns estilos de *graffiti* e as monocromáticas caligrafias da pichação, encontram-se aqueles jovens que recusam o rótulo de pichadores. Porém, não são classificados como 'artistas de rua', título atribuído a alguns grafiteiros. Distanciando-se das tipologias características da pichação, pelo menos no seu aspecto estético, outras produções irão surgir nos espaços urbanos de Porto Alegre. No universo dessas culturas urbanas, essas produções são chamadas de *bombs* e, assim, em uma linguagem que liga as produções às ações, os jovens denominam tais práticas pela cidade como 'bombardeios'.

Para esses jovens as *tags*, como a assinatura ou pseudônimo do autor, presentes nos *blackbooks* e também em demais superfícies, tornam-se pequenas demais, insignificantes demais para poder sobressaírem-se. Surge, a partir daí, o estilo *Throw-up* ou "*bombing*" como assim também é chamado devido às letras serem 'vomitadas' nas paredes e, também, por sua atividade se assemelhar a um 'bombardeio' pelas ruas (BACELAR, 2003). Esse estilo caracteriza-se pela enorme dimensão das suas letras, quase sempre monocromáticas, contrastando com o fundo da superfície onde são aplicadas, ocupando o espaço total de uma parede. São, na sua maioria, preenchidas com rolos de pinturas e um espesso contorno para seu acabamento com tinta *spray*, como pode ser observado nas imagens a seguir.

³⁵ Idem.



Figuras 12 e 13 – *Bombs* Interagindo nos Espaços de Porto Alegre



Figura 14 – *Bombs* em Porto Alegre – RS

As imagens das *bombs*, localizadas na região central de Porto Alegre, foram propositalmente captadas tendo outros elementos presentes no urbano como carros, pessoas, prédios, etc., numa tentativa de demonstrar suas dimensões. Esses trabalhos – realizados por um indivíduo, quando se trata de um nome ou apelido, ou por uma *crew*, quando se refere à nomenclatura do grupo – apesar do tamanho e do local onde são realizados, são construídos com dinamicidade e rapidez, devido às eventuais fugas e/ou abordagens da polícia, e/ou, ainda, de seguranças de prédios. Tais intervenções, quando realizadas em local de difícil acesso, são motivo de prestígio e reconhecimento por parte dos integrantes deste grupo.

Em meio às transformações de um contexto pós-moderno, as intervenções visuais urbanas do *graffiti* e da pichação revelam suas características mutantes. O “picho reto”, com letras características da pichação, preenchidas com tinta à base de rolos, passou a receber de seus autores alguns adornos, maior quantidade de cores e efeitos, surgindo assim o “grapicho”, um misto de *graffiti* e pichação. Segundo alguns grafiteiros, essa ‘mistura’ desenvolveu-se exclusivamente no Brasil. O alto preço das tintas *sprays* e a inexperiência da fase inicial dos seus autores são

considerados como fatores para o surgimento dessa escrita. Celso Githay (1999), no entanto, afirma que muitos pichadores, ao observarem a variedade visual dos *graffiti* nova-iorquinos, incrementaram e elaboraram suas pichações. Sendo assim, as “garatujas incompreensíveis” de que fala Canevacci (1999, p.79), já não podiam mais ser consideradas simples pichações, diferindo também dos demais *graffiti* por não possuírem a mesma variedade cromática, dedicando-se quase que exclusivamente ao desenho de letras.

Apesar de continuarem possuindo caráter ilegal, podemos encontrar muitas dessas produções nos espaços urbanos. Na imagem a seguir, o destaque de tais produções pode ser visto através de uma maior elaboração técnica nos traços e a utilização de duas ou mais cores, diferindo das inscrições feitas unicamente com utilização *spray*.



Figura 15 – Pichação? *Graffiti*? Grapicho!



Figura 16 – Pichação? *Graffiti*? Grapicho!

Para a realização dessas intervenções mais elaboradas, o espaço e o tempo são alguns aspectos que devem ser levados em conta. Dependendo do local onde se encontra e se não for interrompida, a produção poderá ser elaborada com uma maior riqueza de detalhes, conferindo outra aparência estética à obra. Porém, se em tais situações o indivíduo for interpelado, seja pelos vigilantes do prédio onde a ação está sendo executada, seja pela chegada repentina da polícia, ou por qualquer outro acontecimento que impeça a atividade, essas ações resultarão em produções inacabadas ou praticadas apressadamente. Algumas vezes, apesar de se tornar raro, é necessário retornar ao local para a finalização da produção. Em vista disso, o sucesso de uma ação em locais de difícil acesso é fruto geralmente de um planejamento prévio que pode levar semanas ou meses, podendo contar com a presença de mais de um sujeito para a realização da atividade.

Tanto o *graffiti* quanto a pichação possuem uma variedade de estilos, recriando-se a cada dia. Dessa maneira, o que procurei destacar até aqui foram as formas mais representativas dessas manifestações nos espaços urbanos

pesquisados de Porto Alegre. Os *graffiti* como ação para fins de uma ocupação pictórica³⁶, e as pichações em muito se parecem, tornando-se quase sinônimos, envolvidos numa mesma prática cultural. Por que faria sentido então diferenciá-los?

No capítulo seguinte, procuro traçar os caminhos teórico-metodológicos que nortearam esta pesquisa. Nesse sentido, a escolha e o uso das ferramentas metodológicas valorizaram as abordagens iniciais aos sujeitos e aos grupos participantes desta pesquisa, enquanto as diferentes formas para registrar e captar as imagens das produções visuais dos *graffiti* e das pichações possibilitaram o uso de conceitos do campo da Cultura Visual.

³⁶ Estou utilizando o termo 'pictórico', por entender que define tudo aquilo que pode ser pintado. O vocábulo pode ser usado também como o 'refinamento' da sensibilidade do artista para aquilo que pode ser pintado. Disponível em: <www.historiadaarte.com.br>. Acesso em: 13 abr. 2009.



Figura 17 e 18 – Imagens Ferramentas-Mutantes...

3 TRÂNSITOS E FERRAMENTAS DE UMA PESQUISA NÔMADE

Sprays, pincéis e tintas são instrumentos manuseados por grafiteiros e pichadores em suas produções visuais nos espaços urbanos. Numa referência às imagens de abertura deste capítulo, traço um paralelo com as ferramentas teórico-metodológicas utilizadas para tais abordagens. Assim como aqueles jovens necessitam dispor de tempo e dedicação para ‘dominar’ as técnicas de ‘fabricação’ e a escolha dos instrumentos utilizados em suas práticas, também necessitei conhecer e adequar as ferramentas que utilizo nesta pesquisa. Uma pesquisa nômade que transitou entre *graffiti*, pichações e seus sujeitos realizadores. Nesse sentido, parafraseando Costa (2005, p. 200), tais caminhos implicam “[...] perder-se, embrenhar-se em tramas e teias de pensamento que, ao invés de nos indicarem rotas seguras, capturam-nos e enleiam-nos em circuitos aparentemente inescapáveis.”

Trata-se de um estudo amalgamada entre imagens produzidas pelos participantes da pesquisa e as vivências e experiências do pesquisador e os pesquisados, em meio aos ambientes urbanos dinâmicos e fluidos. Práticas culturais observadas, presenciadas, vivenciadas e visualizadas, que agora resultam de uma interação entre o pesquisador-autor e seu texto, mas que, no entanto, nunca podem desprender-se totalmente das situações vividas em campo (ou fora dele). Uma pesquisa como os seus sujeitos, constituindo-se nômade e mutante, que se alia a uma escrita, à primeira vista, fragmentária, difusa ou dissonante, assemelhando-se à polifônica metrópole em curso e às produções dos *graffiti* e pichações que nelas se encontram.

Acompanhar e, de certo modo, participar das práticas culturais de jovens grafiteiros e pichadores possibilitaram movimentar-me metodologicamente em direção às ‘novas’ etnografias que, como salienta Gottschalk (1994), buscam produzir textos, tanto em relação ao conteúdo quanto ao estilo, que procuram estar em ‘harmonia’ com o momento [pós-moderno] estando sensíveis às formas culturais que expressem tais contextos. Segundo o autor, tais trabalhos têm se mostrado modestos em relação às reivindicações de posse da verdade e autoridade; além disso, as etnografias produzidas em contextos contemporâneos procuram posicionar-se mais criticamente auto-reflexivas com respeito à subjetividade e mais autoconscientes das estratégias lingüísticas e narrativas. Nessas condições, tais

abordagens devem articular não apenas uma autoridade monovocal, mas sim uma multivocalidade que proporcione novas formas de inovação, experimentação e representação (CANEVACCI, 2002).

Sob essa perspectiva, os sujeitos, os grupos e os ambientes em que se encontram não podem ser “[...] reduzidos a variáveis, mas sim considerados como um todo.” (TAYLOR E BOGDAN, 1998, p. 20). É preciso levar em conta que o próprio pesquisador já se encontra muitas vezes inserido em campo, fazendo parte do cenário, desde sempre interagindo com os sujeitos pesquisados. Assim, levou-se em conta a ‘flexibilidade’ e a ‘adaptação’ às diferentes situações que surgiam: afetos, sentimentos, vivências e todo um ‘rol’ de subjetividades presentes durante um período de pesquisa e precisam ser valorizados em estudos nos quais pesquisador e pesquisados por vezes se confundem.

Saliento que tal estudo se caracteriza pelo que se entende como uma “[...] pesquisa qualitativa [...]” (TAYLOR E BOGDAN, 1998) e, assim, não procuro reduzir os dados recolhidos a uma quantidade mensurável na busca de ‘provar’ aos leitores de que tudo aqui descrito textualmente e até mesmo imagetivamente ‘realmente’ aconteceu. No entanto, cabe destacar que entre o primeiro semestre de 2008 até o final do segundo semestre de 2009, foi possível acompanhar aproximadamente 10 atuações de grafiteiros e pichadores nos espaços urbanos de Porto Alegre, incluindo aí a participação deste pesquisador em uma oficina de *graffiti*. Destaco aqui os sujeitos participantes da pesquisa por nome e idade: *Trampo* (37), *True* (30), *Hisake* (26), *Rusb* (20), *Rafa* (19), *Orror* (16) e *Jamaika* (22). Os nomes/apelidos utilizados para referir os sujeitos tematizados nesta dissertação aludem aos apelidos pelos quais são conhecidos entre seus pares. Saliento que a utilização das imagens, dos nomes/apelidos e das falas foi permitida mediante assinatura do Termo de Consentimento, informado pelos sujeitos da pesquisa e que se encontra em Anexo. As incursões também incluíram visitas a duas mostras artísticas³⁷ que abordavam tais manifestações urbanas em suas exposições.

³⁷ As mostras em questão foram a Exposição ‘Transfer’ e a ‘Usina Urbana’, ambas realizadas em Porto Alegre e dedicadas à arte urbana e suas modalidades. Tais eventos serão mais bem explorados no decorrer desta dissertação.

3.1 RAFA E OS VIPER: contatos iniciais

No segundo semestre de 2007³⁸ fui convidado a ministrar oficinas de *graffiti* possuindo o diferencial de serem executadas para além do ambiente escolar propriamente dito, já que aconteciam em um conjunto residencial. O condomínio Fernando Ferrari, localizado na região de Porto Alegre denominada de Zona Norte, através de seu síndico, oferecia uma diversidade de atividades para seus moradores, entre elas oficinas de *graffiti*. Alguns jovens moradores da região conhecida como Parque dos Maias³⁹, ao saberem da realização de tais oficinas, buscaram através de contatos telefônicos informações sobre técnicas de pintura e uso de *sprays*. Ironicamente, foram os sujeitos pesquisados, e não este pesquisador que alavancou os contatos iniciais. Sendo assim, numa manhã de sábado do mês de setembro de 2007, após encontro previamente marcado, chegaram à frente do prédio onde eu moro: *Rafa*, 19 anos, *MDN*, 19 anos e *Habibis*, 13 anos. Desde os primeiros contatos, o jovem conhecido como *Rafa* mostrou-se o mais comunicativo e foi por meio dele que pude chegar a outros participantes desta pesquisa. *Rafa* me revelou que eram os integrantes de uma *crew*⁴⁰, intitulada “OS VIPER”. Rapidamente me reporte àquela nomenclatura, pois estava escrita em muitas paredes do bairro, estendendo-se pelas regiões vizinhas e atingindo o centro da cidade de Porto Alegre.

Devido à característica ilegal de suas atividades, os integrantes desses grupos geralmente se mostram arredios e desconfiados, principalmente em relação a entrevistas e/ou conversas sendo que, por se tratar de uma pesquisa acadêmica, a desconfiança aumenta. Muitas vezes acreditam que os dados coletados pelo

³⁸ Tais oficinas, assim como aquelas ministradas na escola estadual João Belchior Marques Goulart, aconteceram antes de minha entrada para o PPGEdu da UFRGS, contudo são destacadas aqui devido a sua importância para a construção do material de estudo para esta pesquisa.

³⁹ Apesar de ser chamado por seus moradores de bairro, o Conjunto Habitacional Parque dos Maias faz parte do bairro conhecido como Grande Rubem Berta, situado no limite norte da cidade, fazendo divisa com o município de Alvorada e, ao sul, com o bairro Sarandi. Foi criado e delimitado pela lei municipal nº 3159, de 09/07/1968. Atualmente, é o bairro mais populoso da capital, contando com mais de 78 mil habitantes, de acordo com dados do último Censo/IBGE. A zona norte da capital, até o início do século XX, era uma região agropastoril, com sua economia baseada na venda de leite. Os minifúndios dominavam a paisagem e também abasteciam a área central. A incorporação da zona norte como parte urbana de Porto Alegre foi reflexo do crescimento e desenvolvimento industrial e comercial da Capital, tornando a região do Rubem Berta densamente habitada a partir da década de 1960. Os moradores do Rubem Berta são, em sua maioria, pessoas de classe média baixa, oriundos de outras regiões periféricas da capital e de cidades do interior do estado. Fonte: www.observapoa.palegre.com.br. Acesso em: 06 abr. 2009.

⁴⁰ *Crew*, termo que tem origem no inglês e significa equipe, tripulação. É utilizado por grafiteiros e pichadores para designar o grupo ou turma.

pesquisador possuem ligação com autoridades policiais. Em um dos primeiros contatos um dos jovens participantes da pesquisa, preocupado com o uso do registro de suas falas, questionou-me se eu não entregaria seus depoimentos para a ‘polícia’. Por outro lado, como a vida para esses jovens está envolta em constantes desafios visando muitas vezes uma notoriedade, a participação em uma pesquisa pode torna-se um elemento importante nesta busca de reconhecimento.

Tive a oportunidade de visitar algumas vezes a casa de *Rafa*⁴¹ e logo percebi um misto de ‘estranhamento e de curiosidade’, pois tanto sua família quanto os próprios integrantes da sua *crew* não entendiam meus interesses de pesquisa. A mãe de *Rafa*, na ocasião de minha visita a sua casa, revelou-me que aprovava o interesse artístico de seu filho, mas não concordava com suas atitudes. Segundo ela, os pichadores criaram uma “imagem ruim sobre eles mesmos, pois querem chegar até a arte por caminhos contraditórios”⁴², porém, *Rafa* retrucou: “pichação é arte, e não tem essa”⁴³. Apesar dele me garantir que a sua relação com a mãe era das melhores, as suas atividades consideradas ilegais geravam conflitos com sua família. Ainda nessa primeira visita, a convite de *Rafa*, assistimos a alguns vídeos produzidos por ele e seus amigos. No entanto, a discussão com sua mãe continuava cada vez mais intensa, então foi sugerido por *Rafa*, subirmos ao seu quarto para conversarmos com mais calma.

Localizado no segundo piso de sua casa, o único acesso para o quarto de *Rafa* era através de uma escada estilo ‘caracol’, local que se constituiu – como para a maioria dos adolescentes contemporâneos – numa espécie de refúgio. Em seu quarto, apenas uma cama, uma televisão e uma espécie de armário que continha suas roupas e algumas latas de spray faziam parte de sua privacidade. Ali, *Rafa* podia fugir das discussões com seus pais, escrever, desenhar, reunir seus amigos e combinar suas saídas. Seu quarto era o local onde podia desenvolver suas fantasias.

O impacto visual na chegada em seu quarto chamou-me atenção: as paredes totalmente grafitadas com as letras estilo *bomb* que identificavam a sua *crew* ‘VIPER’, além de inúmeras *tags* de outros integrantes de seu grupo. A visualização

⁴¹ Além da família de *Rafa* ser constituída nos moldes tradicionais: pai, mãe e um irmão, pude constatar através de minha visita que pelas dimensões de sua casa, construída com dois pisos, a presença de um computador, duas ou mais TVs e um automóvel, etc., apontavam para uma situação socioeconômica favorável.

⁴² Fala da mãe de *Rafa*.

⁴³ Fala de *Rafa*.

de toda aquela produção levou-me a questioná-lo sobre a origem do nome, pois eu imediatamente tinha pensado na adaptação da palavra ‘víbora’. *Rafa* comentou que tal denominação surgiu pela necessidade de um nome que os identificassem. Dessa maneira, segundo ele, foi durante as preparações para uma das primeiras saídas de seu grupo que um dos integrantes brincou com as palavras “*vibe*”, abreviação de *vibrations*, e outro entendeu “*vipe*”, que soava semelhante a “*Viper*”. Estava assim criado ‘OS *VIPER*’.

Naquele ambiente, talvez por estar momentaneamente ‘livre’ da pressão de seus pais, *Rafa* sentiu-se à vontade e foi possível estabelecer uma conversa mais intimista. *Rafa* falou sobre o início de suas atividades como pichador, a origem do nome ‘*VIPER*’, conflitos com a polícia, todas as questões girando em torno de sua decisão de se apropriar cada vez mais dos muros e paredes. O depoimento de *Rafa*, em que parece simular um diálogo com um proprietário dos locais que escolhem para suas intervenções, demonstra algumas de suas atividades:

Tem vários muros sujos, ou então um muro que tá ‘podre’, no caso tá todo mofado, o cara vai ali, normal, e chama o cara: “ô meu, bah! Não quer fazer um desenho aí e tal? Um desenho?” Tem uns que já são mais chatos: “bah! Mas como é que são estes desenhos aí, vai ficar que nem os da Coca cola?” Falam um bagulho assim, e a gente não é muito... Que nem, ô meu, eu não me considero pichador grafiteiro tá ligado?! Eu acho que eu tenho muito que aprender ainda tá ligado?! (*Rafa*, 19 anos, setembro de 2008)⁴⁴.

A fala de *Rafa* aponta para uma disposição por parte desses jovens de apropriar-se de espaços sem a liberação dos proprietários justamente por ainda não terem atingido um ‘status’ de grafiteiro e/ou artista conhecedor de variadas técnicas. Nota-se que a falta de domínio das técnicas impede produções mais elaboradas – as quais supostamente provocariam uma sensação estética agradável – contrasta com a vontade de apropriar-se dos espaços da cidade de uma forma impulsiva e quase sempre não autorizada. Neste sentido, a noite se estabelece como um espaço-tempo propício para tais intervenções. Em relação às atuações noturnas empreendidas pelos *VIPER*, os depoimentos do jovem *Rafa* exemplificam tais saídas desses grupos que quase sempre ocorrem de forma casual:

⁴⁴ Procurando intervir o mínimo na transcrição das falas dos jovens participantes desta pesquisa, destaco que expressões, gírias e erros de concordância foram mantidos, no entanto, algumas correções gramaticais foram feitas para uma melhor compreensão do texto.

Nos ‘tava ‘pilhando⁴⁵ não me lembro aonde, mas a gente foi parar na terceira perimetral. Bah, ô meu, esse dia foi muito grave! Nos ‘tava’ tomando uma ‘birazinha’ aqui no bar do Elvis, tá ligado? Quando ‘vê’ nos já ‘tava’ ‘tri loco’ já! O meu, vamos dar uma banda? Bah vamos! Pegamos o material tudo... as mochilas e ‘largamos!’ (Rafa, 19 anos, setembro de 2008).

As saídas, chamadas pelos jovens de *rolês*, aparentemente casuais, se tornaram para *Rafa* e sua *crew* a principal atividade, mas o seu encontro seja em um bar, em uma praça ou em qualquer outro local, no entanto, pode revelar uma organização (des)organizada, caracterizando aquilo que Maffesoli (1993), chama de ‘proximidades sociais’, em que através do “estar junto à toa” provoca-se um êxtase cotidiano. Tais ‘ajuntamentos’, neste caso, podem girar em torno de uma idéia comum, como a busca de maior visibilidade e a demarcação de territórios urbanos. A questão da territorialização, ainda que venha a ser discutida de forma mais específica nos capítulos posteriores desta dissertação, aponta, a partir do depoimento de *Rafa*, a junção e os deslocamentos das *crews* dos bairros periféricos, na procura de demarcar o maior número de espaços, com a finalidade de atingir o centro da cidade.

A cada encontro, todavia, aumentava a ‘cumplicidade’ entre pesquisador e os sujeitos da pesquisa, surgindo uma necessidade de acompanhá-los em seus *rolês* pela cidade, estabelecendo assim uma abordagem de cunho etnográfico. Com esse objetivo, as andanças dos jovens pichadores podiam ser articuladas com as minhas saídas de campo, já que mantinha uma relação de contato com a urbanidade noturna e com aqueles jovens e suas práticas culturais. No entanto, as sempre preocupantes questões em torno de tais abordagens me intrigavam: como podem ser apresentadas questões como postura, autoridade e a ‘voz’ em pesquisas que utilizam abordagens etnográficas? Qual a forma possível, em uma pesquisa, de lidar com os aspectos éticos que constantemente atravessam o trabalho em campo, já que se trata de um acompanhamento de jovens em atividades muitas vezes consideradas ilegais?

Tais contextos caracterizam a tensão entre o mundo possível de sentido comum e aqueles mundos impossíveis que a ciência e a política tratam de criar por meio do discurso e da retórica (TYLER, 1993)⁴⁶. Para esse autor, os modos retóricos como a “[...] ética (*ethos*), a ciência (*eidos*) e a política (*pathos*) são alegorias

⁴⁵ A forma como alguns jovens se referem à ação de pichar

⁴⁶ As traduções do autor são de minha responsabilidade.

sensoriais cujas metáforas raízes “dizer/escutar”, “ver/mostrar” e “fazer/atuar [...]” criam respectivamente os discursos de valor, a representação e o trabalho (TYLER, 1993, p. 297).

Neste sentido, o trabalho etnográfico não pretende, como aponta Tyler (1993), um discurso em paridade com a ciência e a política; a etnografia é um discurso subordinado, ao qual todos os demais discursos se relativizam, e *no* qual eles encontram seu significado e sua justificação. “A subordinação da etnografia é a consequência de sua ‘imperfeição’.” (TYLER, 1993, p. 297). Desta maneira a etnografia, ao não se pretender totalizadora nem perfeccionista em seu discurso, não se define em sua forma e nem busca *produzir* idealizações e realidades, de modo que também não se define por sua relação com o objeto de pesquisa (TYLER, 1992). A etnografia não pretende atingir uma metalinguagem, superior através da perfeição da forma, ou uma síntese unitária. Ao invés disso, para Tyler (1992, p. 298), a etnografia é “transcendente”:

[...] mas não pela teoria nem pela prática, já que ela não *descreve* nenhum acontecimento nem *produz* nenhuma ação. Em lugar disso, ela transcende evocando o que não pode ser conhecido discursivamente nem perfeitamente conhecido, ainda que tudo o que conhece é como se fosse discursivamente e tudo o que conhece é como se fosse a perfeição.

O aparente paradoxo procura de todo modo uma tentativa de esclarecer as questões intrigantes que se colocam em pesquisas que pretendem uma abordagem etnográfica pós-moderna. Para Gottschalk (1994, p. 3), as etnografias pós-modernas diferem de uma etnografia ‘tradicional’ por exigirem que seu autor permaneça constante e criticamente atento às subjetividades e aos “[...] movimentos retóricos e aos problemas da voz, poder, política textual, limites à autoridade, asserções de verdade, desejos inconscientes e assim por diante.” Segundo Gottschalk (1994), esta bricolagem crítica e auto-reflexiva é pertinente, pois a criatividade, a flexibilidade e a adaptação ética ao campo deveriam contar mais do que a submissão a regras produzidas alhures por outra pessoa, em outro tempo, e com propósitos diferentes.

Sob esse prisma, o trabalho de campo, conforme Clifford (1992), quando centrado na *experiência* de um observador participante ou mesmo, muitas vezes, de um estrangeiro que penetra em outra cultura, pode conduzir a uma aceitação e empatia que se parece com a *amizade*. E mesmo que, ressalta o autor, em tais

condições possa emergir uma versão textual que tanto possa ‘escurecer’ como ‘revelar’, o principal pressuposto que pode ser levado em conta refere-se à experiência do investigador que pode servir como fonte de autoridade no trabalho de campo. Nesse sentido, no excerto e imagens abaixo procuro evidenciar algumas dessas questões como a autoridade, empatia, ‘vozes’ e subjetividade presentes no trabalho de campo.



Saímos, eu e Rafa apenas, por volta de oito horas da noite de 14 de setembro de 2008, caminhamos pela Avenida Bernardino Silveira Amorim na Zona Norte de Porto Alegre. O horário preocupava-me, pois as maiorias dos pichadores agem na madrugada. No entanto, o início da noite de domingo estava bastante calmo, andávamos lado a lado e iniciávamos aquele rôle de característica bastante atípica. Enquanto nos deslocávamos pela avenida as possibilidades de intervenção iam surgindo: espaços que, aparentemente seriam invisíveis para outros passantes, aos olhos de Rafa poderiam estampar a caligrafia dos “VIPER”. (Excerto diário de campo, set. 2008).

Figura 19 – Espaços Possíveis...



Em sua primeira investida na parede lateral de uma escola, Rafa limitou-se a alguns retoques, pois esta já continha o nome de sua crew. Caminhamos algumas quadras e avistamos um muro totalmente branco. O local escolhido estava muito próximo da calçada, mesmo assim Rafa imediatamente retirou seus materiais e iniciou sua intervenção.

A escuridão quase completa era apenas quebrada pelos faróis acessos dos carros que passavam a poucos centímetros de seu corpo. As luzes, o barulho dos motores, os sons de buzinas, o cheiro da tinta, tudo interagia, integrando-se à ação daquele momento. (Excerto diário de campo, set. 2008).



Figuras 20 e 21 – Sombras da Noite...



Figura 22 – Sombras na Noite...

[...] enquanto Rafa pintava, eu registrava as imagens, as sensações, muitas vezes distanciando-me da cena, mas procurando continuar naquela mesma interação, pois nosso diálogo atuava como uma ‘ponte’ que ligava pesquisador, sujeito e cidade. Na penumbra da noite, iluminada pelas poucas lâmpadas que restavam nos postes, a figura de Rafa parecia, em certos momentos, se fundir quase totalmente às paredes que pintava. Mesclava-se na minha frente o concreto da cidade com a pele do humano, dando outra tonalidade ao espaço urbano. Ao se deslocar pelas ruas da periferia de Porto Alegre, Rafa, como um ‘vampiro’ na noite, contemporâneo, policromático, parecia sugar as paredes cinzas da metrópole, devolvendo-as com um novo colorido. (Excerto do diário de campo, Setembro de 2008).

Ainda que no excerto prevaleça uma autoridade ‘monovocal’, no entanto, a presença e a experiência do pesquisador em campo podem ser positivas, pois estratégias como “distanciamento” e “aproximação” devem ser levadas em conta ao realizar um trabalho etnográfico. Nesse sentido, ao adentrar os múltiplos espaços urbanos, devemos agir com *máxima internidade e máxima distância*, na procura de ‘treinar’ e ‘multiplicar’ o olhar, com o objetivo de possibilitar uma maior proximidade dos complexos fluxos e circuitos e, ao mesmo tempo, afastar-se teoricamente o mais possível de tudo isso (CANEVACCI, 2004).

Devemos deslocar o ponto de vista não como numa perspectiva tradicional, mas como reflexos múltiplos numa *meta-observação* onde o subjetivo e objetivo, o

observado e o observador sempre devem estar presentes como foco múltiplo onde podemos 'atravessar o olhar', 'deslizar o olhar obliquamente', observando-se para além da frontalidade aparente dos objetos e ambientes conhecidos (CANEVACCI, 2004). Lições que podem ser úteis ao penetrarmos em 'territórios outros' de uma pesquisa na qual, na maioria das vezes, não sabemos o caminho a que nossas investigações irão nos levar. Mesmo que o 'estar dentro', o 'fazer parte' não necessariamente habilite o pesquisador a uma descrição de como as coisas 'realmente' se parecem para tais grupos ou sujeitos, sempre seremos os redatores de uma escrita, que mesmo imaginária, no momento das saídas de campo corresponde à sua existência real (GEERTZ, 1989). Dessa maneira será possível para os autores de etnografias articularem textos que possibilitem uma 'realidade perceptível' para os leitores.

Esta possibilidade do pesquisador de experimentar a sensação de ser 'menos estrangeiro', misturar-se com hábitos, valores, crenças dos grupos ou indivíduos de sua pesquisa pode evidenciar "[...] uma compreensão através do reconhecimento, identificação, experiências pessoais, emoção e formas de comunicação que comprometam o leitor com planos outros que não unicamente o racional." (GOTTSCHALK 1994, p. 9). Atingir tal nível de percepção, tal 'evocação', todavia, somente é possível enquanto o pesquisador participar e/ou interagir juntamente com os grupos pesquisados em suas ações, experimentando suas vivências e experiências cotidianas.

Gottschalk (1994, p. 2) é um dos autores que aponta para a multiplicidade de abordagens que contrastam com as formas tradicionais de etnografia e traça de maneira elucidatória, os métodos que utiliza em sua pesquisa "[...] com o propósito de concretizar as contestações epistemológicas, metodológicas e políticas levantadas pela virada pós-moderna." Em função de sua pesquisa etnográfica na Cidade de Las Vegas o autor desenvolveu cinco métodos que denominou como "movimentos", inteirando-se à metrópole. Ainda que de uma maneira sintetizada procuro aqui expô-los: (1) a *auto-reflexividade* como uma importante ferramenta subjetiva que liga problemas privados às questões públicas; (2) *derivações* ou desvios em diversos pontos da cidade de Las Vegas, aspectos que enfatizam a importância daquilo que o autor chama de "as verdades locais", experimentais, temporais e intertextuais em contraponto à busca de uma grande verdade; (3) *evocação* em vez de descrição, realçando registros auto-reflexivos que

simplesmente não busquem “convencer” o leitor através de relatos ‘verdadeiros’ impostos por uma autoridade científica, mas uma tentativa de articular e promover outras compreensões da realidade e das experiências cotidianas; (4) *interrupções* feitas pelos textos de multimídia, constantes mediações das situações reais e ficcionais que são interpeladas pela mídia e a forma com que são percebidas e recebidas pelos indivíduos ou grupos e, por fim, o quinto movimento destaca que os aspectos ligados às questões de autoridade e voz diferem de uma etnografia tradicional, já que, numa paisagem urbana, a ampla variedade dos sujeitos ali encontrados provocam múltiplas intervenções.

Neste sentido, as interpretações em pesquisas que se propõem a abordagem inspirada na etnografia pós-moderna devem possuir uma preocupação epistemológica, pois tais interpretações são representadas textualmente como um “[...] discurso objetivo sobre os sujeitos entre os quais foi conduzida a investigação.” (GEERTZ; CLIFFORD E REYNOSO, 1992, p. 172). O clássico “*Estar lá, Escrever aqui*”, de Geertz (1989), pode ser adotado como uma metáfora para lembrar que, em uma pesquisa que faz uso da etnografia, se estabelece um nexos íntimo e complexo entre a escrita [etnográfica], o trabalho de campo, as análises e as interpretações. Fragmentos e detalhes que *não* vão surgindo ‘magicamente’, mas sim produtos de uma constituição de fatores que vão desde a forma com que os dados de pesquisa são construídos, passando pelas diferentes análises teórico-metodológicas, até a maneira em que tudo isso será manejado textualmente pelo escritor.

3.2 CONEXÕES ENTRE A ETNOGRAFIA PÓS-MODERNA E A CULTURA VISUAL: fotos e vídeos construindo dados para análise

É quase impossível pesquisar as práticas culturais de jovens denominados ‘grafiteiros’ e ‘pichadores’ e não levar em conta suas produções visuais. Qual seria então a importância, e como podem ser utilizadas as imagens dos *graffiti* e das pichações em um trabalho de pesquisa? Como questiona Samain (1994), as imagens poderiam ser encaradas como um fim em si? Ou, pelo contrário, um objeto de pesquisa, que sirvam de *ponto de apoio*, de *isca* ou de *estopim*, de *âncora* ou de *suporte*, de *meio* ou de *argumento*? Concordo com o autor quando defende [sem minimizar o valor e a importância das outras abordagens] que as imagens devem

permanecer como um *pré-texto*, que se tornem álibis ou funcionem como um pretexto 'exploratório' para nossas pesquisas.

Na mesma direção, Achutti (2004, p. 89) ainda assinala que as fotografias “[...] não devem ser utilizadas de forma isolada, mas devem construir sequências e associações de imagens, tendo por objetivo treinar o leitor a praticar outras associações para nelas encontrar uma significação.” A fotografia é entendida não apenas como uma ferramenta para auxílio do pesquisador, mas se transforma muitas vezes no principal instrumento de análise de um trabalho de cunho etnográfico; assim a fotoetnografia⁴⁷, segundo Achutti (2004), representa uma grande fonte de inspiração para o pesquisador, pois lhe permite chegar a novas conclusões, após ter deixado seu trabalho de campo.

E, se a “[...] fotografia é, antes de tudo, um modo de ver [...]”, “[...] não é a vida em si mesma [...]”, conforme assinala Sontag, (2008, p. 137), as imagens se tornam um 'suporte' além do texto escrito, possibilitando através de outros modos de visualização, uma ou mais 'representação' das práticas dos jovens grafiteiros e/ou pichadores'. Uma imagem, para Wolff (2005, p. 20), “[...] representa no sentido bem simples de que ela torna presente qualquer coisa ausente [...]”, assim as imagens, dos jovens e suas práticas, que não mais se encontram presentes lá, representam uma 'ausência', representam o que *não* são. E como assinala Berger (1999, p.12), “[...] as imagens foram feitas a princípio para evocar as aparências de algo ausente [...]”, podem propiciar um 'modo de ver' que pode reportar para o vivido em tais situações.

O acervo de imagens registradas para este estudo conta com de mais de duzentas fotografias⁴⁸, a maioria delas produzidas desde o primeiro semestre de 2008 até o presente final desta pesquisa. O montante de imagens captadas, se por um lado resultou num farto *corpus* para a pesquisa, por outro, se tornou preocupante devido à necessidade de uma seleção para análise.

Em se tratando de análises das imagens, produções visuais dos *graffiti* e das pichações presentes nesta dissertação, destaco o seminário especial *Pesquisas com Materiais Visuais: investigações, análises, reflexões* em 2008/02, que contou com a

⁴⁷ A fotoetnografia constitui-se na utilização da fotografia como principal instrumento na realização de um trabalho etnográfico. É vinculada ao campo da Antropologia Visual, mas pode se inserir em exposições, publicações e em outros campos científicos.

⁴⁸ Saliento que desde 1998, venho registrando tais produções visuais nos espaços urbanos de Porto Alegre. Contudo, para este estudo, fiz uso de imagens registradas entre os anos de 2008 e 2009.

participação do Prof. Dr. Fernando Hernandez⁴⁹, e o seminário avançado: *A Fotografia e outras imagens na pesquisa em educação*, este com a colaboração de Luis Eduardo Robson Achutti⁵⁰, ministrados pela Profa. Dra. Susana Rangel Vieira da Cunha. Em tais seminários pude tomar contato com o campo de estudos da Cultura Visual, além de contribuir em grande parte para o embasamento teórico e metodológico em que é fundamentada esta pesquisa.

A característica cambiante da linha de pesquisa dos Estudos Culturais e Educação possibilita aproximações com disciplinas afins. Embora a Cultura Visual, não possa ser considerada uma disciplina, mas sim um campo interdisciplinar que se movimenta entre diferentes áreas como Estética, Antropologia, Crítica e História da Arte, Semiótica e Sociologia, entre outros (CUNHA, 2005), proporciona uma vinculação entre os diferentes modos de análise dos materiais visuais utilizados nesta pesquisa. A Cultura Visual, apesar de considerada um campo “jovem” nas academias, já estabeleceu uma aproximação com as abordagens pós-estruturalistas e especificamente com os Estudos Culturais. Enquanto os Estudos Culturais “buscam compreender as formas pelas quais as pessoas dão sentido às diversas produções culturais, a Cultura Visual examina como as experiências cotidianas através do universo visual, sejam dos vídeos, das obras de arte, criam e disputam significados.” (MIRZOEFF *apud* CUNHA, 2005, p. 29).

Neste sentido, o campo de estudos da Cultura Visual visa proporcionar análises mais específicas com o intuito de complementar as possíveis interpretações, tanto das imagens – neste caso dos *graffiti* e das pichações – quanto dos modos de visualização presentes nessas manifestações juvenis urbanas. Como argumenta Hernandez⁵¹ (2005, p. 12), estamos:

[...] relacionados com artefatos que são, em primeiro lugar, representações visuais e, em segundo lugar, que constituem posicionalidades e discursos, através de atitudes, crenças e valores, a dizer, que mediam significações culturais.

A Cultura Visual busca distinguir o universo visual como ‘aquilo que se vê’ e a visualização como ‘modos de ver e as tecnologias da visão’. Segundo Hernandez, (2000, p. 36), a Cultura Visual:

⁴⁹Fernando Hernandez é doutor em Psicologia e professor de História da Educação Artística e Psicologia da Arte na Universidade de Barcelona.

⁵⁰ Luis Eduardo Robson Achutti é antropólogo, fotógrafo e professor da UFRGS.

⁵¹ As traduções deste autor, nesta dissertação, são de minha responsabilidade.

[...] contribui para que se fixem as representações sobre si mesmos e sobre o mundo e sobre os seus modos de pensar-se. A importância primordial da cultura visual é mediar o processo de como olhamos e como nos olhamos, e contribuir para a produção de mundos.

Essa forma de visualizar os diferentes mundos, que simultaneamente são produzidos e compreendidos por meio de representações culturais, procura se contrapor à hegemonia da palavra falada e da palavra escrita como “[...] desenvolvimento intelectual, proposto pela cultura ocidental.” (MIRZOEFF *apud* MARTINS 2005, p. 140). Nesse processo, em que visualizamos uma realidade ‘construída’, a Cultura Visual encontra seus aspectos políticos, com as quais pode proporcionar aos “[...] cidadãos formas de resistência ante o domínio de novas formas de representação homogeneizadoras e hegemônicas da realidade e de nós mesmos.” (MOXEY, 2005 *apud* HERNANDEZ, 2005 p. 13).

Como escolher um método que poderia dar conta teórica e metodologicamente das análises em uma pesquisa predominantemente imagética? A partir dessa questão as discussões com minha orientadora e grupo de pesquisa, bem como as disciplinas e seminários cursados durante o mestrado, apontavam para algumas possibilidades de seleção e exame para o material coletado. Nesse sentido as sessões de estudo com o grupo de pesquisa do projeto *Identities Juvenis em Territórios Culturais Contemporâneos*, coordenado pela Profa. Dra. Maria Elisabete Garbin, nas quais as discussões sobre pesquisas de cunho etnográfico e suas respectivas ferramentas como a observação participante, registros imagéticos, entrevistas, conversações, foram sempre requisitos *sine qua non* para pesquisas envolvendo culturas juvenis e que se encontram sempre na pauta de tal grupo, me foram de fundamental importância para construção e finalização deste estudo.

Dessa maneira, de posse desse arcabouço teórico-metodológico, uma das formas encontradas para ‘visualizar’ os diferentes contextos em que se inserem os *graffiti* foi as caminhadas realizadas por este pesquisador, aproximando-se daquilo que alguns antropólogos chamam de observação de ‘passagem’. Sendo assim, mesmo sem a presença dos seus realizadores⁵², era possível identificar e tomar contato com vários estilos e técnicas de *graffiti* e as diversas tipologias provenientes dos muitos grupos de pichadores existentes em Porto Alegre, especificamente

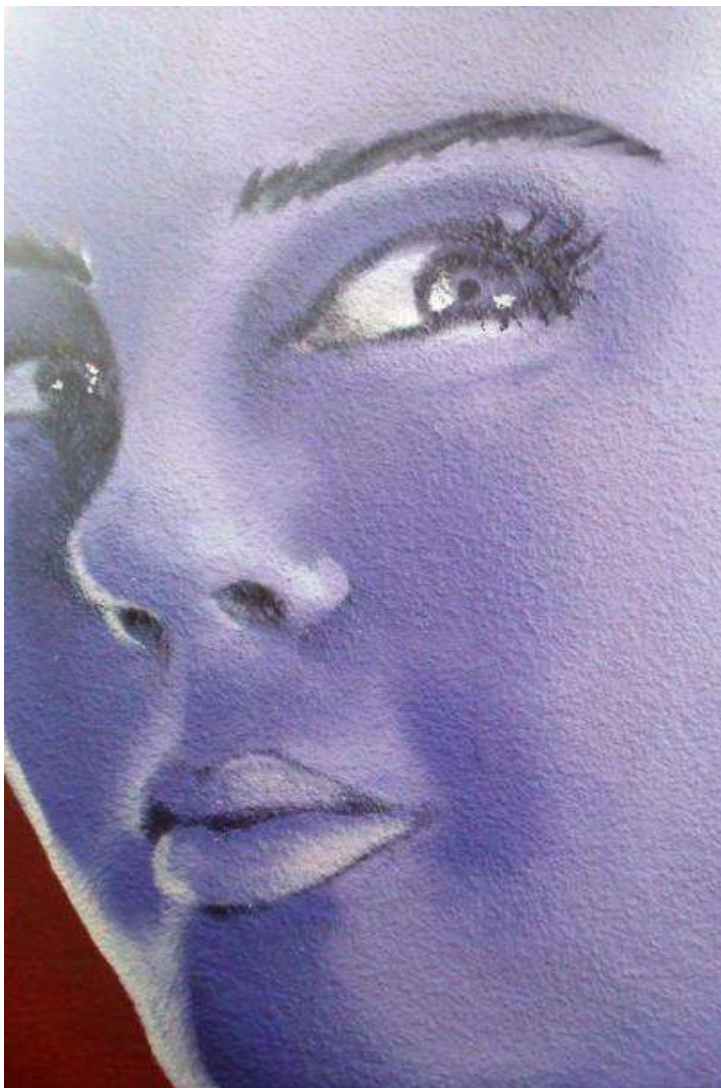
⁵² Saliento que algumas das imagens expostas nesta dissertação foram registradas durante as saídas que este pesquisador empreendia sem o acompanhamento dos jovens participantes.

daquelas regiões por mim pesquisadas. Nesse sentido, o excerto e a imagem que exponho a seguir corrobora minhas impressões acerca da captação de imagens e sua importância no contexto no qual estão inseridas.



Como um flâneur, suavemente ‘deslizei’ pelas ruas do bairro. Meu olhar me ‘puxava’ para espaços que antes eu não percebia. Diferentes ‘percepções’ se evidenciam durante meus deslocamentos, por lugares, que para mim, eram habituais e cotidianos. Porém, mesmo passando por aqueles locais, inúmeras vezes, teimava em procurar as múltiplas inscrições, desenhos, cores e formas que se matizavam nas paredes e nos muros. Foi então que, do outro lado de uma praça, avistei residências que se destacavam por terem seus muros completamente grafitados, com cores vivas, suaves, com formas convidativas. Percebi que aquelas produções se diferenciavam esteticamente, destoando dos demais estilos de graffiti que eram realizados naquela região e que eram constantes por ali. (Excerto do diário de campo, agosto de 2009).

Figura 23 – Graffiti Realizado na Região Norte de Porto Alegre



Atravessei a praça, me aproximei de um muro pintado de azul da cor do céu, onde grafitadas nuvens branco-neve flutuavam, e serviam de fundo para as formas de figuras femininas parecendo que saídas de um mangá japonês. As sombras das arvores se mesclavam com o muro-céu e com as meninas-gueixas grafitadas, dando àquele local um aspecto lúdico-bucólico. Do outro lado do muro, salientava-se pela incrível técnica de efeito realista um rosto de mulher-menina; grafitada com a extrema maestria e domínio da tinta spray. A sua alva 'pele de concreto' era límpida, quase cristalina e transpirava sensualidade. Sentia-me atravessado por um misto de estranhamento e desconforto, já que aquele visual, aquela textura, aquela imagem que me olhava, me convidava para múltiplas interpretações. Continuei caminhando, meu olhar me puxava... (Excerto do diário de campo, agosto de 2009).

Figura 24 – Detalhe de *Graffiti* Realizado na Região Norte de Porto Alegre

Nessas andanças pela metrópole, encontrava-me 'inserido' nos seus espaços em que formas outras, tanto de descrição quanto de captação, eram possíveis. Sob esse aspecto valho-me das palavras de Achutti (2004, p.), quando aponta que o fotógrafo, à semelhança de desenhistas, escultores e pintores, "[...] nada mais faz do que traduzir o real, transmitir um ponto de vista sobre o real, reinventar uma realidade." A 'junção' dos excertos retirados dos diários com as imagens fotográficas – tão recorrentes nesta dissertação –, é usada na tentativa de compor um 'texto visual' que procura proporcionar mais 'veracidade' ao vivido e experienciado em campo, já que o esperado da utilização de fotos em uma pesquisa acadêmica é sua eficácia quanto à transmissão e informação (GURAN, 1999 *apud* ACHUTTI, 2004).

Desta maneira, a fotografia pode ser entendida como um artefato ou uma tecnologia visual que proporciona outros modos de visualização. Fotografias como

‘olhos mecânicos’ que captam os diferentes mundos que se geram em meio às metrópoles contemporâneas. Estes outros meios que a visão encontra para ‘perceber’ e ‘captar’ as realidades não estão dissociados dos contextos históricos sociais e políticos (HERNANDEZ, 2005), além de estarem relacionados com outros sentidos além da visão, como a linguagem, o som, a música, os gestos humanos, e não podem ser considerados sem termos em conta estes modos de significação. (MIRZOEFF *apud* HERNANDEZ, 2005).

Se levarmos em conta que muitos dos aspectos visuais encontram-se articulados com as questões pertinentes à etnografia, como poder, textualidade, criticidade, subjetividade, etc, toda a pesquisa ancorada em uma abordagem etnográfica pode ser aliada aos estudos propostos pela Cultura Visual, já que tal campo teórico-metodológico centra suas análises nas diferentes formas de visualização na contemporaneidade. Para Rose (2001), ao trabalharmos com materiais visuais, os sentidos e significados podem ser múltiplos, tornam-se interpretativos, não estabelecendo verdades absolutas, mas nem por isso podemos deixar de justificar nossas interpretações, para tanto a escolha de um método visual específico é fundamental (HALL *apud* ROSE, 2001),

Nesse sentido, autores como Rose (2001), Hernandez (2000, 2005, 2007), Mirzoeff (2003) e Martins (2005) proporcionam análises no campo do visual, enfatizando teoricamente a predominância do visual na contemporaneidade, pois como sugere Mirzoeff (1998 *apud* Rose, 2001 p. 3):

[...] a pós-modernidade é *ocularcêntrica* não simplesmente porque as imagens visuais são cada vez mais comuns, nem porque os conhecimentos sobre o mundo são crescentemente articulados de forma visual, mas porque interagimos cada vez mais com experiências visuais totalmente construídas. (grifo meu).

Sendo assim, as imagens dos *graffiti* e das pichações que compõem esta dissertação, registradas a partir das incursões e saídas a campo – com ou sem a presença de seus jovens realizadores –, estão ‘intimamente’ ligadas com toda a ‘ambientação’ que é gerada e se faz presente nos espaços urbanos de uma metrópole contemporânea cada vez mais visual. São Imagens captadas em meio a um ‘vivido’ urbano, em que tanto o aspecto estético quanto a representação visual de tais imagens resultam da interação entre a metrópole, a imagem e o meio circundante.

Durante o primeiro e segundo semestre de 2008, foi possível efetuar registros audiovisuais decorrentes dos acompanhamentos dos participantes da pesquisa. Apesar da pequena quantidade de registros em vídeos, tais filmagens se constituem, nesta pesquisa, uma ferramenta útil em se tratando da captação de movimentos dos elementos presentes nessas ações. Um desses registros resultou na edição de um documentário de aproximadamente sete minutos de duração intitulado: “Bombardeando Porto Alegre⁵³”. Apresentado durante a defesa da proposta de dissertação, o vídeo cuja produção ficou a cargo deste pesquisador e de sua orientadora Profa. Dra. Elisabete Maria Garbin, registra a intervenção de dois jovens pichadores, durante uma madrugada, no mês de agosto de 2008 na cidade de Porto Alegre, RS⁵⁴.

A possibilidade de incorporar ‘outras vozes’ através de registros exclusivamente visuais, no entanto, pode nos desviar de outros elementos não-visuais como a estrutura narrativa, os diálogos, a música etc., pois tal suporte visual tem o poder de desviar não somente a atenção, mas também as análises (GINSBURG, 1999). Neste sentido, procurou-se, através dos audiovisuais utilizados e produzidos para esta pesquisa, o registro dos aspectos ‘locais’ presentes nos ambientes urbanos pesquisados: vozes, sons, luzes, clima, diálogos, intervenções de passantes, arquitetura e demais interações acontecidas durante o momento das ações dos jovens grafiteiros e pichadores, as quais interferem em suas produções visuais.

3.3 ENTREVISTAS E CONVERSAS: trânsitos entre jovens, diálogos e a metrópole

Às abordagens, às observações e aos registros de imagens somam-se as conversas e/ou entrevistas realizadas com os jovens participantes desta pesquisa. Tal material foi coletado durante as saídas a campo e o acompanhamento nas intervenções com grafiteiros e pichadores. Para tanto, vale destacar a apresentação de um termo de consentimento quanto à participação nesta pesquisa; tal termo encontra-se em anexo, contendo assinatura por parte dos jovens quando de maior

⁵³ O Vídeo “*Bombardeando Porto Alegre*” encontra-se anexado nesta dissertação. Uma cópia (não finalizada) deste vídeo foi disponibilizada virtualmente através do endereço: <<http://www.youtube.com/watch?v=LbaVdK4U2Q>>.

idade ou estando cientes pais ou responsáveis quando menor de idade. No entanto, algumas vezes tais jovens recusaram-se a assinar tais termos.

Em relação às entrevistas, raras vezes foram realizadas a partir de encontros individuais, e conforme relatado anteriormente, tais encontros foram a maneira encontrada deste pesquisador reunir contatos e participantes nesta pesquisa para proceder nos acompanhamentos às ações desses jovens na cidade.

Utilizar a entrevista em uma pesquisa é posteriormente fazer uso de “[...] falas e registros deixados por ela num horizonte em que as verdades são tidas como discursivas.” (SILVEIRA, 2002, p. 120). Se por um lado provoca insegurança, por outro possibilita entender que tais métodos não se colocam como tradicionais instrumentos de pesquisa, em que se procura uma ‘abertura da alma’ do entrevistado para a obtenção de dados relevantes e confiáveis (SILVEIRA, 2002). Sendo assim, procurei desde o início optar pelo que chamo de ‘conversas informais’ entre entrevistador/entrevistado, não seguindo, dessa forma, um roteiro de perguntas pré-determinadas e estabelecendo uma relação onde os depoimentos são coletados de forma espontânea.

Como propõe Silveira (2002, p. 120), podemos olhar as entrevistas como:

[...] eventos discursivos complexos, forjados não só pela dupla entrevistador/entrevistado, mas também pelas imagens, representações, expectativas que circulam – de parte a parte – no momento e na situação de realização das mesmas e, posteriormente, de sua escuta e análise.

Assim, a observação de tudo o que acontece durante uma entrevista ou conversa, e não somente a fala do entrevistador, compõe o que Alasuutari (1995, *apud* SILVEIRA 2002, p. 124) chama de *perspectiva de interação*. Nessa perspectiva, a interpretação e a adaptação ao contexto são visíveis, pois toda a interação no trabalho de campo é inseparável durante a realização das entrevistas, uma vez que elas complementam as informações para a construção dos dados a serem analisados.

Neste sentido, os contatos, os acompanhamentos e abordagens etnográficas com os participantes desta pesquisa proporcionaram a realização de entrevistas que Taylor e Bogdan⁵⁵ (1998, p.101) descrevem como “[...] não diretiva, não estruturada, não estandardizadas e aberta.” Denominadas de “[...] entrevistas qualitativas em

⁵⁵ As traduções de tais autores, nesta dissertação, são de minha responsabilidade.

profundidade [...]” (TAYLOR E BOGDAN, 1998, p. 101), já que para tais autores este método de investigação qualitativo reitera:

[...] encontros cara a cara entre o investigador e os informantes, encontros estes dirigidos até a compreensão das perspectivas que tem os informantes a respeito de suas vidas, experiências ou situações, tal como as expressam com suas próprias palavras. (TAYLOR E BOGDAN, 1998, p.101).

Desta maneira, a entrevista que apresento a seguir foi concedida durante uma oficina de grafite em agosto de 2008, realizada pelo Santander Cultural⁵⁶ em parceria com o Instituto Trocando Idéia⁵⁷. Integrando a programação da mostra *Transfer*⁵⁸, esta oficina – em que além de pesquisador, eu participava como afinando – ministrada por *Hisake, Sirilo e Lucas NCL*, três representantes do *graffiti* local, foi dividida em duas partes. No primeiro dia, centrou-se em explicações ‘teóricas’ sobre a história e os estilos do *graffiti*. No segundo dia, foi executada a parte técnica da oficina, realizada praticamente no encontro das avenidas Mauá e presidente Castelo Branco, sendo a grafite executada na parede externa da estação da Trensurb⁵⁹, localizada na estação Rodoviária de Porto Alegre. A pintura do local contou com a participação de aproximadamente 30 pessoas, previamente inscritas na oficina, com integrantes provenientes das mais variadas profissões e idades. A imagem a seguir aliada ao texto, auxilia na visualização das ambiências geradas entre os sujeitos e a metrópole durante aquela entrevista.

⁵⁶ O Santander Cultural é uma instituição do Grupo Santander Brasil, formado pelos bancos Santander e Real, voltada à integração e à difusão da diversidade das linguagens e dos conteúdos artístico-culturais. Atuando nos campos do cinema, das artes visuais, da música e da reflexão. Disponível em www.santandercultural.com.br, acesso em 15/01/2010

⁵⁷ O Instituto Trocando Idéia de Tecnologia Social surgido em Porto Alegre-RS, aglutina o *Hip Hop*, a arte de rua, a música, a dança e artes plásticas promovendo diferentes formas de saberes e integrações de todas as juventudes. Com encontros anuais em São Luis do Maranhão e Recife, o Instituto fortalece encontros de diversos atores sociais e culturais formando assim, uma rede de contribuição que possibilita as juventudes pensar e ocupar os espaços da cidade. Disponível em: WWW.myspace.com/trocandoidéia. Acesso; 16/01/2010.

⁵⁸ *Transfer: cultura urbana – arte contemporânea- transferências- transformações*. Mostra de artes visuais, realizada e patrocinada pelo Santander Cultural em Porto Alegre – RS, no período de junho a setembro de 2008. A exposição contou com as diferentes manifestações da chamada ‘arte urbana’: *graffiti*, pinturas de rua, *fanzines*, desenhos, vídeos, capas de discos e demais artes visuais relacionadas às culturas juvenis e artistas ligados à cultura urbana no Brasil. A curadoria geral ficou a cargo de Lucas Ribeiro e equipe: Alexandre Cruz, Fabio Zimbres e Cristian Strike.

⁵⁹ A Trensurb – Empresa de Trens Urbanos de Porto Alegre S.A. – foi criada em 1980, para implantar e operar uma linha de trens urbanos no eixo Norte da Região Metropolitana de Porto Alegre (RMPA) e atender, diretamente, as populações dos municípios de Porto Alegre, Canoas, Esteio, Sapucaia do Sul, São Leopoldo e Novo Hamburgo. Fonte: www.trensurb.com.br. Acesso: 06 mai. 2009.



Figura 25 – Entrevista com o Grafiteiro *Rusb*

P60: Como é que começou tua história? Foi na pichação mesmo?

Rusb: Foi, foi pichando né cara! Comecei pichando em 2004, daí em 2006 conheci o *Trampo* em um evento que tem, o COHAB SÓ RAP! Depois Conheci o Jackson e a Sabrina, esta turma! Daí deu! Aí de lá pra cá... 'tamo' aí!!!

P :Mas tudo iniciou na rua mesmo?

Rusb: Tudo iniciou na rua !

P :Como tu achas que está a cena hoje? Como tu vê a caminhada do graffiti desde o início? Como começou em Porto Alegre?

Rusb: Pois é, né cara, eu na época... eu não cheguei a participar da "old school" mesmo, da galera! Quando eu comecei mesmo, a galera 'tava' meia que parando assim, né cara! Mas eu sempre curtia, né cara! Sempre via a galera fazendo e achava bem bacana! Antes, Porto Alegre era dominado né cara! Hoje ... hoje, a polícia é muito estúpida e acaba prejudicando! É 'brabo'!

P :Tu vê a pichação como vandalismo?

Rusb: É complicado fala disto! Eu vejo na real, né cara, mas não condeno, não condeno por que vim daí né cara! Se eu ' tô' onde eu 'tô' hoje, foi porque daí que eu comecei , daí é... bah! É complicado criticar o que tu fez!

P :Tu achas que todos os grafiteiros começaram na Pichação?

Rusb: Todos começaram assim sabe! É os que não começaram hoje não pintam mais, sabe?! É modinha sabe? é modinha sabe! Começa hoje porque é modinha, passa um ano, dois já acabou sabe! Pode ver que a galera toda, que é mesmo hoje, começou no "vandal"!

⁶⁰ A sigla representada pela letra 'P', neste caso, indica o pesquisador-entrevistador.

Desta maneira, sentados frente a frente e em meio à metrópole que parecia se ‘fundir entre o pesquisador-entrevistador e o jovem grafiteiro entrevistado, o diálogo que se seguia aproximava-se de uma “[...] conversa[ção] entre iguais e não de um intercâmbio formal de perguntas e respostas.” (TAYLOR e BOGDAN, 1998, p. 101). E mesmo aquele diálogo apresentado como um relato individual aponta que tais práticas culturais encontram-se inseridas em um contexto urbano mais amplo. À fragmentação da metrópole que parece dispersar e individualizar seus habitantes, temos que levar em conta o que Magnani (2002, [s.p.]) chama de “pressuposto da totalidade” ao tratar pesquisas que utilizam abordagens etnográficas em contextos urbanos.

As características que permitem identificar o ‘funcionamento’ da cidade através de uma organização ‘institucional’ como a forma de atuação das autoridades policiais, possivelmente relacionada ao ‘disque-pichação’⁶¹ em Porto Alegre, e a própria ‘participação’ da população que pode denunciar anonimamente a prática da pichação – intervenções em locais autorizados, muitas vezes, também são alvo de denúncias –, se convertem como ‘parte’ das experiências envolvidas nas práticas do *graffiti* e da pichação no ‘todo’ da metrópole. No entanto, a totalidade de que nos fala Magnani (2002), é aquela que, por um lado é vivamente experimentada pelos atores sociais, e por outro é percebida e descrita pelo pesquisador.

Rusb, um jovem de 19 anos, participava como convidado dos grafiteiros que ministravam a oficina, e, apesar de possuir tanto domínio técnico e conhecimento quanto aqueles, permaneceu durante todo o tempo, ‘apenas’ como um observador atento às explicações de seus colegas grafiteiros. Vestido como a maioria dos jovens que se dedicam a essas práticas: calças largas, tênis, blusa em tecido moletom e um boné que escondia quase completamente seus olhos. *Rusb* possuía uma expressão séria, quase nunca sorria e conversava com poucos dali. Com suas curtas e tímidas palavras *Rusb*, ao não se considerar um representante da ‘velha escola’ do *graffiti* porto-alegrense, demonstra em suas respostas uma vivência em meio a tais grupos, além de suas próprias experiências nos espaços urbanos. O ‘respeito’ e ‘admiração’ por aqueles que se iniciaram nessas atividades antes dele –

⁶¹ O Disque-pichação é uma das ações do programa Vizinhança Segura e funciona junto à Central de Monitoramento da Guarda Municipal de Porto Alegre -RS. O serviço é monitorado a partir do atendimento das chamadas, que devem ser feitas para o telefone 153. O trabalho é integrado por rádio com a Brigada Militar. Disponível em: <<http://www2.portoalegre.rs.gov.br>>. Acesso em: 20 jan. 2010.

atitudes que são uma constante nas práticas desses grupos –, além de possibilitar sua participação no universo do graffiti, são importantes e necessárias para legitimar seu pertencimento e identificação (ainda que de múltiplas maneiras) no interior desses grupos.

Assim, acredito que esta dissertação possa se situar em um foco teórico-metodológico “[...] nem tão de perto que se confunda com um a perspectiva particularista de cada usuário e nem tão de longe a ponto de distinguir um recorte abrangente, mas indecifrável e desprovido de sentido.” (MAGNANI, 2002, [s.p.]). Tal concepção aproxima-se dos movimentos, já anteriormente citados, descritos por Canevacci (2004) como “distanciamento” e “aproximação”. Nesse enfoque, as entrevistas realizadas com os participantes, os acompanhamentos e incursões com grupos ou sujeitos de pesquisa, auxiliam e apontam para múltiplas relações sócio-culturais que se apresentam na nova forma cada vez mais fragmentada e difusa: desde os riscos, a ilegalidade e a vivência em grupo, passando pelos aspectos criativos e estéticos presentes nestas produções, até a característica ‘pedagógica’ que é possível encontrar nas práticas do *graffiti* e da pichação, evidenciam alguns pontos importantes presentes nestas práticas grupais juvenis.

Na pluralidade da metrópole contemporânea que rompe com os limites geográficos, políticos e culturais, misturam-se as culturas, os objetos e os sujeitos, sendo praticamente impossível a aplicação de um método único e eficaz. A metrópole não possui um centro, mas uma multiplicidade de centros, por isso o método se (des)centraliza, está em permanente trânsito, assim como os seus sujeitos (CANEVACCI, 2004, 2005). As culturas juvenis e suas formas expressivas multiplicam-se, dissolvem as maneiras ‘reais’ de representar e as formas ‘verdadeiras’ de interpretar o mundo vivido.

Neste capítulo, além de expor as escolhas e os caminhos teórico metodológicos utilizados nesta pesquisa, procurei destacar alguns aspectos iniciais que caracterizam as práticas culturais de jovens que se dedicam ao *graffiti*. Para tanto, foram abordados os primeiros contatos com alguns dos sujeitos bem como o surgimento da *crew* ‘OS VIPER’. A criação e desenvolvimento das suas *tags*, a presença das suas agendas utilizadas como blocos de esboços conhecidos como utilização de *blackbooks* serão destacados no capítulo seguinte como forma de estabelecer as possíveis relações existentes entre esses jovens e a metrópole.

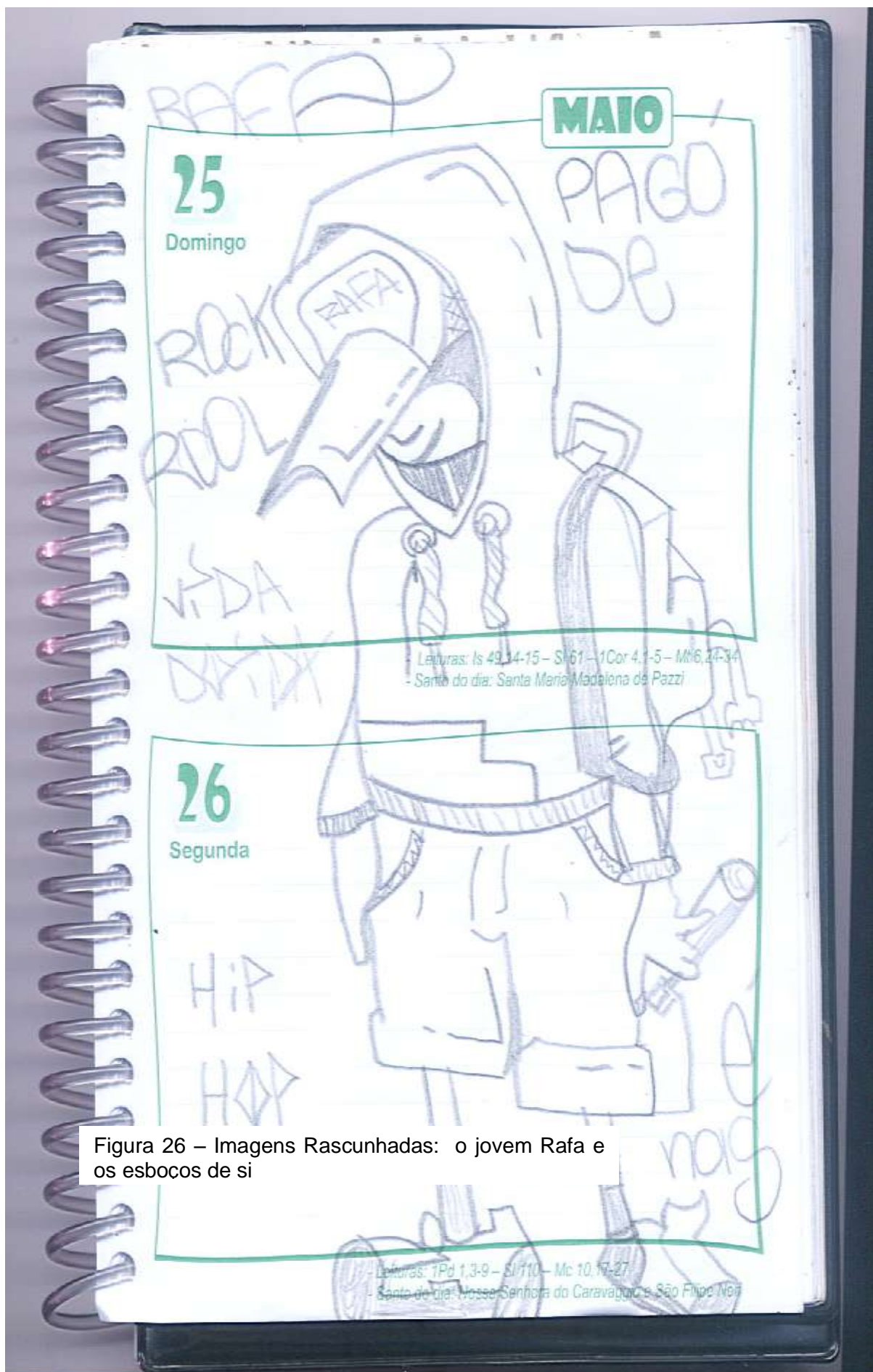


Figura 26 – Imagens Rascunhadas: o jovem Rafa e os esboços de si

4 ASSINATURAS RASCUNHADAS NUM BLACKBOOK: esboçando modos de (vi)ver - eixo analítico um

[...] escrevemos a título de uma palavra impossível, que só tem sentido fora de si mesma; a presença em si tem lugar guardado - seja pela fala, ou pela imaginação - mas, quando escrevemos, ou melhor, representamos através de sinais, estamos em um não-lugar. Nossa escrita só adquire sentido num outro lugar: o do leitor. A partir daí, o movimento torna-se infinito, absoluto, sem controle daquele que o iniciou. (CERTEAU 1994, p. 299).

Muito do que os jovens rabiscam, simbolizam ou transformam nas páginas finais de seus cadernos, agendas, ou blocos de desenhos nem sempre recebem a devida importância. Tais artefatos que muitas vezes são utilizados para organizar e reger o 'mundo adulto', uma vez de posse de grupos juvenis, podem ser usados para manifestar outros 'agendamentos de vida' possíveis. Nesse sentido, a frase: assinaturas *rascunhadas num blackbook esboçando modos de (vi)ver*, que intitula este capítulo, juntamente com a imagem extraída de uma agenda utilizada pelo jovem *Rafa*, aliada ainda a citação de Certeau (1994), remete às práticas culturais dos jovens grafiteiros e pichadores a partir de suas criações iniciais presentes em seus *blackbooks*.

Poderíamos relacionar os esboços, frases e assinaturas encontradas nos *blackbooks* dos grafiteiros e pichadores aos conhecidos diários. Conforme Zen (2007, p. 54), uma pessoa que adquire o hábito de manter diários, além de registrar o passar dos seus dias, “[...] pode transcrever também máximas conhecidas, trechos literários, versos de canções, entre outras coisas, com o objetivo de ilustrar situações vividas, dar uma explicação que considere coerente para fatos acontecidos, ou ainda expressar opinião.”

No entanto, as agendas que abrigam os primeiros rascunhos produzidos pelos jovens aspirantes às práticas do *graffiti* e da pichação nem sempre possuem a função de se transformar em um lugar de refúgio e nem de se transformar somente numa escrita pessoal que registra momentos íntimos de si. Dos *blackbooks* aos espaços urbanos, as experiências e as vivências desses jovens urbanos constituem seus mundos, seus modos de ver e suas formas de viver em constante trânsito na metrópole.

As assinaturas e os desenhos esboçados em um *blackbook* em muito se assemelham àquelas frases, rabiscos e desenhos encontrados nas últimas páginas

dos cadernos dos alunos. Nesse sentido, Souza (2010) ao analisar as práticas de letramento decorrentes das escritas registradas nas últimas páginas nos cadernos, argumenta que os contextos escolares, os locais de trabalho, a rua e demais locais onde os eventos ocorrem influenciam na forma e nos usos de tais práticas. E como nos encontramos inseridos em contextos culturais que regulam nossas maneiras de pensar, agir, falar, até mesmo a realização de ações como a escrita em um caderno ou agenda pode ser identificada como práticas autorizadas, ou não. A autora (Souza, 2010) aponta que o artefato caderno, ao se converter em um instrumento que inculca noções de saberes escolares – legitimando o que se pode e o que não se pode escrever nele – carrega funções e proibições que são culturais em cada sociedade. Os cadernos escolares, com sua limpeza, escritas formais, priorizam um “[...] ‘efeito estético’ que tem também um sentido ético, regularizador e disciplinador [...]” (VIÑAO, 2008 *apud* SOUZA 2010, p. 23) procurando assim a sujeição a uma ordem moral de não-transgressão.

Não obstante, a produção de uma escrita que ocorre de uma forma não autorizada, que muitas vezes não é observada, no caso dos alunos, pelo professor em sala de aula, pode ser relacionada com as *tags* esboçadas em um *blackbook*: uma escrita que percorre as margens, tanto do suporte em que se encontram quanto dos espaços urbanos em que se apresentam, rompendo com as características formais e instaurando ações de transgressão.

4.1 TAGS, BLACKBOOKS E VISUALIZAÇÕES

A *tag* pode ser considerada como o elemento fundador da cultura *graffiti*. No início dos anos de 1970, os fotógrafos Marta Cooper e Henry Chalfant preocuparam-se em mostrar os primeiros *graffiti* no metrô de Nova York, transformando as atividades [consideradas marginais e proibidas] em um belo registro fotográfico. O resultado pode ser visto no livro *Subway Art*, lançado em 1984, que se tornou cultuado no movimento *hip-hop*. Nessa obra, encontra-se um anúncio de jornal de 1971, que traz em sua reportagem foto de assinaturas de jovens com alguns números ao lado, em destaque lia-se: Taki 183. Outros autores como Lady Pink, Zephir, espalhavam, pelas ruas e no metrô, as suas assinaturas, feitas principalmente à base de pincel atômico. Esses jovens foram precursores de uma cultura que traz na assinatura a importância da escrita envolvida neste tipo de

atividade: a *tag*, assinatura ou pseudônimo do autor, repetida inúmeras vezes nos mais variados espaços da cidade, com o objetivo de torná-la reconhecida, principalmente entre seus pares.

A *tag*, no entanto, é exaustivamente treinada numa espécie de etapa anterior à sua escrita nas ruas, e aí o *blackbook* se torna um indispensável suporte para o treinamento dessa assinatura. Em uma de minhas visitas a sua casa, *Rafa* perguntou-me se eu conhecia os '*blackbooks*', à minha resposta afirmativa, mostrou-me duas agendas utilizadas por ele como blocos de desenho, em que esboçava suas primeiras criações. Folhei aquelas agendas e percebi que suas páginas – que inicialmente serviriam para anotações em anos anteriores – haviam se transformado em um local que abrigava as suas criações: desenhos, formas de letras, colagens, adesivos, algumas poesias e, principalmente, sua assinatura. Tais agendas, agora reutilizadas e (re)significadas, chamadas por ele de *blackbook* se transformavam em espaço para suas produções.

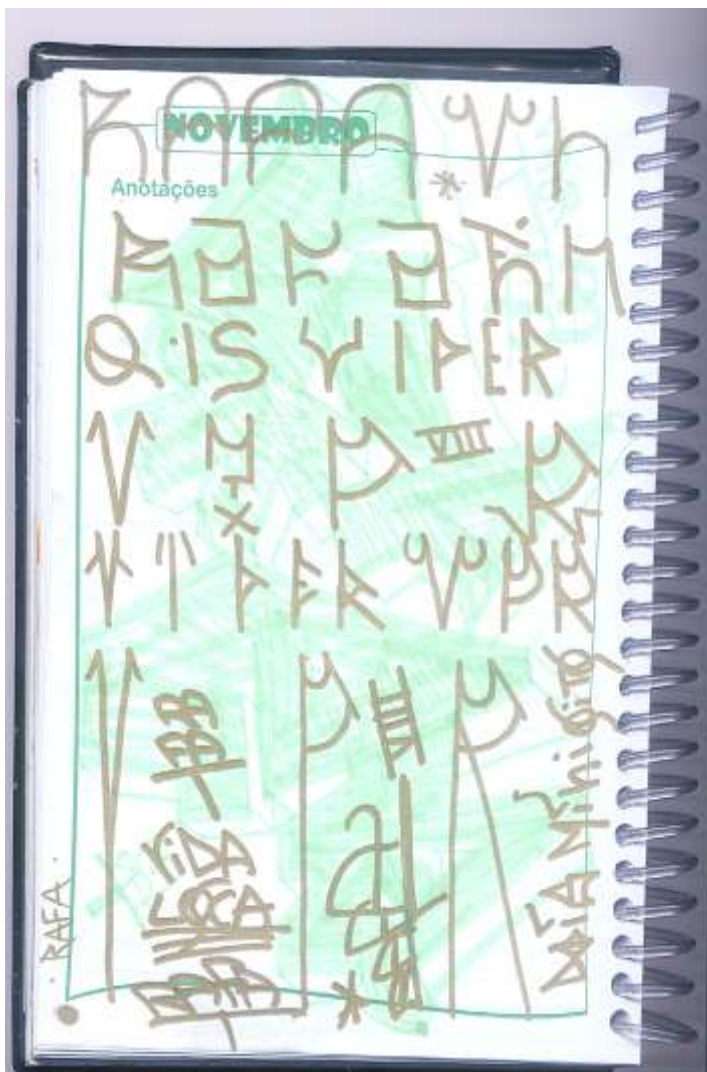
O 'nascido' de toda escrita de rua se manifestará inicialmente nas páginas de uma agenda, em blocos de desenho, no caderno que é levado para a escola, em tudo que possa ser utilizado como superfície para inscrições. Gonçalves (2006, p. 119), em sua tese "*A Pedagogia do Spray: o que faz o grafiteiro, grafiteiro?*", aponta que o "[...] primeiro suporte consciente de desenho e escrita de um grafiteiro é o caderno escolar na fase em que ele próprio define como sendo a do *pichador de caderno* [...], surgindo de forma tímida pelos cantos das páginas, os desenhos, letras, frases e inscrições vão aos poucos preenchendo todos os demais suportes. Neste sentido, Gonçalves (2006, p. 120) aponta que:

[...] aqueles ensaios diletantes, ou seja, os primeiros rabiscos dessa escrita, 'extra-escolar' que mistura desenho e letra vão deixando de servir apenas a apreciação do seu autor e passam a ser compartilhados com outros colegas. Deixam de ser íntimas e iniciam um trajeto para as vias públicas, para a observação pública, nem que seja apenas destinada, de início ao pequeno público de 'amigos-cúmplices'.

Sendo assim, os colegas da escola, os amigos de infância que moram na mesma rua e outros possíveis públicos que venham a fazer parte das relações sociais desses jovens, muitos irão compartilhar a visualização de sua *tag*. Com isso, observa-se que as criações contidas em suas agendas deixam de ser 'refúgios, ou espaços íntimos, e diferentemente dos diários que não têm o intuito de comunicar

algo a alguém, nos *blackbooks* dos jovens ‘escritores das ruas’, o objetivo para com as criações ali rascunhadas é atingir a maior visibilidade possível.

É o que demonstra o relato aliado às imagens selecionadas e retiradas dos *blackbooks* de *Rafa*,



Quando vem a vontade do cara pintar, não importa! Ô, meu, várias vezes, eu ‘tô’ ali, tentando dormir e, seguinte, vem uma letra na minha cabeça, tá ligado? Me acordo três horas, quatro horas da madrugada e, seguinte, meto a letra no papel! Outro dia, eu me acordo e tá lá o bagulho, né, meu?! O cara vai assim... vai ‘viajando’ até achar uma letra, né, meu, é sempre assim, tá ligado?! E não tem, né, meu? O bagulho é bem aquilo mesmo, né, meu? Tu começa ‘sugando’ umas letras... tá ligado? Quando vê tu...! Ô, meu, eu não sabia fazer tag, tá ligado, aquelas manha do tag fazer a voltinha quando tu mexe, tá ligado?! Bah, ô, meu, aprendi fazer o tag, Bah, fiquei tri feliz e pum, tá ligado! E é isso ai né, meu, o negócio é ensinar quem tá a fim de ir pra rua, e essa daí, meu, o bagulho é todo mundo se ajudar! Pintar a rua!” (Excerto de transcrição de vídeo enviado por Rafa, 19 anos, em setembro de 2008)

Figura 27 – *Blackbooks*: blocos de desenhos ou agendas: espaços de treinamento

A *tag*, rascunhada a qualquer momento e em qualquer espaço, é uma assinatura memorizada que pode remeter às características de uma escrita mnemônica, ou seja, usada para auxiliar a memória. Nesse sentido, Souza (2010) argumenta, a partir de Le Goff (1984), que a escrita é usada como recurso mnemônico para memorizar, guardar e perpetuar uma história ou um fato seja de memórias coletivas ou individuais. Assim o excerto da fala de *Rafa* aliado à imagem do *blackbook*, proporciona visualizar que as inscrições presentes nos *blackbooks*

deste jovem e seus amigos, além de funcionarem como treinamento individual, proporcionam o 'armazenamento' de tudo aquilo que é significativo para unir o grupo.

O bagulho é pichação, o bagulho é sair imitando, já vai botando teus traços! O Tanga ajeitava o meu 'g', agora tá com outro 'g', mas é, né, meu, o bagulho é imitação, né, meu! Aí depois tu tá fazendo a tua letra, já tá dominando, daqui pouco já 'tá' teus 'pixo' tudo retinho ali, ó! Ô, muita locura!". Goiaba, 16 anos. (Excerto do Diário de Campo setembro de 2008).



Figura 28 – *Blackbooks* Espaços de 'Trocás' Sociais

As fala do jovem, descrita acima, juntamente com as imagens retiradas dos blocos de esboços, podem indicar que as inscrições e principalmente as *tags* praticadas e desenvolvidas nos blocos, cadernos e agendas, se tornam para um grafiteiro ou pichador iniciante, um momento 'privado', no qual os jovens preparam as suas marcas para que, futuramente, possam interagir com um infinito número de leitores que transitam pelas ruas.

A junção das imagens selecionadas a partir de dois *blackbooks* de *Rafa*, juntamente com as falas dos jovens revelam aspectos que tanto podem se referir aos possíveis significados daquelas imagens, quanto às narrativas nas quais

prevalecem seus ‘desabafos’ íntimos, mas que também remetem às possibilidades de socialização entre aqueles jovens. As características, tanto da fala de *Rafa* quanto de suas inscrições, permitem identificar um caráter intimista, principalmente nos momentos em que aquele jovem se encontra em suas atividades ‘solitárias’ em que esboça seus modos de ver e de viver (re)significados através das variadas e repetidas assinaturas que preenchem as páginas de sua agenda.

Entretanto, o ‘íntimo’ atribuído ao jovem *Rafa*, pode expressar segundo Maffesoli (2004, p.127) uma “[...] subjetividade que se objetiva em relação ao que está em face [...]”, e como assinala o autor (MAFFESOLI, 2004, p. 119), um caráter subjetivo que “não é abstrato, desconectado, vivenciado à parte, mas em contato direto com a *força* da vida cotidiana” [grifo do autor].

Manifestações nas quais nem sempre encontramos uma ‘explicação’, atitudes que rompem com o racionalismo ‘utilitário’ que busca, na maioria das vezes ações ‘produtivas. Existe, segundo Maffesoli (2002, p.158):

[...] uma força criadora que não pode, a longo prazo, ser reduzida à simples utilidade. Na perda de si no outro, na entrega do *si* individual num *Si* mais global, existe uma criatividade real que pode chocar nossos espíritos, formados e obcecados por uma visão econômica do mundo e do indivíduo, mas que nem por isso é menos real. [grifos do autor]

Desse modo, podemos visualizar esta “força criadora”, presente desde a *tag* esboçada no *blackbook*, até um o *graffiti* pintado no muro. A partir dos ajuntamentos juvenis, do “estar junto à toa”, em que os sujeitos se agrupam sem motivo aparente algum, forma-se uma espécie de coletividade que anima as relações entre os indivíduos, e também as criatividades tornam-se coletivas e despretensiosas, conjugando cada vez mais a dimensão da vida social (MAFFESOLI, 2007). Neste sentido, as assinaturas, desenhos e demais grafias rascunhadas nas agendas, ações aparentemente inúteis, devem muito a interação de cada jovem com o seu grupo: sujeitos coletivos se metamorfoseando em meio à dinâmica urbana que atravessa as vivências juvenis contemporâneas.

E, se a *tag* possui a função de iniciar o sujeito nessas práticas culturais, a transposição que acontece daquelas criações iniciadas no *blackbooks* para os espaços urbanos, mesmo não seguindo uma ‘programação’ pré-determinada, funciona como uma espécie anúncio publicitário visando reconhecimento e visibilidade (AGUIAR, 2007). Nos espaços urbanos, especificamente na metrópole

porto-alegrense, é possível encontrar uma enorme quantidade desse tipo de assinatura espalhada pelas ruas. Na imagem a seguir, destaco o registro de algumas *tags*, demonstrando que tais inscrições disputam com as demais manifestações visuais os espaços urbanos de Porto Alegre.



Figura 29 – Mural de *Tags* no Centro de Porto Alegre

A agilidade dos traços e as formas que se assemelham a uma assinatura são conseguidas através de uma repetição incessante. Nessa foto, além do que foi citado, procuro destacar a pluralidade e diversidade dos traços que, no entanto, conferem um aspecto singular e único para cada escritor. Sendo assim, a partir da presença das *tags* no espaço urbano, como demonstra o registro acima, é possível estabelecer outros entendimentos em relação aos seus significados a partir da visualidade que estas intervenções impõem nos espaços da metrópole porto-alegrense, no caso deste estudo.

Nesse sentido, me reporto à Rose (2001) ao argumentar que “as interpretações das imagens visuais em geral concordam que três ‘sítios’ em que se dão os significados de uma imagem: o sítio da **produção** de uma imagem, o sítio da

imagem em si e os sítios em que a imagem é vista por vários **públicos**” [grifos da autora]. No entanto, existem diferentes aspectos a cada um dos processos referentes a estes ‘sítios’ que ela chama de **modalidades**: a modalidade **tecnológica**, a **composicional** e a **social** [grifos da autora] (ROSE, 2001).

No caso das primeiras imagens rascunhadas nos *Blackbooks* e a sua posterior realização nos espaços urbanos, procuro enfatizar neste momento a produção das imagens, já que “[...] as circunstâncias de sua produção podem contribuir para o efeito que elas tenham [...]” (ROSE, 2001, p. 21). Sendo assim os traços, cores e formas que muitas vezes parecem incompreensíveis nas *tags* e nos *graffiti* implicam diretamente seus efeitos na dinâmica urbana. Aqui também podemos relacionar, a partir das imagens retiradas dos blocos de rascunhos do jovem *Rafa*, as modalidades que tratam da sua composicionalidade, levando-se em conta que as condições de sua produção irão determinar sua composição e os fatores para a compreensão das imagens visuais.

Em relação a sua composicionalidade, as imagens selecionadas para análise se enquadram naquilo que Rose (2001, p. 21) chama de “[...] gênero [...]”, ou seja, “[...] uma forma de classificação das imagens visuais em certos grupos.” Para a autora, “[...] o gênero ajuda na compreensão da significância dos elementos de uma imagem individual quando se sabe que alguns destes elementos são retomados repetidamente.” (ROSE, 2001, p. 19). E se, como argumenta a autora (2001, p. 19), “[...] as imagens que pertençam a um mesmo gênero partilham certas características [...]”, desde as *tags* esboçadas nos *blackbooks*, até as demais produções realizadas por estes jovens nos espaços da metrópole, podemos considerar que todas as imagens visuais registradas nesta dissertação são permeadas por um gênero que podemos denominar por ‘*graffiti*’.

Ainda sobre o ‘gênero’ *graffiti*, Almeida (2008, p. 3) assinala que:

O fato de habitarem o mesmo suporte – paredes muros e fachadas de prédios – tem levado que prevaleça o uso corrente da palavra *grafite* para todas as formas de expressão em muros e paredes, recobrando uma família de gêneros que mescla formas verbais (escritas) e icônicas, tendo o suporte fixo, incidental e público, como seu grande definidor [...] [grifo da autora]. (ALMEIDA, 2008, p. 3).

Sendo assim, podemos inferir que as *tags* evidenciam os aspectos comuns a esse ‘gênero’, as quais sofrem transformações incessantes, assumindo diferentes formas, surgindo nas agendas dos jovens, mas que pode também se espalhar pelos

mais inusitados espaços da metrópole. As manifestações, que inicialmente habitam as páginas de um caderno, atingem espaços e tempos nos quais podem suscitar múltiplas leituras, evidenciando a busca de uma visibilidade que não mais se resume às páginas dos *blackbooks*. Castlemam *apud* Marques, Almeida e Antunes (1999, p. 151) enfatiza a busca da visibilidade a partir da repetição do próprio nome e/ou codinome:

A importância do nome está bem evidenciada desde as origens da cultura graffiti, “catalogado” como primeiro fenômeno com visibilidade pública que viria dar origem à arte de pintar na rua. Está aí o surgimento da inscrição “Taki 183”, espalhada insistentemente pelas paredes e metropolitanos na cidade de Nova Iorque. O estranho conjunto de caracteres, soube-se mais tarde, não era mais do que a alcunha de seu autor, seguida do número de sua porta.

Essa ‘insistência’, na tentativa de tornar pública a imagem de uma assinatura, constitui-se, além do virtuosismo técnico, da ousadia e dos conflitos, um dos elementos que integram uma realidade comunicativa nas práticas do *graffiti* e da pichação. A construção das *tags*, que acontece a partir da observação, da imitação e da repetição - técnicas usadas para a conquista do que muitos grafiteiros e/ou pichadores chamam de ‘estilo próprio’ – irão, dessa maneira, adquirir extrema importância nas narrativas desses jovens. As *tags* representam, ao mesmo tempo, significados compartilhados e marcadores identitários dentro do grupo.

A mesma ‘marca’ que diferencia o ‘estilo próprio’ opera significando o pertencimento. Com base nisso, podemos inferir que o sentimento de pertencimento dos jovens grafiteiros e pichadores para com seus grupos é vivido de uma forma totalmente inconstante, suas identidades são moldadas por meio de práticas e discursos presentes na contemporaneidade, produzidos “[...] em locais históricos e institucionais específicos, por estratégias e iniciativas específicas.” (HALL, 2000, p. 109). Os processos de identificação desses jovens, nesse caso o pertencimento a um grupo, em que muitas vezes pode ser visualizado através de uma *tag*, constituem-se - a partir de uma ‘diferença’ em relação ao outro – naquilo que pode ser visto através de grafias expostas em suas agendas ou nas ruas.

4.2 GRAFITAGENS E SOCIALIDADES

Caía uma chuva fina naquele domingo de agosto de 2009, enquanto eu me deslocava para a 'praça do IAPI'. Localizada na região norte de Porto Alegre, esta praça é um local bastante conhecido por estar localizada no bairro de mesmo nome, e por possuir uma pista que atrai muitos jovens para a prática de *skate*. Ouviam-se acordes de guitarras e sons de bateria no palco, montado por ocasião de um evento que aconteceria no local; enquanto eu perambulava pelo local dedicado ao *graffiti*, me confundindo em meio aos grafiteiros, já que conhecia alguns que por ali se encontravam. 'Distanciava-me e aproximava-me' de toda a situação que se desenrolava no local, e neste movimento, proposto em uma abordagem etnográfica desta natureza, percebia cenas particulares que iam se compondo dentro daquele cenário maior. Numa destas cenas pude perceber um grupo de meninos - iniciantes nas práticas do *graffiti* – aproximando-se de *True*⁶², grafiteiro que há muito tempo se dedica a esta prática em Porto Alegre. A aproximação se desenrolava como um 'ritual' por parte dos jovens que aos poucos iam se postando em círculo em volta daquele que parecia ser o grafiteiro mais experiente dali. Aqueles meninos sabiam muito bem que precisavam de uma assinatura, de um desenho, de um registro qualquer dos que há mais tempo habitavam o universo do *graffiti*. Seus *blackbooks*, de páginas quase todas em branco, comprovavam seus primeiros passos e atestavam suas poucas vivências nessas práticas culturais urbanas. Seus olhares desviantes, mas ao mesmo tempo atentos, contrastavam com expressões desconfiadas e gestos que revelavam a forma 'acanhada' e discreta com que se dirigiam e reclamavam as assinaturas daqueles grafiteiros mais experientes. No palco a música soava, enquanto que os traços e as cores davam o tom, no entanto, quase imperceptível para a maioria dos transeuntes dali, uma situação evidenciava a socialização possibilitada pela interação entre assinaturas, *blackbooks* e os jovens grafiteiros. (Excerto do Diário de Campo, agosto de 2009).

A incursão⁶³ descrita no excerto de abertura desta seção possibilitou a constatação *in loco* das integrações e interações entre os jovens praticantes do *graffiti*. Durante a abordagem, verificou-se que as assinaturas e as troca de *blackbooks* funcionam como um elemento de socialização entre jovens grafiteiros. O 'reconhecimento' e a visibilidade do *blackbook*, das *tags* e da produção visual de um grafiteiros são atingidas quando este participa de encontros de grafitagens. Nestes locais seu bloco ou agenda poderá ser assinado pelos participantes do evento e autografado por algum grafiteiro famoso e/ou mais experiente. Munhoz (2003) salienta que estes cadernos, ao não serem restritos a um único indivíduo, circulando entre os integrantes destes grupos, se tornam um elemento de socialização. Nesse sentido, destaco na imagem a função dos *blackbooks* e dos eventos de grafitagens como aspectos de socialização entre essas culturas juvenis.

⁶² *True* é um dos grafiteiros que participa como informante nesta pesquisa.

⁶³ O excerto foi escrito a partir do evento 'Expressões Oi', promovido em agosto de 2009 pela operadora de telefonia móvel Oi. Realizado concomitantemente em vários locais de Porto Alegre, as atrações incluíam show musicais, apresentações cênicas, produções de grafitagens e arte urbana.



Figura 30 – Assinaturas e Trocas de *blackbooks* Como Rituais de Iniciação

Mesmos gostos, mesmas origens, sonhos, histórias ou mitos comuns: o que faz a ‘adesão’ aos outros, mais ou menos iguais a mim?. O que configura, segundo (MAFFESOLI, 2007, p. 27), uma “socialidade de base [que segue] comportando uma boa parte do inconsciente não dito, ou do imaginário reivindicado” (2007, p. 27). Adesão a um território, a uma natureza, a esta “socialidade”, que nos une e que nos possibilita vivenciar os mesmos cotidianos e o mesmo experienciar coletivo, e que se diferencia de uma “sociabilidade” marcada por relações de caráter institucional.

Nesse enfoque, as *tags* e os desenhos nos *blackbooks*, os *graffiti* que tomam conta da praça, a presença dos grafiteiros, a população que transita pelo local, os sons e a música atuando como trilha sonora naquele cenário, tudo parecia contribuir para aqueles jovens se tornarem ‘parte’ do grupo, gerando uma dinâmica social urbana que mescla, a partir de tais manifestações visuais, uma comunhão entre seus realizadores.

Uma comunhão, uma ‘união entre comuns’ que manifesta o constante ‘desejo’ daqueles jovens iniciantes de participar de determinada cultura, em que “[...] o valor, a admiração, o hobby e o gosto partilhados tornam-se cimentos, vetores de ética.” (MAFFESOLI, 2005, p. 23). A entrada de cada indivíduo num grupo depende das circunstâncias e dos desejos prevalecendo uma espécie de acaso (MAFFESOLI 2005). Assim, as assinaturas em um bloco ou agenda servem como ‘elo de ligação’ para sua entrada e/ou aceitação em determinado grupo. Uma ligação ‘ética’ que está diretamente conectada às *fusões* e um *fervilhar existencial* que agrega os grupos e/ou *neotribos* urbanas [grifos meus]. Para Maffesoli⁶⁴, os valores sociais estão saturados, não possuem mais significado para as futuras gerações, por isso cada vez menos o indivíduo se configura como racional e autônomo, se constituindo mais como um indivíduo *plural*.

As juventudes contemporâneas manifestam através de suas práticas culturais ‘vontades’ e ‘desejos’ que, muitas vezes, não se pautam por aqueles valores morais conhecidos e defendidos pela modernidade. Estabelecem desta maneira, segundo Maffesoli (2009, p. 60), “[...] uma cultura dos sentimentos, totalmente amoral, baseada no prazer e no desejo de estar junto sem finalidade específica.” Tais aspectos permitem entender porque esse autor insiste nesta distinção entre uma *sociabilidade*, baseada em normas instituídas numa concepção de sociedade moderna, e aquelas formas de *socialidades* que se manifestam na contemporaneidade [grifos meus] (MAFFESOLI, 1993, 2007, 2009).

Nesse sentido, ‘*emocional*’ é, para Maffesoli (1993, 2007, 2009), a palavra que resume e expressa o ambiente em que estamos, e isto pode ser visto pela força que o esporte, a religião e a música assumem como ‘paixões coletivas’, nas sociedades contemporâneas. O cérebro racional importa menos, agora assumem importância as relações, os afetos, os sentimentos. Nesse viés, o seu conceito de “presenteísmo” procura esclarecer esse vivido social das juventudes contemporâneas, que não se pautam por uma projeção de futuro vivendo intensamente o ‘aqui e agora’, estabelecendo além dessa inversão do tempo, manifestações que não se baseiam numa tradução política pragmática nos moldes

⁶⁴ Citações transcritas a partir da palestra proferida por Michel Maffesoli na Câmara de Vereadores de Porto Alegre – RS, em 05 de novembro de 2009.

modernos e nem necessitam das instituições tradicionalmente constituídas⁶⁵. A isto o autor chamou de *A transfiguração do Político*.

Num cenário urbano e contemporâneo em que se constituem outras formas de socialidades, Maffesoli (2009, p. 13) aponta para “[...] as diversas situações sociais, os diferentes modos de vida e as mais variadas experiências que poderão ser consideradas como expressões de um vitalismo poderoso.” Vitalismo, que para Maffesoli (1993), é a vida se fazendo presente através da força coletiva que pulsa no social; uma “potência popular” que se observa nas ações urbanas desses jovens contemporâneos nas suas ações mutantes e fluidas; práticas que se encontram em constante trânsito na metrópole.

Nessas novas configurações contemporâneas, o presente vivido, o instante que se torna eterno, um interesse de viver o coletivo de forma intensa é o que importa. As emoções e os sentimentos vitais são os substratos para outro viver, as tribos se juntam pelas aparências, pelas formas visuais, estéticas. Maffesoli (2009, p. 68) aponta que este “[...] paradigma estético é o instrumento que permite compreender toda uma constelação de ações, de sentimentos e de atmosferas específicas do espírito do tempo moderno.” Entendida assim, a ‘estética’ remete à valorização do corpo favorecendo o ‘tocar’; proximidades que evidenciam esse aspecto tátil presente nas agregações juvenis, favorecendo os ajuntamentos concretos no cotidiano que prevalecem em nossa época (MAFFESOLI, 2009).

Por conseguinte, nessa imensa rede de que é constituído o tecido social entrecruzam-se vários fios, formando tribos urbanas que se pautam por diversas práticas sociais constituindo experiências coletivas de participação e socialização. Tais manifestações somente podem ser analisadas por uma lógica que não busca um individualismo que seria próprio de se esperar na modernidade, mas sim em indivíduos plurais que se integram em comunidades de gostos e sonhos coletivos afins, “[...] já que próprio do sonho é efetivamente escapar a uma lógica de controle de si mesmo.” (MAFFESOLI, 2007, p. 74).

As marcas e traços dos *graffiti* constituem signos urbanos em vivo contato com a metrópole, atuando com múltiplas possibilidades de interação e integração entre as culturas juvenis e os espaços urbanos. Se considerarmos que Maffesoli (1993) postula uma distinção entre o *poder* que opera no instituído, enquanto que a

⁶⁵ idem

potência é a forma de sobrevivência cotidiana que se manifesta para além do político atribuindo à cultura a sustentação do social, podemos perceber que tais práticas expressam outras formas de se contrapor à ‘domesticação’ e ‘normalização’ impostas.

4.3 ‘ATROPELOS’ E ‘TRETAS’: conflitos entre grafiteiros

Nunca atropelai nada!!! A não c quando u molo mi atropelo!!! Não sei c tão falando alguma coisa de mim mais u ki eu falei com u molo no onibus achei ki tahva resolvido!!! Só digo uma coisa que atropela meu bagulho vai lah cara enfia no rabo esse nome essa fama de vcs eu to fora dessa ilusão!!! Eu sempre meto rafa viper nos atropelo!!! Mais nem to mais nem ai cara vai lah!!! Vcs ki são us furiosão us fudidão!!!! Vai lah é tudo de vcs!!!! V c mi esqueci!!! Era pra c todo mundo unido peguem essa ganancia e enfia nu CU! [SIC] (Excerto de mensagem de e-mail enviada por Rafa em set 2009).

O excerto acima, enviado por *Rafa* através de correio eletrônico para este pesquisador, é mantido na mesma forma em que foi redigido, na tentativa de intensificar o que pretendo nesta seção: abordar outras formas de socializações, além daquelas analisadas até aqui, que possam surgir a partir das práticas culturais de alguns jovens participantes desta pesquisa. Neste sentido, a atuação de grafiteiros e pichadores levaram-me a refletir sobre outros comportamentos e atitudes muitas vezes geradores de conflitos entre essas culturas juvenis.

A proliferação e o aumento dos *graffiti* e pichações, obrigam seus realizadores a criar outras formas de intervir na cidade, assim é possível encontrar produções realizadas nos espaços em branco que foram preenchidas por pichações anteriores⁶⁶. Entre uma letra, entre um símbolo e outro, ‘intrometem-se’ outras cores, outros traços provocando uma mescla visual não proposital entre essas intervenções. É partir dessas sobreposições que podemos analisar outras formas de socialidades nos espaços urbanos. Muitos *graffiti* desgastados e/ou antigos são sobrepostos e, na maioria das vezes, não são considerados ‘ofensivos’ pelos integrantes dessas culturas juvenis. No entanto, nem todas as intervenções são realizadas de uma forma a respeitar o ‘espaço do outro’.

Durante esta pesquisa acompanhei algumas vezes o conflito existente entre *Rafa* e outro jovem de Porto Alegre, que assinava suas produções como ‘*Molo*’, cujo

⁶⁶ Escrito desenvolvido a partir de um diálogo pessoal com o fotógrafo paulista e produtor cultural, apelidado de ‘Choque’, que acompanha, registra e pesquisa as ações de pichadores na cidade de São Paulo. O contato foi possível em virtude de um debate sobre pichações ocorrido em dezembro de 2008 em Porto Alegre.

meu único contato se deu por meio dos registros de suas *bombs* espalhadas pela cidade. Citado por *Rafa* quase sempre de uma forma negativa, *Molo* destacava-se exatamente pela característica de ‘atropelar’ diversas produções de outros jovens. Na imagem a seguir é possível visualizar um ‘atropelo’ realizado por *Molo*.



Figura 31 – Atropelos: conflitos entre jovens grafiteiros

A escrita do jovem *Molo* praticamente cobre todo o *graffiti* anterior. Uma atitude que gerou uma contra-ação, ou uma resposta, já que o grafiteiro lesado rabiscou partes da grafia da letra ‘M’ transformando a palavra ‘*Molo*’ em ‘*Tolo*’, não satisfeito continuou aplicando com tinta *spray* palavras e frases, provavelmente sentindo-se indignado com aquela ação. Nessas situações, em que tais intervenções são realizadas na intenção de rasurar, danificar e inutilizar a produção anterior, Marques, Almeida e Antunes (1999, p. 60) salientam que tais atitudes podem gerar “[...] uma sequência de agressões e contra agressões, pondo em risco boa parte do capital curricular daqueles, sem que o conflito conheça um epílogo final.”

Este tipo de conflito pode ser gerado, muitas vezes, pela falta de capacidade técnica. Assim, é possível perceber que “[...] em face aos trabalhos de qualidade estética inferior, o *graffiti* [melhor elaborado] passar a ser intolerado ou até

perseguido, o que pode tornar excessivamente arriscada ou inviável esta atividade por parte daquele grafiteiro [...]”, (MARQUES, ALMEIDA E ANTUNES 1999, p. 160),. Ainda que o ato de atropelar possa ser visto, para alguns integrantes dessas culturas, como uma forma de atingir notoriedade.

Os ‘atropelos’ podem ser considerados uma forma simbólica de guerra entre dois grafiteiros. Valenzuela (1999, p.129) argumenta que entre os jovens grafiteiros do México, por exemplo “[...] não se deve riscar os *placazos* dos outros e tampouco é bem visto alguém que ponha seu *placazo* em cima do de outro jovem [...]”, e quando isso acontece, o agredido também pode riscar o *placazo* de quem o ofendeu. Uma ofensa, em que um ataque à produção de um deve ser respondido com outro, raras vezes se encontram, se por acaso isto vier a acontecer, existe a possibilidade de conflito físico.

O contato entre *Rafa* e *Molo* chegou a existir, ainda que não tenha resultado em agressão física, em uma de minhas conversas com *Rafa*, este salientou seu encontro com *Molo* – casualmente em um ônibus – durante uma madrugada. Naquele encontro, segundo *Rafa*, tinha se estabelecido entre sua ‘treta’ uma trégua. Todavia, é possível perceber que, a partir da imagem acima, o conflito de *Molo* com *Rafa* e com outros jovens permaneceu. Conforme Marques, Almeida e Antunes, (1999, p. 158), mesmo na impossibilidade de definir um sistema de normas informais coerentes a esses grupos, suas atividades são “[...] condicionadas por regras informais que influenciam os modos como se processam as relações de cooperação, transmissão de conhecimentos, competição e conflitos entre eles.”

Através dos ‘atropelos’ visualizados nas ruas de Porto Alegre, podemos identificar as ‘interferências’, os ‘ruídos’ presentes nessas práticas culturais contemporâneas que muitas vezes são passíveis de conflitos e possibilitam a compreensão dessas identidades juvenis que vão se constituindo no interior de experiências vividas em contato com o urbano. Compostas a partir da canalização de grande parte de suas expectativas, suas frustrações e de seus sonhos temporários, para Valenzuela (1999 p. 30), “[...] as identidades juvenis têm sido poderosas fronteiras simbólicas, limites de atribuição desde os quais têm dado forma e sentido a suas expressões e têm gerado densos canais de disputa por reconhecimento social.”

4.4 VESTIMENTAS, GOSTOS MUSICAIS, 'ESTILOS DE VIDA': contornos de uma cultura juvenil nem tão bem delineada assim...



Tarde de domingo. A cidade de Porto Alegre encontrava-se na “calmaria” típica: estabelecimentos comerciais com suas portas fechadas, pouco trânsito de automóveis e pedestres. No entanto, um grupo de jovens prefere justamente os finais de semana, para se dedicar ao *graffiti*. O local – um muro escolhido previamente, localizado em uma rua secundária, quase na esquina da Avenida Protásio Alves – fora divulgado através de contatos pessoais, por e-mails⁶⁷ e por telefone. (Excerto do Diário de Campo 30 de novembro de 2008).

Os primeiros que chegam ao local iniciam a demarcação no muro, esboçando traços que irão compor seus trabalhos. Depois de algum tempo, um total de oito jovens vindos de várias regiões de Porto Alegre e cidades da região metropolitana participam ativamente da ação. As demarcações iniciais a partir de linhas e curvas, começaram a ser preenchidas com as mais variadas cores e cuidadosamente detalhada. Porém, para alguns observadores que realizam seus passeios dominicais aquela formas no muro continuavam ‘estranhas’ e disformes, permanecendo tão incompreensíveis quanto os ‘riscos’ que a iniciaram. (Excerto do Diário de Campo 30 de novembro de 2008).



Figuras 32 ,33 e 34 – Grafitegem Realizada na Av. Protásio Alves Porto Alegre - RS

⁶⁷ E-mail: correio eletrônico que permite por meio da Internet enviar e receber e mensagens.

O excerto e as imagens de abertura desta seção constituem-se em fragmentos locais os quais procuram relacionar as práticas culturais dos *graffiti* com as múltiplas transformações contemporâneas, que muitas vezes se expressam em nível global. Apesar de ser considerada uma cidade que ainda conserva um 'ar provinciano', Porto Alegre, a capital do Rio Grande do Sul, contém todas as características de uma metrópole. Nela transitam variadas 'juventudes', convivendo em um contexto globalizado e, como diria Baumam (2003), cada vez mais 'líquido'. Nesse contexto urbano, "[...] as experiências sociais dos jovens são vividas coletivamente mediante à construção de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente em tempo livre, ou em espaços intersticiais da vida institucional." (FEIXA 1998, p. 84).

Para tanto, a conexão de um aspecto local a um contexto mais global, além de ampliar a perspectiva sobre o assunto, aponta para o fato de que a

[...] metáfora 'juventude' é, sim, socialmente construída e essa construção é marcada por condições socioeconômico-culturais, ou seja, ser jovem não é o mesmo em diferentes culturas e nem se refere somente a sujeitos adolescentes e jovens adultos. (GARBIN, 2006, p. 200).

Desde que Maffesoli (1993) escreveu o livro "*O Tempo das Tribos*", publicado em 1987, o termo "tribos urbanas" tem sido usado, sobretudo pela mídia, para caracterizar os 'nomadismos' metropolitanos das juventudes. Constituindo-se de grupos efêmeros, desprovidos de organização e que participam de uma comunidade emocional em que o 'ajuntamento afetual' e as sensibilidades coletivas se impõem à moral abstrata; as tribos juvenis urbanas vêm provocando na contemporaneidade um êxtase cotidiano de existência (MAFFESOLI, 1993, 2004, 2009).

Feixa (1999), contudo, enfatiza que enquanto o termo 'tribos urbanas' tem sido muito difundido e tornando-se popular, o termo 'culturas juvenis' é utilizado no contexto acadêmico. Esse autor assinala algumas convergências e divergências em relação às tribos urbanas e outras agrupações juvenis: todas são frutos da crise econômica dos anos de 1980 e dos conflitos geracionais. Mas, enquanto as tribos urbanas são agrupações estáveis, que se reúnem somente aos fins de semana em lugares de ócio como bares e danceterias e se orientam cada vez mais por canais comerciais, os conflitos são mais motivados por diferenças estilísticas e

futebolísticas do que pertencimento territorial. Feixa (1999) cita as *chavos bandas*⁶⁸ como exemplo de culturas juvenis, por possuírem vínculos mais duradouros de pertencimento territorial, agrupando-se em torno de seus bairros de origem, atuando todo o tempo não somente nos finais de semana.

O antropólogo Magnani (1992) também vai problematizar o uso do termo em seu artigo: “*Tribos urbanas: metáfora ou categoria?*”. No seu sentido etnológico, uma tribo se constitui de uma organização ampla que “[...] vai além das divisões de clã ou linhagem de um lado e da aldeia, de outro. Trata-se de um pacto que aciona lealdades para além dos particularismos de grupos domésticos e locais.” (MAGNANI (1992, [s.p.])). Mesmo não desqualificando o uso do termo “tribos urbanas”, o autor salienta alguns cuidados:

A primeira observação é: quando se fala em "tribos urbanas" é preciso não esquecer que na realidade está se usando uma metáfora, não uma categoria. E a diferença é que enquanto aquela é tomada de outro domínio, e empregada em sua totalidade, categoria é construída para recortar, descrever e explicar algum fenômeno a partir de um esquema conceitual previamente escolhido. Pode até vir emprestada de outra área, mas neste caso deverá passar por um processo de reconstrução. (MAGNANI, 1992, [s.p.]).

Magnani (1992) procura listar alguns significados e empregos que a expressão ‘tribo urbana’ vai adquirir a respeito dos personagens na cidade. No seu sentido metafórico, fazer parte de uma ‘tribo’ designa ‘estar entre os iguais’; pode denotar também o ‘primitivo’, que remete a pequenos grupos que são identificados pelos elementos comuns e pelo comportamento diferente aos demais, ‘normais, como tribos de *punks*, *carecas*, etc. O comportamento ‘selvagem’ evoca o sentido agressivo e ‘anti-social’, presente em atos de violência e vandalismo: torcidas organizadas e pichadores podem estar incluídos aí. Por último, lembra Magnani (1992), as tribos indígenas vivem em comunidades homogêneas, participando de uma coletividade, enquanto que as tribos urbanas alternam seus papéis, em diferentes contextos e lugares, assumindo sua tribo somente em determinados períodos. A partir disso, uma pesquisa que possua como tema “as produções de *graffiti* e pichações como práticas culturais juvenis” tem que levar em questão os contextos em que estão inseridos tais jovens.

⁶⁸ Gangues de bairros operários do México compostas por jovens oriundos das classes trabalhadoras da Espanha. Feixa acompanhou alguns de seus integrantes durante sua pesquisa em meados dos anos 80.

Os agrupamentos juvenis podem estar relacionados com questões de 'estilo' ou de 'consumo', ou atividades presentes nos momentos de 'trabalho' ou de 'ócio'; estabelecendo a maioria das práticas culturais juvenis. Feixa (1999) aponta que a criação dos espaços de ócio na estruturação dos grupos juvenis pode desempenhar, apesar de ignorados pelos discursos moralistas, funções positivas de sociabilidade, além de “[...] construir uma precária identidade social, onde articulam estratégias para escapar aos sutis controles da cultura dominante.” (FEIXA, 1999, p. 121). Deixar suas marcas nos muros da cidade, com ou sem autorização, pode ser uma tentativa de escapar ao controle ou da dominação imposta pela sociedade 'adulta'.

Assim, Feixa (1999) refere-se, num sentido amplo, ao que chama de Culturas Juvenis. Se formos analisar restritamente os argumentos do autor, as culturas juvenis definem a aparição de 'microsociedades juvenis', dotadas de espaços e de tempos específicos, possuindo significativa autonomia em relação às 'instituições adultas'. Evidentemente que ao esboçar um contexto de âmbito mais geral, em que se buscou destacar algumas questões que proporcionaram a construção cultural dessa 'categoria juvenil', não podemos deixar de levar em conta o 'local', principalmente em pesquisas que utilizam abordagens inspiradas na etnografia pós-moderna. Sendo assim, busca-se orientar o enfoque também para aquelas verdades “[...] experimentais, locais, modestas, temporais, intertextuais.” (GOTTSCHALK, 1998, p. 7).

Gottschalk (1998 p. 7), ao destacar a cidade de Las Vegas como local em que conduz suas reflexões pós-modernas, aponta que “[...] muitos outros locais ao redor do mundo, podem ser experimentados como articuladores e construtores de diferentes aspectos desta lógica [pós-moderna] cultural.” Desta maneira, o acompanhamento e os registros visuais com os grafiteiros descritos no excerto de abertura nesta seção procuram evidenciar as “verdades locais” que são mais representativas para os jovens daquela determinada região da cidade de Porto Alegre.

Sob esse enfoque, Garbin (2006) parte de duas premissas para argumentar que convivemos com juventudes cambiantes e fluidas, sendo impossível encontrar apenas uma história com definições únicas válidas para os jovens e/ou juventudes de determinadas épocas. Enquanto a primeira considera que “[...] na contemporaneidade a condição de 'ser jovem' já não pode ser pensada fora de seu contexto histórico e social [e cultural] e, além disso, deve ser compreendida como

comunidades de estilos, atravessadas por identidades de pertencimento [...]” (GARBIN, 2006, p. 201), a segunda premissa:

[...] diz respeito ao fato de que na contemporaneidade é possível visibilizar múltiplos espaços nos quais os jovens vêm sendo constantemente alvo de investimentos de práticas culturais; assim ‘ser jovem’ numa leitura atual, é dizer que se é dono de uma identidade juvenil, ou seja, é ‘assumir’ uma prática cultural e social. (GARBIN, 2006, p. 201).

Tais premissas destacadas pela autora indicam que os jovens envolvidos nas práticas culturais do *graffiti* são constituídos tanto pelas condições que os cercam quanto por aqueles ‘investimentos culturais’ que são apropriados pelos jovens. A imagem a seguir possibilita, em parte, visualizar tal questão.



Figura 35 – Vestimentas e Pinturas das ruas

A vestimenta *street*, assim denominada por se caracterizar como um estilo proveniente das ruas, baseada em combinações ocasionais de roupas, e o *graffiti* produzido por *Rusb* proporcionam uma ‘mescla’ visual, enfatizando a similaridade entre estas linguagens urbanas. A forte característica visual remete a todo um

simbolismo presente neste universo juvenil, legitimando um 'estilo de vida' que pode auxiliar na constituição de identidades. De acordo com Garbin (2001, p. 68), essas configurações de 'mundo juvenil' são constituídas por:

[...] regulações” estéticas, estilos de vida, consumo, gostos e preferências, *looks*, imagens e vestimentas que acabam por proporcionar aos/às jovens espécies de 'sinais emblemáticos juvenis' legitimando-os como parte de uma época na qual os acontecimentos se multiplicam e gerando uma sensação de provisoriedade [...]

Nessa abordagem, a prática do *graffiti*, oriunda basicamente do contato com os espaços urbanos das grandes metrópoles, vai proporcionar um estilo de vida que se caracteriza por aquilo que podemos chamar de 'estética *street*'. E, mesmo que esse trabalho não possua a intenção de 'classificar' o *graffiti* como parte integrante do movimento *Hip-Hop*, temos que abrir parênteses para salientar que muito desse 'estilo das ruas' foi lapidando-se conforme as circunstâncias históricas e sócio-culturais em que se desenvolveu aquele movimento⁶⁹.

Para Feixa (1999, p. 97), o 'estilo' é uma das condições sociais das juventudes, definindo-o “[...] como a manifestação simbólica das culturas juvenis, expressada em um conjunto mais ou menos coerente de elementos materiais ou imateriais que os jovens consideram representativos de sua identidade como grupo [...]”, principalmente aqueles estilos que possuem uma trajetória histórica específica e que ocupam a cena pública de uma maneira espetacular (FEIXA, 1999). No entanto, o autor também leva em consideração aqueles estilos individuais desenvolvidos “[...] na medida em que cada jovem manifesta determinados gostos estéticos e musicais e constrói sua própria imagem pública.” (FEIXA, 1999 p. 7).

McLaren (2000) assinala que as mudanças nas roupas dos jovens integrantes do movimento *Hip-Hop* norte americano apontam para as mudanças no estilo de se vestir e “mostravam uma taxonomia de motivos sartoriais, afiados e urbanos [...]. Com estilos mudando, com o tempo, para o atlético e casual [...] moletons, shorts rasgados, bonés de baseball, correntes de ouro, pulseiras e penduricalhos de couro. Então surgiram os encapuzados e as jaquetas.” (McLaren, 2000, p. 161).

No que tange a esta pesquisa, foi possível perceber que a 'adesão' de tais jovens a uma vestimenta de características contemporâneas, composta basicamente

⁶⁹ Um breve relato do surgimento do movimento hip-hop foi apresentado no primeiro capítulo desta dissertação.

por bermudas, bonés, blusões, tênis e mochilas, além de conferir uma dinamicidade no viver urbano e proporcionar maior agilidade nos deslocamentos para as intervenções dos *graffiti* e das pichações, é gerada, muitas vezes, por manifestações de padronização num modo de vestir urbano e contemporâneo que remetem a contextos sócio-culturais específicos.

Nesse sentido, “[...] com a modernidade, a industrialização e o consumo de massa, a adoção de um estilo é o principal caminho para a afirmação da identidade [...]” (FEATHERSTONE, 1995 *apud* OLIVEIRA 2006, p. 254). Podemos levar em conta que a questão do ‘consumo’ também ocasiona e “[...] assume posição proeminente como estruturador de valores e práticas que regulam relações sociais, definem mapas culturais e constroem identidades.” (ROCHA, 2006, p. 16). O consumo, entendido aqui como ‘consumo cultural’, estabelece entre os jovens a construção e adoção de comportamentos, escolhas e estilos, pois, segundo Rocha (2006), constrói representações que, mesmo coletivamente compartilhados, atuam como força social em relação ao indivíduo, mas também pode ser geral, espalhado e socializado e extenso em uma dimensão que atinge quase toda cultura contemporânea.

Esta questão que remete à adoção de estilos comuns entre os jovens, mas que atinge também o individual possibilitando processos de identificação cultural, e isto é perceptível através da música, que compõe parte do ‘estilo’ ou ‘cultura das ruas’. Como aponta Martin-Barbero (2008, p. 14), a música é uma “[...] *interface* que permite ao jovem se conectar e conectar, entre si, referentes culturais e domínios de prática e saberes [...]”, o gosto musical dos jovens grafiteiros e pichadores também vai adquirir nuances urbanas, principalmente através do *RAP* [no entanto, podemos encontrar nessas culturas juvenis, jovens adeptos a outros gêneros musicais].

A experiência identitária musical, assim como as práticas do *graffiti*, se constitui em permanente movimento, em constante transformação, aludindo à performance, à estória e à estética, no sentido em que se relaciona com o imaginário, com uma imagética visual, a qual remete para uma identidade estética (FRITH, 1997 *apud* CONTADOR, 2001). Se levarmos em conta que o *graffiti* se constitui em um constante aprendizado adquirido nas ruas capaz de, em certo modo, justificar a sua visualidade composta de fragmentos imagéticos que se unem nas extensões de muros e/ou paredes, podemos aproximar tal prática à música *RAP* também composta a partir de fragmentos sonoros e vocais. A ‘arte’ do *sampler* que

possibilita recortar e colar pedaços de músicas, enquanto que vozes rimadas vão sendo montadas e cantadas se mostrando como uma possibilidade de representar as experiências e vivências adquiridas nos espaços urbanos. A música, ao transfigurar-se em imagética representada que assume a estética de uma realidade cotidiana, exótica – vai se tornar muitas vezes, para essas culturas juvenis, uma metáfora performativa das suas identidades (CONTADOR, 2001).

Sendo assim, tanto os aspectos visuais, a indumentária, quanto os gostos dos jovens grafiteiros pesquisados remetem a uma forma de consumo simbólico que se dá pelo *estético*, e mesmo delineado na contemporaneidade por uma padronização que comercializa um visual ‘estilo *rapper*’ para praticamente a maioria dos jovens urbanos, tal relação estética promove projeções e identificações que procuram outras formas de interagir com o urbano. Segundo Garcia Canclini (1997), o consumo serve para pensar, para se expressar, para dizer quem sou eu [ou quem somos nós, no caso de uma cultura juvenil urbana] neste mundo.

Dessa maneira, é possível inferir que através da prática do *graffiti* e das pichações tais culturas configuram outras formas de agregação nos espaços urbanos, que ao lado daqueles outros elementos constituidores dessas culturas juvenis acabam delimitando um estilo grupal, mas que também podem conservar entre seus sujeitos uma certa individualidade; pois “[...] de fato, a consciência da identidade individual somente é possível pelo reconhecimento do outro.” (PAIS, 2006, p. 18). Uma individualidade que se hibridiza com a transitoriedade de suas práticas na metrópole. Jovens urbanos que se fragmentam em “[...] identidades flutuantes, que subentende[m] a ideia de um *eu* não mais vivenciado como estável, imóvel, mas de um *eu* como processo.” (CANEVACCI 2005, p. 71). Jovens urbanos que se encontram em constante trânsito na metrópole, identidades e estilos ‘nômades’ que, no entanto, podem unir sujeitos e grupos na busca de projetos, ainda que momentâneos, de demarcações visuais nas superfícies da cidade.

Nesse capítulo, abordei a criação das *tags* como o desenvolvimento de uma assinatura que, ao mesmo tempo em que confere individualidade ao jovem, promove sua inserção no grupo; a utilização, manutenção e troca de *blackbooks* e a participação em eventos de grafitagens estabelecem relações grupais iniciais entre os jovens que se iniciam no universo destas culturas juvenis. Os conflitos existentes entre tais culturas, evidenciados através dos ‘atropelos’, foram analisados a partir de seus registros visuais e também através das falas dos jovens que vivenciam uma

dinâmica urbana. As características socializantes presentes nas práticas dos *graffiti* e das pichações foram destacadas a partir dos aspectos de iniciação dos jovens nos espaços da metrópole.

No capítulo seguinte, procuro tensionar como as práticas culturais dos *graffiti* e das pichações podem configurar outras formas de resistências que se apresentam na contemporaneidade. Nesse sentido, me aproximo de teorizações foucaultianas em torno das relações de poder, e a concepção de um sujeito fruto de contingências histórico-sociais. Aliando-me a tais compreensões, destaco como essas práticas culturais se configuram como forças que operam através dos ‘novos agenciamentos de luta’ (FREIRE FILHO 2007). Práticas que apontam para ações que não se baseiam nos moldes tradicionais de movimentações político-sociais; práticas que não buscam grandes transformações e ao se estabelecerem nas relações cotidianas, configuram o que Maffesoli (1997) chama de uma “transfiguração do político” na contemporaneidade.



Figuras 35, 36 e 37 – Imagens que (De)formam...

5 LINHAS, CURVAS, CORES, POESIAS E KAOS: demarcando formas (dis) formes: *eixo analítico dois*

RUSSSB diz: Queria ver a 'city' hoje em dia com os 'riscos' dominando.

RUSSSB diz: POA ia ser o caos.

RUSSSB diz: Poluição visual total.

RUSSSB diz: Ia ser uma cidade plástica.

(Conversa pelo Messenger⁷⁰, com Rusb, 19 anos. Porto Alegre, 17/09/2008).

O título, o excerto e as imagens escolhidos para abertura deste capítulo procuram, de certa forma, condensar algumas das questões abordadas no decorrer desta dissertação e, mais especificamente, o que pretendo enfatizar a partir deste capítulo: as imagens dos *graffiti* e das pichações que se materializam nos muros e paredes da cidade de Porto Alegre proporcionam entender uma cidade para além de seu aspecto físico, conferindo a ela um caráter 'imaginário' a partir das múltiplas visualizações que a interpelam. Poesias visuais para alguns, caos ou sujeira para outros! Cabe ao observador, que é também ator na cidade, decidir o seu ponto de vista.

Porto, agora, para questões que também são relevantes em se tratando de uma pesquisa que acompanhou os jovens em suas andanças urbanas. Neste enfoque, as linhas, as cores, as formas expostas nos *graffiti* e as diversas tipologias e escritas que visualizamos nas pichações fazem parte de um mesmo 'organismo urbano', que além de expressar a sua dinamicidade, tornam-se espaços de representação e se transformam em fontes de expressão urbana (SILVA, 2001), dialogando tanto com seus realizadores quanto com a população em geral. Sendo assim, ao permanecerem, ainda que de maneira efêmera, em vivo contato com a população metropolitana, tais manifestações já não podem mais ser contidas nem seus significados.

A cidade, aponta Canevacci (2004), é *agida* [grifo do autor] por todos aqueles que se aventuram nos seus movediços e flutuantes espaços interzonais, em que até mesmo sua arquitetura tem o poder de se comunicar através do aparelho perceptivo. Participamos como atores ou como espectadores dos eventos acontecidos ali, vivenciando determinados fragmentos urbanos de diversas maneiras. Na mesma

⁷⁰ Windows Live Messenger: programa criado pela Microsoft Corporation, que permite através da conexão com a Internet, a troca de informações e conversas virtuais com outros usuários em tempo real.

direção, SILVA (2001) refere que uma cidade não se faz somente pelo seu espaço real, mas que também por uma ‘simulação’ para realizar a ‘ficção’, ou seja, gerar ações que ampliem a capacidade de expressão desses espaços. Para o autor, os cartazes, os *outdoors* e os *graffiti* ‘indicam’ os locais para os devaneios de seus habitantes. Uma cidade imaginada; uma cidade imaginária⁷¹.

Considerando que nossos ‘pontos de vista’ são culturalmente construídos, poderíamos, para início das análises propostas neste capítulo, considerar as produções dos *graffiti* e das pichações que se encontram nas regiões pesquisadas da cidade de Porto Alegre, não somente como ‘obras de arte’ ou ‘vandalismo’, mas sim como artefatos de determinadas juventudes que configuram uma cultura visual. Assim, lanço mão das palavras de Hernandez (2000, p. 52), para entender tais manifestações como “[...] formas de pensamento, como um idioma que deva ser interpretado, como uma ciência, ou um processo diagnóstico, no qual se deva tentar encontrar o significado das coisas a partir da vida que os rodeia.” Desta maneira, torna-se praticamente impossível analisar as práticas e as produções dessas culturas juvenis não tendo em vista suas relações como o meio, com os múltiplos ambientes urbanos onde se pode assistir à ‘mistura’ dos sujeitos com a metrópole contemporânea.

⁷¹A questão do imaginário urbano possui uma amplitude teórica que, neste momento, ultrapassaria os propósitos deste estudo, no entanto cabe aqui referir algumas definições de Silva (2001, p.47) ao argumentar que o termo “*imaginário* também pode ser usado [...] no sentido da invenção de alguma coisa, como inventar uma novela ou colocar uma história no lugar de outra que sabemos ser verdadeira [...] (grifo do autor)”. A fusão entre o imaginário e o real, continua o autor está na origem das ordenações sociais, o exemplo de Deus no imaginário religioso cumpre uma função de ‘conformidade’ para fins de sociedade. Nesse sentido, o imaginário afeta os modos de percebermos o real, aderindo a todas as instâncias de nossa vida social (SILVA, 2001).

5.1 AMBIÊNCIAS E INTERZONAS NA METRÓPOLE

[...]se ligando pelos olhos e ouvidos
 [...]Sempre ativo na interzona
 Janela viva e acesa[...]
 O vermelho e o amarelo
 Na quentura do véu
 A fumaça era grande
 E sumia no céu
 Iluminismo no dubismo dos zumbis
 A Babilônia não está tão longe
 Pela quantidade que se consome
 O paraíso dessa vez vem logo
 Como um lugar sem nome
 (Nação Zumbi⁷²)

Os muitos sentidos despertados pelos lugares por onde eu transitei como pesquisador talvez possam ser traduzidos pela letra da música *Blunth of Judah*, do grupo Nação Zumbi, que ilustra a epígrafe desta seção. Caminhar e observar os lugares, os locais, as ‘superfícies’ que fazem a arquitetura de uma cidade, tornou-se, durante esta pesquisa, um ‘exercício metodológico’ o qual proporcionou inúmeras reflexões, possibilitando compreender as maneiras em que os jovens grafiteiros se apropriam e utilizam os espaços da cidade. Contudo, durante minha caminhada pela cidade outras ‘sensações’ foram despertadas...

Os múltiplos *graffiti* ao se espalharem e se amalgamarem com os diferentes espaços urbanos, podem suscitar diferentes análises e interpretações. Porém, para as inúmeras possibilidades de pesquisa que surgem nos ambientes urbanos ocupados pela ação das culturas juvenis e suas produções, é importante destacar alguns aspectos dos constantes processos de (trans)formação que ocorrem na metrópole contemporânea, uma metrópole que somente ‘acontece’ a partir dos constantes diálogos com seus lugares, ambientes e espaços. E essa *dialogica* quase sempre se constitui fluida e móvel, que se conecta e se hibridiza com todas as experiências culturais urbanas.

Nesse sentido, trago excertos através dos quais descrevo um evento de grafiteagem por mim observado ocorrido no conjunto Habitacional Jardim Leopoldina,

⁷² Parte da letra de *Blunth of Judah*, música do álbum: Nação Zumbi de 2002 do grupo de mesmo nome. Oriundos da cidade de Recife - PE Brasil, foi liderado inicialmente pelo vocalista Chico Science, morto em um acidente de carro em 1997. Juntamente com o grupo Mundo Livre S&A foi um dos principais precursores do movimento musical *Mangue Beat* que, no início dos anos de 1990, procurava misturar rock, hip-hop e música eletrônica. Disponível em www.lastfm.com. Acesso em: 20 mai. 2009.

localizado na região norte de Porto Alegre, nomeado pelos seus organizadores de COHAB SÓ RAP.

Deslocava-me pelo local, com os olhos e ouvidos atentos a tudo que acontecia. A chegada de ‘grafiteiros’, vindos de várias regiões de Porto Alegre, da região metropolitana e até de outras cidades, tornava intenso o local. Jovens com mochilas (provavelmente cheias de latas de spray) transitavam informalmente e interagiam totalmente. Encontravam-se, conversavam, tomavam cerveja, fumavam maconha, observavam outros graffiti e, somente depois de algum tempo, decidiram qual espaço iriam pintar. Na entrada da COHAB uma grafiteagem destacava-se pela sua monumentalidade: cobria totalmente a extensão lateral de um prédio. Era impossível acompanhar as múltiplas intervenções que aconteciam. Alguns jovens, em grupos ou individualmente, apresentavam-se, trocavam desenhos, adesivos e assinavam suas *tags* em agendas e blocos: os *blackbooks*. A cena que se desenrolava no local era a imagem de um “ataque visual”: vários grafiteiros espalhados por uma extensão de quatro prédios, munidos de tintas praticamente “bombardeavam” pictoricamente todo aquele local. Enquanto eu observava essas e as demais ações, procurava interagir com outros, além daqueles jovens que participavam do evento; assim eu conversava também com alguns moradores dos prédios e notava suas reações. Alguns aprovavam a atitude dos grafiteiros, no entanto, era visível a reprovação de tais práticas. (Excerto do Diário de Campo, Porto Alegre, 09 de novembro de 2008).

As múltiplas visualizações, audições e sensações as quais tive acesso na participação naquele evento possibilitaram meus deslocamentos e observações atentas aos vários ambientes em que se encontram tais trabalhos, possibilitando diferentes entendimentos sobre as formas de ocupar, simbólica e fisicamente os espaços urbanos. O exemplo dos ‘bairros’, utilizado por Maffesoli (2009), pode servir para demonstrar que as vivências sociais em determinados locais urbanos enfatizam uma *proximía* que mescla características da arquitetura e dos espaços materiais de determinada região da cidade, com as ‘sensações’ e ‘emoções’ que remetem para o vivido e experienciado. O ‘local’ então vai estabelecer conexões que são muitas vezes favorecidas pela comunicação entre os aspectos culturais que se apresentam nas ações cotidianas da população; já que as formas de socialização sempre estão ligadas aos centros de interesse ou de necessidade específicas dos seus sujeitos (MAFFESOLI, 2009).

Gottschalk (1998, p. 8), referindo-se aos movimentos metodológicos etnográficos, argumenta que as localizações “[...] têm um impacto em nossos sentidos, promovem vários discernimentos, orientam nossas percepções, nutrem uma variedade de respostas emocionais, habilitam e limitam diferentes tipos de interações, concentram várias subjetividades [...]” Neste sentido, as ruas, os prédios

e outros espaços da cidade, proporcionam, além de seu aspecto físico, novos modos de habitar o espaço.

Na mesma direção de tais argumentações, valho-me das reflexões de Canevacci (2004, 2005, 2007) ao considerar a existência de 'espaços entre' as metrópoles, tanto os espaços materiais, físicos, arquitetônicos, quanto àqueles espaços imateriais que se localizam nos imaginários urbanos. Para Canevacci (2007), a forma-cidade gerada dentro dos parâmetros modernos, com os regimes de trabalho de características industriais, o estabelecimento de instituições como a família e demarcações territoriais que fixavam fronteiras tanto espaciais quanto culturais estariam dando lugar a formas mais inovadoras, transitivas e fluidas, em que os territórios geográfico-espaciais estariam muito mais pluralizados e flexíveis. Segundo esse autor, nos encontramos em um processo de transição de uma formacidade quase imutável comandada a partir de um 'centro', seja ele político, econômico ou cultural para outra forma constitutiva de urbanidade contemporânea: a forma-metrópole.

Essa nova forma-metrópole se encontra em constante processo de fragmentação. A cidade industrial, desde o final do século XIX, tinha como centro a 'fábrica', local da produção econômica e centro político dos conflitos, um local que dava o sentido da transformação não só econômica, mas cultural e social (CANEVACCI, 2007). No entanto, um processo lento de mudanças vem ocorrendo, principalmente, a partir da crise dos estados-nações em função dos processos de globalização e o colapso de uma sociedade que já não mais se encontra dividida em classes bem delineadas. São aspectos que evidenciam as novas configurações em que formas de consumo e comunicação digital desenvolvem outros valores e comportamentos, estabelecendo relações tanto com o corpo quanto com a identidade (CANEVACCI, 2007).

Assistimos com isso à diluição dos tradicionais centros de poder, sejam eles políticos, econômicos e/ou sociais resultando em uma metrópole mutante e policêntrica, a qual proporciona uma pluralidade cultural. Nessa metrópole contemporânea, a cultura ou as cultura(s) constituem-se não somente pelo seu sentido sócio-antropológico, mas como um 'estilo de vida' através de novas sensibilidades desenvolvidas em grande parte pela comunicação midiática e pelo consumo [o *shopping-center* pode ter a importância que a fábrica possuía no passado] (CANEVACCI, 2007). Nesse contexto, que se caracteriza cada vez mais

pela emergência, fluidez e fragmentação, as culturas juvenis são traços decisivos e expressivos da metrópole contemporânea.

Sendo assim, “[...] para entender essa nova metrópole é fundamental olhar o tipo de reforma, não somente urbanística, [...], mas também de lógica que é pós-euclidiana.” (CANEVACCI, 2007, p. 66). A forma-cidade, se por um lado delineou contornos e definiu perspectivas tanto geométricas quanto modernas, por outro não favoreceu o desenvolvimento entre seus habitantes de novas formas de percepções e comunicações, que somente puderam ser estabelecidas pelo surgimento da forma-metrópole. Na metrópole tudo se (inter)comunica: pessoas e prédios, formas e percepções e sujeitos-espectadores, que por meio de suas vivências urbanas ‘agem’ sobre as arquiteturas imóveis, interpretando os signos e seus valores no tempo e no espaço, porque “[...] existe uma comunicação dialógica entre um determinado edifício e a sensibilidade de um cidadão que elabora percursos absolutamente subjetivos e imprevisíveis.” (CANEVACCI, 2004, p. 22).

Em uma entrevista à Revista *Sextante*⁷³, o autor afirma perceber a metrópole como um organismo vivo, capaz de elaborar sua própria linguagem e influenciar o comportamento das pessoas que lá vivem. Canevacci (2005, p. 46) reitera sua idéia sobre a metrópole e seus múltiplos pólos comunicativos ao argumentar que em seus múltiplos espaços recortados e fluídos podemos experimentar as novas linguagens, principalmente aquelas relacionadas à comunicação juvenil metropolitana. Prossegue assim Canevacci (2005, p.46):

aquele tipo de comunicação fortemente inovadora que sai das lógicas tradicionais, dos espaços institucionais, das práticas sociais, de objetivos universais: e que empurra na direção de novos espaços imateriais das metrópoles difusas. Metrópoles comunicacionais.

Entender assim a metrópole como algo que se movimenta de maneira irrequieta e se comunica freneticamente, sensibiliza-nos a percebê-la também como um corpo em constante transformação: tatuado, riscado, mutilado, sofrendo todas as mutações possíveis. Baudrillard (1979), em seu artigo “*Kool Killer ou a Insurreição Pelos Signos*”, relaciona a presença dos grafites e pichações com as práticas culturais dos ‘escritores das ruas’ no espaço urbano, nos incitando a pensar ligações

⁷³ Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação UFRGS – Dezembro de 2007

entre um corpo, um muro, uma tatuagem. Ultrapassa-se através destas (inter)ligações os habituais conceitos interpretativos emergindo dali outra pluralidade de significados tornando-os adaptáveis e aplicáveis a uma metrópole cada vez mais composta por espaços e interpretações múltiplas. Dessa maneira, para Baudrillard (1979, p. 14):

a tatuagem, ou seja, aquilo que é feito sobre o corpo, é, nas sociedades primitivas, o que, juntamente com outros signos rituais, faz do corpo o que ele é: um material de troca simbólica; sem tatuagem, assim como sem máscaras, o corpo seria apenas o que ele é: nu e inexpressivo. Ao tatuar os muros [...] os livram da arquitetura e os devolvem à matéria viva, ainda social, ao corpo semovente da cidade, antes da marcação funcional e institucional.

As citações, tanto de Baudrillard (1979) quanto de Canevacci (2005), apontam para outras abordagens nas metrópoles em que habitam as culturas juvenis contemporâneas: a fuga de um imobilismo 'arquitetado' que comporta lugares, funcionalidades e conceitos fixos para uma mobilidade muito mais plural e transitiva. O policentrismo das metrópoles contemporâneas, ao mesmo tempo em que possibilitou a fragmentação do poder, abriu inúmeras fendas por onde é possível transitar, e nelas muitas vezes encontramos outras formas de socialidades contemporâneas.

Manifestações nômades que são, os *graffiti* e as pichações permanecem, quase sempre, como efêmeras fixações. De qualquer maneira, no pouco tempo em que duram, ao ocuparem os espaços da metrópole, essas intervenções os (re)significam para além de uma materialidade aparente. Os diferentes significados atribuídos às práticas do *graffiti* e pichações enfatizavam o caráter de convivência entre os jovens que os produzem e a cidade que os comporta. As intervenções visuais dessas culturas juvenis revelam muitos espaços até então 'invisíveis' instaurando inúmeros interstícios na metrópole, emergindo daí uma cidade *entre* cidades, espaços *entre* espaços.

Interstícios flexíveis, mutantes e flutuantes – que se movem entre os espaços conhecidos e os espaços desconhecidos da metrópole – podem ser considerados como zonas *in between* ou *interzonas* (CANEVACCI, 2007, 2005). O conceito de interzonas – inicialmente definido por William Burroughs em seu livro *The naked lunch* lançado em 1959 – em se tratando de análises que tratam das novas formas-metrópoles, é elevado ao extremo por Canevacci (2005, p. 61). Para o autor,

[...] a interzona é uma dimensão psicogeográfica' – uma margem psicogeográfica – na qual é a percepção psíquica dessa cartografia flutuante que transporta o vivenciado para zonas diferentes. É a interconexão do mental e do geográfico. Num certo sentido não existe mais diferença entre esses dois espaços. Para Burroughs a dicotomia cartesiana entre mente e corpo não é somente banal: para ele é também obsoleta, incerta, ou melhor, flutuante, a dicotomia entre zonas geográficas e zonas mentais.

Nas *interzonas* os lugares estão cada vez mais dissolvidos, fluidos e híbridos e, se “[...] transitar significa cruzar e juntar, solicitar improvisos *cut-up* espaçados entre corpos e edifícios [...]” (CANEVACCI, 2008, p. 178), os *graffiti* e pichações compõem um ‘mosaico interzonal’, produzindo uma cartografia mutante dos espaços da metrópole. Configuram uma outra espécie de mapa que não se delimita somente por coordenadas geográficas, mas dilata-se por entre fronteiras móveis e plurais que propiciam outras percepções na maneira de abordar e analisar tais práticas culturais em espaços e tempos distintos. A *interzona* possibilita os jovens mutantes moverem-se, rompendo as fronteiras de outros espaços e outros tempos, (re)significando-os.

Canevacci (2005, 2007, 2008) cita as *raves*, como espaços intersticiais, realizadas quase sempre de forma ilegal em fábricas, galpões ou depósitos abandonados, tais festas assinalam que “[...] a ex-fábrica está descontextualizada e modificada em uma *interzona* do prazer. Um pedaço moderno da metrópole, nascido para funções produtivistas e colapsado, é lavado e sujado de novo com códigos arranhados [...]” (CANEVACCI, 2005, p. 90). As fábricas e outros locais abandonados, ao se transformarem em zonas que produzem outras manifestações, são espaços interzonais que favorecem uma dialógica entre os sujeitos, suas manifestações e as metrópoles. Os espaços urbanos ocupados e transformados através das *tags*, dos *graffiti* e das pichações favorecem o surgimento de *interzonas* pela cidade.

As *interzonas* expressam uma visão espacial alucinada e psicogeográfica, onde os lugares estão dissolvidos e o tempo não se “[...] legitima a uma apropriação definitiva, um ‘estado’, em seu significado de condição estável, fixa e estática [...]” (CANEVACCI, 2005, p. 61). Assim, é possível identificar os espaços ocupados pelos *graffiti* e pichações como espaços em que o dualismo opositivo entre sujeito/objeto e tempo/espaço deixa de existir, ou pelo menos possa ser entendido e analisado a partir de outra perspectiva. Abrem-se através das práticas do *graffiti* e das pichações, o que Hakim Bey (2006) chama de zonas autônomas temporárias ou

TAZ⁷⁴. Nas imagens abaixo, destaco espaços urbanos, modificados e transformados, que podem ser caracterizados como *interzonas*.



Figura 39 – Espaços Interzonais

⁷⁴ O conceito de TAZ (Temporary Autonomus Zone), desenvolvido pelo escritor Hakim Bey (2006), é inspirado no anarquismo e na Teoria do Caos e sugere a apropriação, mesmo que temporária, de espaços públicos, “um pedaço de terra governado apenas pela liberdade”(p.09) sem controle político. As intervenções que apostam na espontaneidade, instaurando-se sem aviso prévio (teatro de rua, raves, *graffiti*, pichações) podem gerar TAZs em espaços urbanos.



Figura 40 – Espaços Interzonais

As imagens destacadas remetem a praças, passarelas, passagens, pessoas, *graffiti* e pichações, que em constante interação com a metrópole alteram as funções primordiais dos espaços urbanos. (Re)alocados e (re)inventados por essas práticas culturais, os ambientes metropolitanos transformam-se em zonas nômades que são percorridas, atravessadas. Zonas em que não é possível fixar-se, pois não há sedimentação nas zonas que se encontram *entre*; nas *interzonas* (CANEVACCI 2005). Zonas nas quais a materialidade física e arquitetônica de uma cidade, se amálgama através dos grafiteiros e pichadores que se automodificam, autodeslocam-se, através de suas constantes vivências em trânsito pela metrópole.



Figura 41: Um Edifício-Corpo Tatuado

Na imagem acima, registrada durante minha participação no evento de grafiteagem referido em meu excerto do diário de campo destacado no início desta seção, visualiza-se uma transformação: um prédio de concreto transmuta-se em um

‘corpo-mulher’ que amamenta seu contemporâneo filho, hibridizando-se em meio os *wild-styles* espaçados na metrópole. Experiências que nos jogam em outros espaços e outros tempos, possibilitando visibilizar interstícios através da arquitetura de concreto e dos corpos orgânicos dos jovens grafiteiros. Assistir a esta transformação é entender que “[...] a dialógica da metrópole comunicacional é justamente essa interação entre interstícios flutuantes e corpos, da mesma maneira flutuantes.” (CANEVACCI, 2007, p. 70). Restaram naquele prédio os andaimes, servindo como ‘próteses’ para lembrar sua antiga característica arquitetônica, ou para fixar as novas funções adquiridas através das intervenções a que foi submetido.

As zonas da cidade que passam ‘despercebidas’ e ‘abandonadas’ são reutilizadas para funções outras que não aquelas comumente usuais e certamente que um prédio residencial não está abandonado, mas sua função é que estará modificada ao ostentar em sua ‘pele’ uma ‘tatuagem’ urbana de *graffiti*. Assim como a ex-fábrica industrial que é transformada através das *raves*, com outras sonoridades e ambiências que ‘localizam’ novos movimentos e interstícios, aquele prédio assume uma nova condição: a de uma *location* que localiza e deslocaliza espaços e tempos, emanando outros estranhamentos e outras possibilidades (CANEVACCI, 2007, 2008).

Canevacci (2004) argumenta que entre um corpo, uma tecnologia, um edifício, há cada vez mais estreitas afinidades: apaixonadas diferenças que se entrelaçam. Muitas dessas múltiplas afinidades começam a ganhar vida em outros espaços e tempos, em que os territórios urbanos adquirem significados múltiplos. As intersecções entre os diferentes elementos que compõem a ‘cena’ metropolitana proporcionam a compreensão desses espaços urbanos não somente pelo que é ‘percebido’ visualmente ou materialmente, mas também por todos outros aspectos que parecem “escapar” a um primeiro olhar.

Graffiti e pichações são manifestações totalmente invadidas, atravessadas e mediatizadas por sons, ruídos, cheiros, cores, conversas, a vegetação, o trânsito intenso, os passantes que ignoram, louvam ou repudiam as ações dos jovens que os realizam. Locais em que emergem relações (inter)pessoais e simbólicas, que extrapolam todos os sentidos. Sob esse prisma, evoco mais uma vez Gottschalk ao argumentar que:

[...] a sensibilidade ao “local” é um aspecto da etnografia importante e acredito freqüentemente menosprezado. Como precursores de boa parte do

pensamento pós-moderno, os Situacionistas chamaram nossa atenção para a “combinação de efeitos do clima, arquitetura, layout, densidade, luz, som, velocidade, cheiros, temperatura e cores. (PLANT, 1992, *apud* GOTTSCHALK, 1998, p. 7).

Se promover outras formas de interação com os ambientes urbanos foi um dos objetivos do movimento situacionista, a ‘sensibilidade’, destacada por Gottschalk, torna-se fundamental para analisar as produções de *graffiti* e de pichações em espaços urbanos. Enquanto a própria arquitetura da cidade, seus muros, paredes, postes, portões e quase todo material físico é tomado como suporte para a aplicação desses signos urbanos, é no desenrolar de toda essa ação de pintar em espaços urbanos, nas interações surgidas nessas atividades, que se ativam os sentidos para os múltiplos elementos que compõem os ambientes metropolitanos. Nas imagens a seguir, registradas durante reuniões de jovens para a prática da grafiteagem, destaco algumas dessas interações com o meio.



Figura 42 – Produções de *Grffiti*: as interações com o meio (1)



Figura 43 – Produções de *Graffiti*: as interações com o meio (2)

A partir das imagens, podemos inferir que participar no momento da ação, não somente da pintura em si, mas conversar com demais passantes, caminhar, afastar-se da pintura para observá-la do outro lado da rua, ouvir as vozes, os sons dos carros, os passantes, tudo faz parte do 'graffitar' nas cidades. Todas as interações presentes nas metrópoles são imprescindíveis à análise de grupos e/ou sujeitos que se manifestam visualmente nos espaços urbanos. Nesse sentido, o conceito de 'ambiência', nos auxilia para o entendimento que as práticas culturais de grafiteiros e pichadores assumem na metrópole.

Ao iniciar esta pesquisa, inicialmente procurei explorar o conceito de ambiência, que segundo Rego (2006, p. 181), vai designar:

[...] não apenas o que está em volta de determinados sujeitos ou grupos, mas ressaltar o centro – ou os centros –, isto é, a valorização da perspectiva do indivíduo ou grupo em relação a isso que está em volta e é contextualizador e condicionador de suas existências.

Segundo o autor:

[...] meio *em torno* significa o conjunto articulado de relações materiais e simbólicas que contextualizam a existência humana, condicionando o próprio modo de ser de coletivos. Meio *entre* significa os diversos tipos de mediações que situam os sujeitos perante uns e outros, como as relações de trabalho, escolares ou familiares, entre outras formas de relações cotidianas (Rego, 2006, p. 181).

A relação que surge aí, vai formular o conceito de ambiência já que as paisagens urbanas formadas denotam muito mais do que apenas o visível no “meio”, palavra de muitos sentidos, que tanto pode significar “[...] aquilo que está *em torno* de nós, envolvendo-nos, quanto àquilo que está *entre* nós, intermediando-nos.” [grifo meu] (REGO, 2006, p. 181).

As ‘mediações’ e os ‘condicionamentos’ presentes no meio *em torno* e no meio *entre* são, de outro modo, consideradas por Maffesoli (2005, p.105) nas suas reflexões sobre as sociedades pós-modernas. Através de sua perspectiva teórica, que contempla o ‘coletivo’ nos tribalismos contemporâneos, o autor indica que a “*ambiência globalizante* determina profundamente as atitudes individuais, os modos de vida, as maneiras de pensar e as diversas inter-relações sociais, econômicas, políticas, ideológicas, religiosas, constituindo a vida em sociedade” [grifo do autor].

No entanto, o que se enfatiza na contemporaneidade é, de acordo com Maffesoli (2005), um não mais querer dominar ou transformar o mundo, mas sim a opção de unir-se a ele através de uma contemplação. “A prevalência da estética, a perspectiva ecológica, a não-atividade política e as diferentes formas do ‘cuidado de sí’, os diversos cultos do corpo são [...], modulações dessa contemplação” (MAFFESOLI, 2005, p.108). Estas ambiências, segundo o autor (MAFFESOLI, 2005, p. 110), “[...] tem portanto uma eficácia: gerar um corpo coletivo, engendrar um *ethos*”⁷⁵ [grifo do autor]. Nesses outros ambientes, nessas ambiências, os tribalismos (re)nascem se impondo à razão.

A ambiência favorece assim o lúdico, o imaginário, o onírico coletivo, reforça os agrupamentos, funciona como uma moldura que protege e realça (MAFFESOLI, 2005) os jovens em suas manifestações urbanas. Quando essas ambiências de cunho ‘emocional’ tomam o lugar da argumentação, ou quando os sentimentos

⁷⁵ O *Ethos*, entendido aqui, afasta-se de um conceito tradicional e substancial que atribui uma forma do ‘ser’, aproximando a ótica maffesoliana ao entendimento de um sujeito constituído a partir de contingências históricas.

substituem a convicção, acabam se sobressaindo outras formas de modificar e de identificar no social. Isso ajuda a explicar em grande parte, o que proporciona as *crews* de grafiteiros e pichadores a lançarem-se na noite à procura de novos espaços, muitas vezes com o único intento de apropriarem-se para a demarcação e visibilidade.

Tudo faz parte para esses jovens da característica do ‘estar junto’, reforçando nesses agrupamentos uma *socialidade* que se desenvolve em ambientes contemporâneos e urbanos. Só se compreende o indivíduo em interação com o meio, assinala Maffesoli (2005, p.106), “interação com o meio ambiente e com o seu meio social. Interação que faz do conjunto algo além de suas partes componentes”.

5.2 ‘CORPOS PANORAMÁTICOS’ MAPEANDO A CIDADE...



Figuras 44– Produção Noturna de Pichações na Região Norte de Porto Alegre (1)

Dia três de setembro de dois mil e oito. Madrugada de terça para quarta-feira. Pouco antes da meia noite, liguei para Rafa, combinamos de nos encontrar por volta de uma hora, da manhã seguinte. Durante o percurso, buscamos outro pichador em sua residência: o Habibs (14). Nossa incursão iniciou pela Avenida Baltazar de Oliveira Garcia, onde a estratégia de ação começava com a aproximação ao local escolhido (muro, parede ou portas de estabelecimentos comerciais. Tudo acontecia muito rápido: Rafa aplicava sua assinatura e, em menos de um minuto, já estava de volta, partindo para outro local. (Excerto do Diário de Campo, 03 de setembro de 2008).



Figuras 45 – Produção Noturna de Pichações na Região Norte de Porto Alegre (2)

As pichações demarcaram as principais avenidas da chamada zona norte de Porto Alegre: Baltazar de Oliveira Garcia, Cristóvão Colombo, Protásio Alves, Cristiano Fischer e Assis Brasil, onde a ação foi mais prolongada e planejada em virtude da elaboração de uma *bomb*⁷⁶. Rafa preparou as tintas e executou a sua inscrição diretamente na estrutura do corredor de ônibus que serve de abrigo. (Excerto do Diário de Campo, 03 de setembro de 2008).

Trago aqui os excertos de um dos meus acompanhamentos com jovens pichadores de Porto Alegre no intento de analisar, através de seus deslocamentos noturnos (ou não), a significativa importância que seus corpos assumem ao se ‘fundirem’ nos territórios da metrópole para modificar os espaços urbanos. As ações de *Rafa* e seu grupo, na maioria das vezes, são compostas de práticas ‘não-vistas’. Assim, estreitam-se as ligações entre as ações reais e imaginários desses jovens que, ao se realizarem em diversos locais da metrópole, tornam-se cada vez mais *fantasmagóricas*. Fantasmagorias urbanas que se constituem como aqueles locais

⁷⁶ Termo utilizado pelos jovens como uma referência a ‘bombardeio’, já referendado neste estudo associando à velocidade com que a forma da letra é produzida, bem como o efeito plástico do produto final. O termo *bomber* é utilizado pelos membros das tribos de grafiteiros e pichadores, derivado de *bomb*, tanto para se referir àqueles que produzem essas ‘escritas de rua’ como para designar a forma como alguns escritores referem-se às letras gigantescas, pichadas em prédios e muros.

completamente penetrados e moldados em termos de influências sociais bem distantes deles.

Nesse sentido, Canevacci (2004), reitera que em nossos deslocamentos urbanos evocamos uma cidade que se constitui também pelo conjunto de recordações que dela emergem assim como nosso relacionamento com ela é restabelecido. Segundo o autor:

Existe uma comunicação dialógica entre um determinado edifício e a sensibilidade de um cidadão que elabora percursos absolutamente subjetivos e imprevisíveis. [...] eu posso preferir determinadas ruas, em determinadas horas, razão pela qual escolho meus itinerários urbanos [...] pelo fluxo emotivo que se libera quando atravesso essas ruas e não outras. As memórias biográficas elaboram mapas urbanos invisíveis (CANEVACCI, 2004, p. 22).

Dessa maneira, grafiteiros e pichadores mantêm com a cidade uma relação que acaba por modificá-la, (re)significá-la em seus deslocamentos, arquiteturas e sensações. Uma construção imaginária da cidade representada por condições físicas naturais por algumas modalidades de expressão e pelo tipo especial de cidadão (SILVA, 2001). Vista de uma maneira particular por parte daqueles jovens que buscam apropriar-se dos seus espaços, as condições físicas naturais servem como suporte material em que os jovens irão delimitar seu território de atuação – numa condição, em que para o reconhecimento, estes limites se estendem pelas mais diversas regiões – através das pichações e/ou dos *graffiti*.

O território: espaço físico tão caro às culturas juvenis urbanas, um ‘entorno’ a partir do qual os jovens se reconhecem e que pode ser percorrido física e mentalmente, individualmente ou em grupo. O território “[...] denomina-se, mostra-se, ou materializa-se numa imagem, num jogo de operações simbólicas nas quais [...] situa seus conteúdos e marca seus limites.” (SILVA, 2001, p.18). O território vive de seus limites. Transpor suas barreiras, por um lado, indica estar pisando em solo estrangeiro; por outro, possibilita explorar outros espaços. Assim os jovens pichadores necessitam aventurar-se, desterritorializando-se, percorrendo a metrópole, rompendo seus limites. Romper os limites de um território, para se localizar em outros, impõe a criação de ‘mapas’, que nesse caso não necessitam ser mapas reais, mas que correspondam a um levantamento técnico que desenha os limites oficiais ou reconhecidos legalmente por uma comunidade, país, estado ou nação (SILVA, 2001).

A partir das práticas desses jovens, a cidade parece transforma-se num imenso mapa, em que muros, paredes ou qualquer outra superfície, somente poderão ser 'lidos' se forem demarcados através das suas ações. Mapear as produções visuais de grafiteiros e pichadores é estabelecer, através dessas demarcações urbanas, uma outra cartografia na metrópole. Cartografias que não se pretendem delimitadoras, pois como argumenta Canevacci (2004, p. 54), “[...] uma carta geográfica que ambicione ser totalmente idêntica ao seu objeto só poderia resultar na sua onipotente reprodução”.

Para *Rafa* e os *VIPER*, os espaços urbanos de Porto Alegre atingem uma multiplicidade de significados, tanto para eles, quanto para a metrópole que os envolve. As imagens a seguir possibilitam visualizar as ações demarcadoras.



Figura 46 – Demarcações Noturnas: traçando mapas na cidade



Figura 47 – Demarcações Noturnas: traçando mapas na cidade

Rafa, retratado na imagem acima, como um ‘frenético’ escritor da noite, espalhava sua assinatura nos espaços da metrópole inserindo seu nome em superfícies nuas, dando-lhes vida, imprimindo-lhes um sentido, instaurando uma ordem nos espaços lisos, nos vazios das paredes. As ‘emoções’ e sensações liberadas através das práticas dos *graffiti* ou pichações possibilitam estabelecer uma outra cartografia na metrópole: mapas construídos a partir das *tags*, das *bombs* que se multiplicam nos espaços urbanos. Mapas que escapam a um controle, mapas que não se fecham nas malhas do político que estabelece e demarca territórios. Mapas que não são exatos, que não podem ser exatos (HAKYM BEY, 2006).

Juntando-se mutuamente aos deslocamentos empreendidos pelos jovens participantes desta pesquisa, também os corpos assumem uma significativa importância nesses processos. Se fundem, dessa maneira, nos territórios da metrópole, mapas e corpos, que transformam os panoramas urbanos. Para Canevacci (2004, p. 203), “[...] o que o escritor anônimo quer comunicar não são palavras, mas sim sua presença fantasmática, que pode atingir o alvo quando e

onde queira.” Através das práticas dos *graffiti* e das pichações, destaca-se a ‘onipresença’ de tais jovens, que podem estar em quase todos os lugares.

Nessas *interzonas*, que são ‘mapeadas’ pelas ações dos grafiteiros e pichadores, o corpo é favorecido por meio da dialógica que mantém entre a metrópole e seus espaços intersticiais, transformando-se em um corpo-panorama flutuante. Um *body-scape* em que o “[...] sufixo–*scape* se junta ao prefixo *body* para acentuar um conceito flutuante de corpo, que se estende à observação alheia e própria enquanto panorama visual [...]” (CANEVACCI, 2008, p. 30). Nesse processo o corpo se hibridiza, sincretiza-se, absorve-se, mimetiza-se nos interstícios em que a música, a arquitetura, a publicidade, a arte, as tatuagens, *piercings* e coreografias, antes separadas, agora vestem-se e influenciam-se umas às outras em ambientes sincréticos. (CANEVACCI, 2007, 2008).

O que só é possível porque vivencia-se a ‘multiplicação do indivíduo’. Segundo Canevacci (2007), o indivíduo citadino indivisível, formado a partir de uma concepção moderna, que fixa identidades individuais dá lugar ao “multívíduo” metropolitano que se pluraliza e se fragmenta. Indivíduo que adota identidades móveis fluidas e múltiplas, as quais escapam entre as regras rígidas e impostas e desliza entre a indisciplinada flutuação dos espaços da metrópole. As práticas de *graffiti*, destacadas nas imagens abaixo, propiciam amálgamas de corpo-cimento em que emerge uma pele-urbana, criando outros espaços que não são imateriais nem materiais, mas que flutuam entre *interzonas*, que nos incita a pensar ligações como corpo-muro-tatuagem.



Figuras 48 e 49 – o Grafiteiro '*Trampo*', e as Constantes Fusões Entre Corpo e Muro

A partir das imagens registradas em minhas incursões junto aos sujeitos pesquisados, é possível atribuir que, durante suas ações, os corpos dos grafiteiros e pichadores mesclam-se constantemente por entre os espaços intersticiais da metrópole. Corpos panorâmicos, elaborados e influenciados pela linguagem metropolitana, corpos que cruzam e incorporam-se nos interstícios urbanos,

fundindo assim o orgânico e o inorgânico, o material e o imaterial. Os movimentos presentes durante a execução dos *graffiti* e das pichações demonstram a importância que assume esse corpo-panoramático comunicacional. O aspecto quase 'performático' que os jovens realizadores [sujeitos multivíduais] promovem durante a execução de suas produções visuais possibilita assistir a um encontro em que se assiste a mistura dos corpos de carne e os corpos de cimento.

Desse modo, as figuras a seguir destacam imagens que permitem visualizar tais práticas, identificando ações que não são somente pictóricas, mas também corporais.



Figuras 50 a 55 – *Graffiti*: corpo em movimento

As imagens, montadas de forma a proporcionar uma movimentação sequenciada, permitem visualizar um corpo-panorama que ‘dança’ em meio aos sons, ruídos, vozes e cheiros, cores e concretos que habitam as metrópoles contemporâneas. *Body-scape* que se fragmenta em múltiplos visuais urbanos, nos quais o corpo tatuado e ornamentado de *piercings* do grafiteiro e/ou pichador se dilui com o jato de tinta que sai do spray, assimilando-se na superfície de concreto. Um corpo-panorama que se mistura aos espaços intersticiais modificando, mesmo que por pouco tempo, a paisagem urbana. Corpos, interstícios, *graffiti* e pichações, tudo se funde em uma metrópole plural em que, constantemente, grafiteiros e pichadores encontram formas de dialogar com seus espaços. Grafiteiros e pichadores são “onipresenças fantasmas”, corpos materiais/imateriais feitos de cimento-pele que transitam soturnos em territórios culturais contemporâneos. Nos mapas imaginários e/ou reais que os jovens configuram em territórios flutuantes, as produções visuais são parte de uma metrópole em curso, constituindo identidades que se produzem nos trânsitos dissolvidos através das múltiplas cartografias urbanas.

5.3 IMAGENS E PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA(S) E TRANSGRESSÕES

[...] hay imágenes que nos hacen ciegos,
e hay que resistir a ellas, con otras imágenes,
las que agudizan a vista, las que nos permiten mirar,
que nos enseñan a mirar.
Larrosa Bondía (2007)

A possibilidade de colocar outras lentes, na intenção de se afastar de análises que estabelecem parâmetros entre ‘rebeldia’, ‘delinqüência’ e práticas culturais juvenis, vem se fazendo presente desde o início deste estudo. Sendo assim, nesta seção procuro tensionar as práticas culturais dos jovens grafiteiros e pichadores na busca de entendê-las como outras formas de ‘resistências’ na contemporaneidade. Para tanto, destaco as teorizações de Foucault em torno de questões como poder e resistência que, aliadas às contribuições de Maffesoli (2005) e Freire Filho (2007), encontram aqui uma forte ressonância, já que busco em tais autores uma perspectiva que contemple as formas múltiplas do entendimento de resistência na contemporaneidade. Nesse sentido, sublinho inicialmente as falas de dois jovens pichadores atuantes em Porto Alegre, as quais, de certa forma, evidenciam tal questão.

“Pixação é um modo de mostrar o ponto fraco do sistema”

Error, pichador, 16 anos (Conversa pelo Messenger- Porto Alegre, 24/01/2009).

O que me interessa é olhar o meu bomber, em um prédio e saber que aquele sistema de vigilância eu quebrei”. Mom, pichador, 19 anos. (Excerto Diário de Campo, Porto Alegre, 13/12/2008).

Por muito tempo, tais declarações seguiam ressoando em minha mente: existia ali um ruído que me desacomodava, despertando-me para outras possibilidades de entendimento de tais práticas culturais. Práticas fragmentadas, híbridas, práticas que se encontram em contextos mutantes e contemporâneos. Na metrópole polifônica, essas práticas implicam ‘ruídos comunicacionais’, que como aponta Silveira (2010, p.84), podem “indicar um ato deliberado de intervenção, de ‘contra-comunicação’ ou de negação da mensagem prévia, tida como hegemônica naquele contexto específico”. Nessa perspectiva, continua o autor (2010, p.84), “essa disputa essencial, materializada na superfície significante da cidade, pode ser lida como disputa política pelo espaço público”. Ao utilizar tais práticas como outras formas de interação na/com a cidade, tais sujeitos apropriam-se da sua condição de jovem para abrir alas nos fluxos metropolitanos. No entanto, ao disputarem os espaços da cidade, as juventudes contemporâneas não ambicionam um projeto político ‘moderno’ ou um futuro com vidas melhores, pois como aponta Maffesoli (2005, p.15), “[...] não há mais um adiamento do gozo [...], a ação urdida para um amanhã que canta, ou outras formas de sociedade futuras reformadas, revolucionadas ou mudadas. Somente o presente vivido, aqui e agora, com outros, importa”.

Nada mais ‘presente’ nas metrópoles que as práticas dos graffiti e das pichações: não esperar o ‘amanhã’ e sim gozar o ‘hoje’, demarcando continuamente a cidade com o sêmem-spray que escorre por todos os espaços urbanos. Correr riscos é condição *sine qua non* a grafiteiros e pichadores: a ‘adrenalina’ e o perigo aliam-se ao prazer de ver sua assinatura estampada na parede tornar-se reconhecida e notória, principalmente pelos que convivem e participam das mesmas práticas. Os graffiti e as pichações vinculam-se ao risco, ao “ir à contramão”, aos sentidos proibidos que todas as culturas jovens idolatram. Práticas que podem estar relacionadas tanto a ritos de passagem para vida adulta, ao implicar desafio e marcar transgressão, quanto a uma forma de libertação (PAIS, 2006).

Sendo assim, é a partir dessa busca quase incessante de ‘liberação’ ou de ‘liberdade’ que tento explorar outros modos de entendimento de tais manifestações juvenis, procurando, nessa ‘sensação de liberdade’ proporcionada pelas características transgressoras de tais práticas, a possibilidade de relação com as múltiplas formas de resistências que se apresentam na contemporaneidade.

Aliar conceitos tão móveis e de entendimentos múltiplos como os de resistência e transgressão às práticas do *graffiti* e da pichação no campo dos Estudos Culturais, nos direciona a outra compreensão do conceito de ‘poder’ e, por conseguinte, as noções de ‘norma’. Para tanto, parto das teorizações de Michel Foucault para buscar um entendimento de poder não como uma instituição, nem como uma estrutura, nem como um poder que somente emana do Estado, mas que se distribui por todos os lugares estratégicos em que se encontram todas as relações de força.

Nas palavras de Foucault (2010, p. 231)

As relações de poder existem entre um homem e uma mulher, entre aquele que sabe e aquele que não sabe, entre os pais e as crianças, na família. Na sociedade, há milhares e milhares de “[...] relações de poder e, por conseguinte, relações de força de pequenos enfrentamentos, microlutas, de algum modo.” (FOUCAULT, 2010, p. 231).

Assim, podemos inferir que o poder não se encontra centralizado, mas em constante circulação, possui um caráter difuso, transita entre os sujeitos distribuindo-se por toda a sociedade. Ademais este é um poder que não é repressor porque não se impõe pela força – como a tirania ou violência – pois se o poder tivesse a função de somente reprimir, de excluir, de censurar, “[...] se ele apenas se exercesse de modo negativo seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos [...]” (FOUCAULT, 2001, p.148).

Os efeitos produtivos desse poder podem ser observados através do conjunto de regras e normas que são por ele colocadas em prática. Segundo Veiga-Neto (2005 p. 90):

A norma é o elemento que, ao mesmo tempo em que individualiza, remete ao conjunto de; por isso ela permite a comparação entre os indivíduos. Nesse processo de individualizar e, ao mesmo tempo, remeter ao conjunto, dão-se as comparações horizontais – entre os elementos individuais – e verticais – entre cada elemento e o conjunto.

A norma não exclui nem rejeita, mas como escreve Foucault (2001, p. 62), ela está ligada a “[...] uma técnica positiva de intervenção e de transformação, a uma

espécie de poder normativo.” Na sociedade, cada vez mais aparece este poder da norma, este poder que normaliza e que se aplica tanto aos corpos a serem disciplinados quanto à população que se quer regulamentar. O controle é efetivado através de um poder disciplinar, um poder que tem como função maior ‘adestrar’ para retirar e se apropriar ainda mais e melhor. Nesse sentido, o poder “adestra” as multidões para uma multiplicidade de indivíduos, enquanto a disciplina “fabrica” indivíduos visando seu enquadramento perante as regras e as normas sociais implementadas à sociedade que este pretende enquadrar-se (FOUCAULT, 1987).

Assim, é possível entender que a ‘legitimação’ de conceitos como ‘bom/mau’ ‘falso/verdadeiro’, certo/errado está mergulhada em relações de poder produzidas discursivamente, isso ao mesmo tempo em que tais relações também são produtoras de discursos de saberes e de verdades. Vivemos então, no interior de práticas discursivas e não discursivas, que, em âmbito individual e/ou coletivo, nos produzem dentro de normas estabelecidas. Qualquer desvio, qualquer ato que não esteja previsto, pode ser considerado uma ‘anormalidade’⁷⁷.

A transgressão surge então como uma ‘anormalidade’, a qual procura violar estas normas estabelecidas. Para Santos (2010, p. 99), o conceito de transgressão muda de acordo com o contexto histórico no qual está inserido, “[...] variando com o tempo, com os lugares e de uma cultura para outra, já que as normas violadas, sua natureza e importância também variam.” Sob esse aspecto, para a autora, a transgressão encontra-se associada aos desviantes, aos diferentes, aos anormais, aos estranhos e aos grotescos, àqueles que por qualquer razão física ou psíquica provocam um escape às normas sociais estabelecidas.

Nesse sentido, é a partir dessa característica de transgressão e anormalidade presente nas práticas dos *graffiti* e das pichações que podemos encontrar rupturas, brechas, pois é através de tais práticas que é possível celebrar “[...] liberações provisórias da verdade e da forma prevalente na ordem estabelecida [...] [marcando] a suspensão das classificações hierárquicas, privilégios, normas e proibições.” OTT e HERMAN, 2003 *apud* FREIRE FILHO, 2007, p. 52). As práticas de transgressão, dessa maneira, aproximam-se das noções de resistências móveis e fluidas que são encontradas nos contextos contemporâneos. Freire Filho (2007, p. 15) em seu livro,

⁷⁷ O controle dos anormais a partir da força e do vigor do exame médico-legal faz surgir o que Foucault (2001, p. 62) chama “[...] poder de normalização [...]”, que não remete ao poder médico nem ao poder judiciário, mas que o transporta para o campo político do poder.

“*Reinvenções da Resistência Juvenil*”, fornece algumas pistas da dificuldade de compreender as formas de resistência na contemporaneidade; aponta o autor que:

[...] o principal foco de controvérsia entre as discrepantes abordagens dos parâmetros conceituais de *resistência* é a necessidade ou não de *intencionalidade* por parte de quem resiste e de reconhecimento daquela ação por parte dos alvos da resistência e dos demais membros da sociedade. Para alguns autores, determinar a intenção de grupos é uma tarefa supostamente espinhosa ou mesmo impossível, devido não só as dificuldades de acesso às motivações internas dos atores sociais, como também as diferenças culturais. (FREIRE FILHO, 2007, p. 15).

Segundo Freire Filho (2007, p. 16), as abordagens pós-modernas, “[...] em vez de celebrar resistências coletivas, organizadas, oposicionistas [...]”, enfatizam “[...] fluxos complexos de relações de poder, subjetividades construídas, fragmentárias e atividades locais e individualizadas.” Sendo assim, não procuro aqui reprisar uma ideia ‘esquerdista’ ou ‘subversiva’ de resistência, mas de propor noções de resistências ‘plurais’, ‘diversas’, ‘polimorfas’, vinculadas com “experiências (mesmo que temporárias) de empoderamento e reatualização significativas do *self*, de relativização de identidades e de recusa das formas ‘normais’ ou convencionais de comunicação e relacionamentos sociais cotidianos [grifo do autor]” (FREIRE FILHO, 2007, p. 52). As imagens a seguir possibilitam visualizar algumas dessas ações plurais.



Figuras 56 – Pichações na Avenida Osvaldo Aranha Porto Alegre - RS



Figuras 57 – Pichações na Avenida Osvaldo Aranha Porto Alegre - RS

Através das imagens registradas em vídeo durante minhas incursões junto aos participantes da pesquisa, os momentos de extrema tensão como o 'risco' e as demais adversidades que surgem ao praticar tais ações transgressoras são superadas por um intenso e momentâneo prazer de romper com as normas. Ações furtivas recheadas de desconfiança e apreensão em que *Rafa* e *Zé Louco* participam, deslocando-se para o outro lado da avenida e lá aplicando suas assinaturas. Deixar sua marca em um território 'longe de casa' através de sua assinatura na procura de destituir-se, desterritorializar-se, mesmo que por breves instantes, de sua condição de jovem urbano morador de periferia os incita a continuar com as mesmas ações pela noite. Naquele momento, um instante que parecia eterno permitia interstícios de liberdade em que suas ações na noite e se pautavam exclusivamente pelo risco e pelo prazer de demarcar a maior quantidade de espaços com suas assinaturas. Ações que permitem a possibilidade de escapes, práticas em que seus realizadores são jogados para espaços outros que não aqueles vivenciados cotidianamente.

Nesse sentido, o 'prazer' pode ser redefinido, por mais embaraçoso que isso possa soar, como um novo papel político. Tal tema, no entanto, é constantemente evadido e tratado periféricamente no campo da teoria social, até mesmo entre aqueles críticos interessados em novas demandas de pesquisa. Freire Filho (2007, p. 71) atribui à *cultura club* e as *raves* um "[...] escape prazenteiro da hiper-racionalização e burocratização da vida cotidiana, [...] e se aceitarmos que a diversão pode ser política, então participar das *raves* pode ser uma prática política que desafia nossas próprias ações acerca de nós mesmos."

Tais considerações subvertem as imagens dominantes de conceitos tradicionais tanto de 'política' ou de 'resistência'. Dessa maneira, é possível entender que a transgressão, a 'quebra' de normas na busca de uma 'liberdade de expressão', nesse caso, efetuada por *Rafa* e sua *crew*, antes de serem consideradas como atos de 'vandalismo' ou 'delinquência', podem estar manifestando lutas incessantes na tentativa de escapar de convenções sociais impostas.

Por outro lado, ao escapar dessas convenções, os jovens se sujeitam a outras: às convenções do grupo, já que se tratando de culturas juvenis, a questão grupal é de suma importância para a manutenção de suas práticas. Nesse sentido, recorro a Maffesoli (2005), ao argumentar que é nas 'pequenas lutas cotidianas' que vivemos uma multiplicidade de liberdades intersticiais [grifo meu]. Liberdades que propiciam o estar junto, que possibilitam a expressão de uma sabedoria popular e que permitem a conservação do grupo. A busca da liberdade individual afina-se então com um sentimento de grupo, um vivido plural que assegura a conservação de si tanto individual quanto coletivamente (MAFFESOLI, 2005), residindo aí a possibilidade de ações de resistência.

Nos pequenos atos que visam liberações cotidianas; nas micro-lutas diárias como aponta Foucault (2010) encontramos expressões de resistências que se desenvolvem e são possíveis como formas de 'liberação', pelo menos em parte, perante as normas e regras que se impõem subjetivamente. Nesse sentido, as imagens a seguir procuram captar momentos em que o risco e o prazer proporcionavam o encontro do jovem *Rafa* com os interstícios de liberdade.



Figura 58 – O Jovem *Rafa*: liberar-se através das práticas de pichação

Registradas durante meu acompanhamento noturno com *Rafa*, as imagens acima possibilitaram observar que suas ações são marcadas por movimentos de tensão constante. Traços executados em movimentos rápidos, respiração ofegante, olhares atentos ao que acontecia a sua volta, a possibilidade de uma abordagem policial, enfim, tudo contribuía para aquela situação se tornar extrema. Cada letra que surgia na superfície escolhida através da demarcação, da repetição incessante do próprio nome *Rafa* e da tipografia da *crew VIPER* pareciam o ‘empoderar’ em sua busca constante de liberação.

Liberação de um prazer como resistências que se efetuam através de ações cotidianas possíveis, em grande parte, por *Rafa* transitar entre uma linha tênue que une o desejo de transgressão e a ilegalidade sempre presente em suas ações. Saliento novamente que as resistências devem ser entendidas aqui em suas formas plurais, como possibilidades de estratégias colocadas em ação tendo o poder como um ponto de partida. Desse modo, para Veiga Neto (2005, p. 74), a resistência a uma determinada ação de poder não é “[...] um outro do poder”, mas simplesmente é — ou funciona como — “uma outra ação de poder [...]”, em sentido inverso à primeira. As resistências, as lutas, as possibilidades de estratégias podem ser entendidas no “[...] interior das relações de poder que operam e nos subjetivam ao

nos encontrarmos imersos em suas redes.” (VEIGA-NETO, 2005, p. 74), se constituindo assim em lutas contra a sujeição.

Através das práticas do *graffiti* e das pichações, esses sujeitos podem estar manifestando lutas para se liberarem, ainda que momentaneamente, daquilo que os vinculam a uma constante sujeição a normas pré-estabelecidas, seja pela família, pela sociedade, pela escola ou qualquer outra instituição. No entanto, o jovem *Rafa*, ao tentar escapar dessas formas de sujeição, ao buscar nos interstícios seus momentos de prazer e de liberdade, acaba se encontrando em outras convenções, em outras normas e regras que o marcam individualmente e o submetem perante o próprio grupo do qual faz parte.

5.4 DESESTABILIZANDO OLHARES NA METRÓPOLE

Nas buscas momentâneas de liberdade, os jovens sujeitos reproduzem visualmente, por meio dos *graffiti* e das pichações, os múltiplos ambientes urbanos e as diferentes formas de interagir com a cidade. Nesse sentido, as produções visuais revelam imagens que provocam interações entre seus realizadores, o público e a metrópole. No entanto, essas são produções que ‘incomodam’ ao se constituírem em imagens que atuam como forma de desestabilizar um olhar que já está ‘acostumado’ aos acontecimentos urbanos. Os *graffiti* e as pichações, ao não remeterem a nenhum tipo de reclame publicitário ou sinalizações urbanas, suscitam um outro tipo de olhar, um olhar que transita pela metrópole e que não pode ser confundido com o ‘ver’, visto que configuram campos de significação distintos e que em sua oposição assinalam sentidos diversos. O “ver”, nesse sentido,

[...] em geral, conota no vidente uma certa discrição e passividade ou, ao menos, alguma reserva. Nele um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, e reflete e grava. Diríamos mesmo que aí o olho se turva e se embaça, concentrando sua vida na película lustrosa da superfície, para fazer-se espelho [...] (CARDOSO, 1995, p. 348).

As formas espelhadas e passivas do ver se evidenciam com muito mais intensidade nos ritmos urbanos de uma metrópole. A cidade se apresenta de diversas maneiras para seus habitantes, que, em sua maioria, estando imbuídos de seus afazeres cotidianos, podem apenas deslizar sua visão por entre os espaços

urbanos, não se fixando nas múltiplas imagens e textos visuais que se apresentam nas ruas. O olhar, por sua vez, difere do ver, pois segundo Cardoso (1995, p. 348):

Ele remete, de imediato à atividade e às virtudes do sujeito, e atesta a cada passo nesta ação, a espessura de sua interioridade. Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” (ou ver o novo), como intento de “olhar bem”. Por isso é sempre direcionado e atento, tenso e alerta no seu impulso inquiridor [...]

Para um transitar na metrópole em que se busca ‘explorar’ seus espaços urbanos, é necessário esse ‘olhar atento’ e investigador; olhar que busca e anseia não somente pelo que já está exposto, mas também por todos os acontecimentos que irão incitar outros modos de visualização da/na metrópole. Como argumenta Cardoso (1995) devemos deixar deslizar o olhar não como uma visão quase mecânica que supõe um mundo pleno onde tudo se compõe numa coesão compacta, natural, abrangente, somando e acumulando para integrar e projetar um mundo contínuo e coerente. O que se busca então é um olhar que revele as fendas escondidas, um olhar atento e questionador, um olhar que esteja aberto para as possibilidades de ser, estar e perceber as múltiplas visualizações que se descortinam nos espaços urbanos.

Os espaços urbanos que são ocupados e modificados pela ação dos jovens grafiteiros e/ou pichadores se configuram em espaços intersticiais que nem sempre se revelam; escondidos que estão, não por querer, mas porque não são ‘descobertos’ por uma visão em que a ‘velocidade metropolitana’ provoca superficialidades e totalidades, tornando-a limitada e circunscrita (PEIXOTO, 1995). Nas imagens a seguir, procuro, no sentido dado por Gottschalk (1998), ‘evocar’ as outras possibilidades de um olhar cotidiano que se depara com as múltiplas produções visuais dos *graffiti* e das pichações.



Figuras 59 e 60 – Irônicas Imagens...

Nas caminhadas que empreendia para registrar as produções dos graffiti e pichações pelos espaços da metrópole, uma imagem se destacava e podia ser visualizada em vários espaços de Porto Alegre – RS. A imagem grafitada de um ‘palhaço’ contemporâneo se postava diante de mim, um irônico e sinistro personagem das ruas causava-me uma estranheza, (des)localizando meu olhar.



Figura 61 – Irônicas Imagens de Resistências

E, assim, novamente a imagem daquele palhaço surgia, agora grafitada em uma sucata de automóvel abandonado ao longo da via de uma das avenidas mais movimentadas de Porto Alegre. A produção realizada por Sirilo, um jovem de 24 anos que se dedica profissionalmente ao *graffiti*, morador da cidade de Alvorada, localizada na região metropolitana de Porto Alegre – RS, demonstra, com sua ação transgressora e isolada, que pode abrir pequenas brechas em seu cotidiano: descer de um ônibus a quilômetros de sua casa e interagir naquelas sucatas abandonadas pode se tornar uma ‘microação’ de resistência que o retira, ainda que momentaneamente, de sua condição de jovem morador de periferia, localizando-o em um outro espaço que sua ação pode remeter.

E como *nunca* examinamos apenas um único objeto, uma única imagem, sempre estamos examinando as relações entre as coisas e nós mesmos (ROSE, 2001 *apud* BERGER, 1979), a imagem de um ‘caótico palhaço urbano’ por sua vez, nos remete à abertura de interstícios na metrópole, pois sua visualização desconcerta o ambiente em que foi produzida. Através daquela imagem, nosso olhar, ao se encontrar em permanente trânsito metropolitano, provoca uma ‘luta

visual' na relação entre imagem-espectador. Através da imagem, existe o 'deboche' de um sujeito-personagem, o qual parece brincar com sua condição de existência. Uma aparente descontextualização que remete, através da visualização do cenário envolvente, a um ambiente de caos-mundo quase apocalíptico, onde os habitantes se postam como personagens de um circo contemporâneo. As imagens dos *graffiti* e das pichações atuam como uma resistência à passividade do olhar cotidiano equacionando-se, muitas vezes, na relação de tais produções com os seus espectadores.

A relação dos sujeitos com a cidade que habitam (ou vice-versa) pode ser evidenciada de muitas maneiras: nos trânsitos cotidianos, no ritmo apressado, nas pausas ou nas situações quase imperceptíveis do dia-a-dia. A cidade se apresenta como um campo em constantes mutações, um universo onde transitam sujeitos que modificam e são modificados pelo modo como entendemos e percebemos as metrópoles. No entanto, muitos aspectos escapam ao olhar acostumado de transeunte, adepto a outras práticas de olhar produzidas, por exemplo, pela publicidade, pelos jornais, pela televisão (CUNHA, 2005). Nesse aspecto a autora discorre:

O espaço para o estranhamento é mínimo tendo em vista as estratégias envolvidas na captura do olhar. Este olhar reduzido de possibilidades é "ensinado" pela cultura midiática como um olhar consumidor de qualquer coisa, faminto, veloz, navegante, que não fixa detalhes, não vasculha, não discrimina. (CUNHA, 2005, p. 35).

Ultrapassar as fronteiras daquilo que comumente se manifesta como usual e concreto, no entanto, não se apresenta como tarefa fácil, já que somos constantemente 'bombardeados' por toda sorte de imagens e discursos visuais que elaboram significados e modelam nossas visões. Dessa maneira, é preciso um rompimento, é necessário (des)acostumar o olhar, possibilitar outras perspectivas, promover outros modos de visualização que estejam em constante resistência na metrópole. As imagens grafitadas destacadas a seguir exprimem, através de uma 'pureza', de 'suave pele de concreto, todo o seu contraste com uma urbanidade que torna cada vez mais caótica. O olhar em meio a isso, ao mesmo tempo em que se apaixona, resiste. Nesse sentido, as Figuras 63 e 64, fruto de montagens efetuadas por este pesquisador, procuram captar alguns detalhes que auxiliam nessas constantes visualizações na metrópole.



Uma imagem que chama, que atrai. No desfile apressado dos ritmos cotidianos, a figura que se postou no muro vai adquirir outros sentidos. Dela, quase nunca nos aproximamos. Velozes e com pressa não a procuramos, mas é ela – a imagem – que nos encontra com seu olhar. O escolhido, neste caso o pesquisador-observador-fotógrafo, em seu trânsito etnográfico pela metrópole, busca captar o ‘outro’, nesse caso, o outro-imagem.

Figura 62 – Límpida pele...



Uma vez captada (ou raptada) tal figura agora pode ser ‘possuída’, desmontada e remontada, se prestando para múltiplos significados. Nesse processo é possível identificar e admirar, mesmo em um *graffiti* de menina-mulher, uma pele de concreto que parece revestir um rosto límpido em que boca, olhos e nariz se anunciam como a proeminência de um desejo. Imagens que provocam, diluem o olhar, desestabilizando-o, pluralizando-o. Imagens que resistem...

Figura 63 – ...de Concreto

As práticas culturais dos *graffiti* e das pichações envolvem riscos e prazeres que manifestam em seus sujeitos, movimentos constantes de liberdade, resistências

pautadas por buscas momentâneas de romper com tudo o que os governa. Produções visuais capazes de provocar a desestabilização de um olhar ‘domesticado’; um olhar que de tão acostumado à dinâmica urbana somente vai ‘lacrimar’ se for afrontado por outras visualizações.

No universo da metrópole contemporânea, as práticas culturais dos *graffiti* e das pichações mesclam corpos panorâmicos que percorrem as cartografias flutuantes dos múltiplos espaços urbanos. Nas interzonas que se abrem através das práticas culturais juvenis, encontramos outras possibilidades de visualizá-las, entendê-las como ações estratégicas. Práticas que se configuram, no entanto, como resistências que visam movimentos constantes na busca de liberdades intersticiais.



Figuras 64, 65 e 66 – Imagens que Ensinam...

6 NA FLUIDEZ DA CONTEMPORANEIDADE: a produção de outras pedagogias **– eixo analítico três**

No capítulo anterior busquei as possibilidades de interação das práticas culturais do *graffiti* e da pichação nos ambientes metropolitanos, destacando que através dessas práticas, corpos, cidades e espaços se fundem para a emergência de outras ambiências e outras cartografias. Assinalei, também, que tais práticas culturais, ao transgredirem normas e regras sociais, possibilitam aproximá-las das formas de resistência que se apresentam na contemporaneidade. No entanto, neste capítulo, abordo questões que também se destacaram durante a pesquisa, sendo assim, procuro intensificar como tais práticas possibilitam expandir o entendimento de 'pedagogia', visto que são manifestações localizadas em espaços urbanos, interpeladas pelas múltiplas condições e contextos sócio-culturais que são constituídas.

Nesse sentido, as imagens que utilizo para abertura deste capítulo final, algumas das inúmeras encontradas nos espaços urbanos de Porto Alegre, assumem aqui outro aspecto: constituem-se em imagens que ensinam; visualizações que produzem aprendizagens; intervenções visuais que 'educam' tanto seus realizadores quanto o público que as observa e as interpreta. Para tanto, amparo-me em autores como, Steinberg e Kincheloe (2001), Garcia Canclini (1989), Hernandez (2001), Larrosa Bondía (1994), Costa, Silveira e Sommer (2003), Xavier (2003), Veiga-Neto (2003), que alinhados com os Estudos Culturais em Educação possibilitam outras abordagens sobre as múltiplas possibilidades de educação que se apresentam na contemporaneidade.

As primeiras inscrições nos *blackbooks*, a formação de *crews*, a participação em eventos de grafiteagem, as atuações noturnas de pichadores pela cidade e as múltiplas intervenções visuais nos espaços da metrópole são manifestações marcadas pela fragmentação em suas redes de relações. Redes que não se pautam por intenções específicas, mas que manifestam um 'querer viver' dinâmico estético e ético expressados por tais tribos, aproximando-os das 'socialidades' contemporâneas. Mesmo se configurando em tribos móveis e plurais, em suas constantes manifestações pela metrópole, grafiteiros e pichadores produzem conhecimentos e múltiplas aprendizagens, modificando as relações sociais e as práticas culturais dos sujeitos envolvido com os outros e com o mundo em que

vivem. Assim compreende-se que as práticas culturais dos *graffiti* e das pichações ‘ensinam’, ‘educam’ através de ações e imagens que se expressam nas ruas, já que se pode atribuir uma dimensão pedagógica às mesmas.

No entanto, na fluidez da contemporaneidade, as práticas culturais dos *graffiti* e das pichações deslocam-se dos espaços de uma metrópole cada vez mais contemporânea para instituições⁷⁸, criadas na modernidade. Sendo assim na seção deste capítulo intitulada ‘De fora para dentro, de dentro para fora!’, procuro analisar os ‘movimentos’ efetuados pelos *graffiti* e pichações em tais espaços. A partir de minhas incursões e registros durante a mostra de arte urbana *Transfer*⁷⁹ em que estive acompanhado de minha orientadora Profa. Dra. Elisabete Maria Garbin, foi possível observar como as produções visuais urbanas, presentes em museus e/ou galerias de arte, evidenciam e colocam em ação uma possível ‘pedagogização’ dessas práticas culturais juvenis. Ainda nesta seção, procuro analisar a inserção dos *graffiti* e das pichações nos espaços escolares que, na maioria das vezes, não são reconhecidas como manifestações juvenis autorizadas, mesmo estando presentes de maneira informal nesses espaços. Nesse sentido, se por um lado, a realização de cursos e oficinas de *graffiti* em algumas escolas evidencia uma espécie de ‘formatação’ e ‘domesticação’ dessas práticas culturais, por outro, é através dessa inserção nos ambientes escolares que se abrem brechas, rupturas, ‘escapes’ para outras pedagogias.

Dessa maneira, pergunto-me como é possível relacionar as práticas culturais juvenis com outras possibilidades educativas, pois *graffiti* e pichações constituem-se em manifestações contemporâneas marcadas por uma fluidez constante na dinâmica urbana, pautando-se muitas vezes por conhecimentos e aprendizagens que se afastam dos conceitos formais de educação?

Se tomarmos como ponto de partida a pedagogia ‘construída’ na modernidade, veremos que sua concepção em muito se cristalizou a partir do ‘ideal pansófico’ concebido por Comenius em sua *Didática Magna*. Para Narodowski

⁷⁸ Estou me referindo à instituição, neste caso, como uma organização que é criada ou mantida por algum interesse econômico, político, governamental, social, educacional ou religioso. No sentido lato, instituição significa padrões de comportamento e processos estáveis, válidos e constantes, num determinado grupo social. Um exemplo seria: cartões de crédito, casamento, maternidade, família, democracia e capitalismo. Em sentido restrito, é um organismo vivo, advindo das necessidades e pressões sociais, valorizada pelo público interno e externo que se tornam dela dependentes, com identidade própria. Preocupada com os seus resultados, sua perenidade e guiada por uma missão. Disponível em: <<http://administracao.tripod.com/texto7.htm>>. Acesso em: 01 maio 2009.

⁷⁹ Vide nota 60.

(2006, p.26), “[...] esse ideal encerra em si uma pretensão abarcadora, ‘todos devem saber tudo’, é assim que os educadores devem ‘ensinar tudo a todos’.”

Segundo Narodowski (2006), ao basear-se numa cosmovisão que concebe a relação entre homem e realidade, Comenius buscou, através do ideal de educar a humanidade, o princípio fundamental: colocar a ‘ordem em tudo’. “De acordo com esse princípio, se um homem for formado será seguindo uma ordem [...]” (NARODOWSKI, 2006, p. 31), uma ordem que busca a organização da sociedade, que trata dos conhecimentos científicos produzidos na modernidade, uma ordem que estabelece a ‘divisão social do trabalho’, uma ordem que estabelece as divisões para o funcionamento da sociedade moderna.

Apesar de não procurar refazer aqui o contexto histórico que possibilitou o surgimento da pedagogia moderna, temos que levar em consideração que a ‘ordem’ pretendida por Comenius era fruto das novas configurações sociais, políticas e econômicas que se anunciavam com o final da Idade Média e início da época moderna. Neste contexto as escolas de ofício, os orfanatos, os reformatórios, ao atender cada vez mais as classes populares, tomaram para si a tarefa de educar e preparar o homem civilizado e racional, sendo nesses espaços “[...] que serão ensaiadas formas concretas de transmissão de conhecimento e de modelação e comportamento que permite um acúmulo de saberes sobre a maior eficácia da ação educativa” (XAVIER, 2003, p. 59). Para a autora, a partir do Renascimento tem início um processo de escolarização em que as instituições de ensino tomam para si a tarefa de educar e preparar o homem civilizado. Para tanto, o conhecimento e modelação do comportamento que permitem acúmulo de saberes, a manutenção da ordem e a disciplina, o progresso e a instrução são aspectos que contribuiriam para o surgimento da pedagogia.

Contudo, com o

[...] advento da Idade Moderna mais especificamente com a nova ordem social instalada com a tomada do poder pela burguesia após a Revolução Francesa, é que a idéia de *escola para o povo* surge e se torna hegemônica. (XAVIER, 2003, p. 63).

A gestação de todo um saber técnico sobre como manter a ordem e a disciplina, sobre como educar a criança e seus progressos, sobre as instruções e suas formas, o ser articulado com os espaços escolares vai possibilitar o surgimento da pedagogia moderna (XAVIER, 2003). Tal questão reforça-se com Veiga-Neto

(2008, p. 3) que também concorda que a escola enquanto instituição, “[...] constituiu-se como uma condição de possibilidade para a invenção dos saberes pedagógicos [...]”.

Nesse panorama, articulam-se íntima e eficientemente os saberes pedagógicos com os espaços escolares, evidenciando o caráter de ‘dominação’ presente na pedagogia moderna. Para Veiga-Neto (2006, p. 20), uma relação de dominação funciona como uma “[...] operação em que uma parte quer trazer a(s) outra(s) para o seu domínio, ou seja, para a sua casa, seu domo, sua morada [...]”. Para que isso aconteça, continua o autor (2006, p. 20), “[...] é preciso conduzir esse(s) outro(s), isso é, governá-lo(s), impor a ele(s) um governo. Assim é que a dominação — sobre o(s) outro(s) — implica uma ação de governar ou um *governo*⁸⁰ — sobre esse(s) outro(s).”.

Sendo assim, a pedagogia construída a partir de ideais modernos, ao pretender colocar uma ‘ordem em tudo’, ao ‘ensinar tudo a todos’ encontra articulações e se estabelece com aquelas relações de dominação. Trata-se de uma pedagogia profundamente enraizada na instituição escola, que legitima conhecimentos e saberes, que estabelece

[...] quais formas de conhecer são válidas e quais não são, o que é certo e o que é errado, o que é moral e o que é imoral, o que é bom e o que é mau, o que é belo e o que é feio, quais vozes são autorizadas e quais não são. (SILVA, 1995, p. 95).

Embora encontremos em correntes pedagógicas críticas a preocupação e a crença em promover outras possibilidades em educação, ainda assim é possível observar uma ‘condução’, um ‘governo’, visto que, como aponta Veiga-Neto (2002, p. 203), tais teorias assumem um “[...] registro utópico [...]” ao serem baseadas numa perspectiva salvacionista e/ou humanista. Essa utopia, colocada em termos de práticas pedagógicas, busca “[...] certos pontos de chegada, traçados numa perspectiva que demarca estratégias, meios e ações dirigidas a alcançar objetivos finais.” (NARODOWSKI, 2006, p. 25).

⁸⁰ O autor prefere falar em *governo* (e não em *governo*). Para uma discussão detalhada sobre essa questão, ver a obras: VEIGA-NETO, Alfredo José da. Coisas do Governo... In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz L.; VEIGA-NETO, Alfredo José da (Orgs.). **Imagens de Foucault e Deleuze**: ressonâncias nietzschianas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. P. 13-34.

Em contrapartida, a utopia como busca de um lugar sólido, de um 'espaço' futuro pleno de certezas, se desvanece na contemporaneidade juntamente com as instituições que nela se fundamentaram. Para Bauman (2005, p. 8), o “[...] atual estágio presente da era moderna [...]” está dando lugar a dimensões ‘fluidas’ e ‘líquidas’ que não fixam o espaço nem ‘prendem’ o tempo. Diferentemente dos ‘sólidos’ que possuem “[...] dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo [...]”, o autor demonstra que os ‘fluidos’ e os ‘líquidos’ não se atêm a qualquer forma e, ao estar constantemente em mudança, o tempo é o que importa, enquanto que os espaços, nesta nova fase da modernidade, são preenchidos e ocupados momentaneamente.

Sendo assim, a dimensão espaço-temporal assume uma importância fundamental para as transformações que ocorrem na contemporaneidade. Uma dessas configurações pode ser sentida no ‘enfraquecimento’ dos estados-nação que segundo Bauman (2005, p. 211), na modernidade, buscavam “[...] construir a certeza e a segurança dos cidadãos sobre um fundamento durável e confiável [...]”, já não são mais uma fonte segura. Nesse contexto, modificam-se as formas tradicionais de se fazer ‘política’ em partidos, sindicatos ou associações, verificando a força de outras manifestações que expandem o conceito de “impolítico” (CANEVACCI, 2005), provocando uma ‘transfiguração’ nas formas tradicionais de fazer política. A questão chave, para Garcia Canclini (1989, p. 323), encontra-se numa “[...] reorganização cultural do poder [...]”, pois enquanto na modernidade existia uma concepção vertical e bipolar do poder, assistimos na contemporaneidade múltiplos descentramentos nas relações, sejam elas sociais políticas ou econômicas.

Nesses contextos contemporâneos, também a educação também assume outras formas, podendo ser encontrada em outros espaços e locais. Dessa maneira, podemos relacionar as práticas culturais juvenis que quase sempre se manifestam fugidias, flexíveis, diluídas, como possibilidades de outros espaços, outras representações, outras manifestações que expandam o entendimento de educação e promovam outras pedagogias.

Nesse sentido, os *graffiti* e as pichações entendidos aqui como práticas que possibilitam outras dimensões educativas, aproximam-se daquilo que Steinberg e Kincheloe (2001, p. 14) denominam de “[...] pedagogias culturais [...]”, pois além dos espaços escolares, a educação pode ser enquadrada numa variedade de áreas sociais, incluindo “[...] os lugares onde o poder é organizado e difundido como

bibliotecas, TV, cinemas, jornais, revistas, brinquedos, propagandas, videogames, livros, esportes etc.". Locais que devem ser examinados, pesquisados e investigados pois só assim poderemos compreender os processos educacionais que se desenrolam na contemporaneidade (STEINBERG E KINCHELOE, 2001).

Ao "[...] examinar as práticas culturais pelas quais os indivíduos venham a entender a si mesmo e ao mundo que os cercam [...]" (MCLAREM, 1994 *apud* STEINBERG E KINCHELOE, 2001, p. 15), os Estudos Culturais contribuíram para examinar os efeitos das pedagogias culturais na formação de um "currículo cultural". Costa; Silveira e Sommer (2003, p. 57) consideram que a composição deste currículo cultural "[...] diz respeito às representações de mundo, de sociedade, do *eu* que a mídia e outras maquinarias produzem e colocam em circulação, o conjunto de saberes, valores, formas de ver e de conhecer que estão sendo ensinado por elas."

Nos espaços urbanos, as práticas do *graffiti* e da pichação ao mesmo tempo em que 'educam' os seus sujeitos realizadores, 'ensinam' através de suas produções visuais outras formas de se relacionar com a metrópole. Nas imagens das Figuras 67 e 68, procuro salientar, através das incursões junto a uma *crew* de grafiteiros da região norte de Porto Alegre, toda a sorte de experiências e 'aprendizados' que se desenvolvem nos espaços urbanos apropriados por estes jovens e que manifestam uma pedagogia das/nas ruas.



Figuras 67 – Pedagogias das/nas ruas

Na Figura 67 é possível visualizar alguns grafiteiros discutindo sobre sua produção iniciada, nela, notamos a presença atenta de uma possível moradora daquele local, parecendo estabelecer um diálogo com um integrante do grupo, enquanto outro, sentado na calçada, rascunha em seu *blackbook* criações que poderão demarcar futuramente as superfícies da cidade. Saliento aqui a conexão sempre presente neste estudo entre o campo da Cultura Visual e a etnografia pós-moderna, que agora se aliam ao entendimento das práticas juvenis como ‘pedagogias culturais’ na intenção de estabelecer uma interação entre grafiteiros, suas produções visuais e aqueles “múltiplos outros” apontados por Gottschalk (1998 p. 219). Ao pesquisarmos em espaços urbanos, “[...] o trabalho de campo intensivo e contínuo com as mesmas pessoas parece difícil e talvez injustificado [...]”, uma vez que as metrópoles são formadas por constantes fluxos de pessoas que vem e vão de toda a parte.

Tais conexões favorecem o trânsito entre imagens, as socialidades e demais situações efetuadas a partir de tais práticas culturais, especialmente entre os jovens e adolescentes, com um universo visual [que] não respeita limites disciplinares ou institucionais (Martins, 2005). Nesse sentido, a imagem a seguir procura intensificar a visualização de tais relações.



Figura 68 – Pedagogias das/nas ruas

A Figura 68 destacada acima permite visualizar esta intenção de relacionar as práticas do *graffiti* e seus aspectos pedagógicos. Na imagem observamos os movimentos quase coreografados dos jovens grafiteiros que, na busca de obter o melhor desempenho estético em sua produção, alinham-se numa união que permita resultados. No entanto, a ‘união’ expressada através da imagem pode nos provocar a pensar além... possibilitando nos levar para um terreno em que outras pedagogias se estabeleçam. Emparelhados, aqueles jovens promovem um ‘aprendizado’ coletivo, mas que, no entanto, se desacopla daquelas formatações pedagógicas – principalmente as escolares – que delimitam resultados ‘positivos’, ‘belos’, ‘harmônicos’, visto que a qualquer momento, as condições que promoveram aqueles instantâneos momentos de aprendizados podem ser rompidas.

Sendo assim, valho-me das argumentações de Hernandez (2003, p. 144) ao apontar que para a cultura visual não existem “[...] receptores nem leitores, mas apenas receptores e intérpretes [...]”, para as pedagogias culturais e visuais constituídas nos espaços urbanos, rompem-se as delimitações entre quem ‘ensina’ e quem é ensinado’, haja vista que esta ‘apropriação’ “[...] não é somente uma relação passiva, de dependência, mas pelo contrário, a apropriação é o resultado de uma interação sintonizada com as experiências que cada indivíduo tem vivenciado.” (MARTINS, 2005, p. 141).

Nesse sentido, aceito o convite de Larrosa (1994, p. 36) a “[...] pensar de outro modo [...]” para estender a noção de educação, possibilitando estabelecer relações entre as práticas culturais de grafiteiros e pichadores e outras pedagogias. Para o autor (LARROSA, 1994, p.36):

[...] a única condição é que sejam práticas pedagógicas, nas quais o mais importante é que *não* se aprenda algo “exterior”, um corpo de conhecimentos, mas que se elabore ou reelabore alguma forma de relação reflexiva do “educando” consigo mesmo. [grifo meu].

Diante do argumento de Larrosa (1994), podemos inferir que as produções de *graffiti* e pichações estabelecem relações que atuam como processos pedagógicos. Pedagogias ‘fabricadas’ através das vivências, das experiências, das observações, das múltiplas formas de interações adquiridas em meio aos ambientes urbanos. Se considerarmos ainda que práticas pedagógicas são “[...] aquelas nas quais se produz ou se transforma a experiência que as pessoas têm de si mesmas.” (Larrosa (1994, p. 36), um *blackbook* que passa de mão em mão em um evento de grafiteagem

ou um grupo de jovens delimitando espaços a partir de *graffiti* e/ou pichações estão evidenciando os aspectos dessa pedagogia.

Pedagogias que se localizam nos interstícios e, em sua constante presença no urbano (re)significam e rompem com as formas tradicionais de relações entre os sujeitos, as suas produções e os ambientes de que fazem parte. Nesse sentido, as práticas culturais dos *graffiti* e pichações estabelecem, através dessas outras pedagogias, “[...] atos de percepção, de interpretação e de interação que demandam deslocamentos ou, no mínimo, reclamam uma negociação de espaço nos discursos dominantes.” (MARTINS, 2005, p. 142).

Sob esse aspecto, num contexto contemporâneo e globalizado as instituições, sejam elas políticas, econômicas ou culturais – e aqui coloco a mídia como uma das principais instituições que regulam tais discursos – promovem negociações e mediações que necessitam ser levadas em conta ao analisar as práticas culturais juvenis dos *graffiti*. Todavia, na tentativa de me distanciar de uma sempre possível ‘demonização’ referente a tais questões, valho-me das argumentações de Yúdice (2004) que ao analisar a exposição midiática da cultura *funk*⁸¹ no Rio de Janeiro, qualifica de “[...] extremista esse modelo de usurpação, porque na tentativa de subverter um estereótipo, descuida do *caráter negociado de recepção* que nunca está inteiramente nas mãos de uma só pessoa ou grupo” [grifo do autor]. Para Yúdice (2004, 181), ao encontrarem-se no centro de debates públicos e fazendo parte da cultura midiática:

[...] os funkeiros, imaginados como uma ameaça poluente, agora são parte de um folclore urbano. A televisão e a imprensa mostram-nos como uns ‘joão-ninguém’, tentando tirar o que pertence a elite e as classes médias em troca de um medo que ‘justifica’ sua repressão. [...] As imagens da violência os demonizaram, e, até um certo ponto, os controlaram, transformando-os em produtores da cultura em geral, uma produtividade da qual não procuram fazer parte.

⁸¹ O funk carioca é um tipo de música eletrônica originado no Rio de Janeiro, derivado e levemente parecido com o Miami Bass, devido à sua batida rápida e aos vocais graves. No Rio, o funk carioca é chamado simplesmente de funk, apesar de ser um gênero diferente do funk norte americano. O Funk se tornou popular no Brasil na década de 70 através das primeiras equipes de som no Rio de Janeiro, como a Soul Grand Prix liderada por Ademir de Barros e Big Boy que promoviam bailes, inclusive, no badaladíssimo Canecão. Com a ampliação do acesso à frequência FM, a partir da década de 80, o funk no Rio começou a ser influenciado por um novo ritmo da Flórida, o Miami Bass, que trazia músicas mais erotizadas e batidas mais rápidas. Disponível em: <<http://musicadobrasil.blogspot.com/2010/04/3114.html>>. Acesso em: 04 abr. 2010.

O *funk* foi considerado inicialmente uma ameaça e os funkeiros como ‘bárbaros’ e ‘marginais’. Ao serem expostos na mídia e apropriados pela indústria cultural, sofrem uma (re)configuração, visto que a presença dessas práticas juvenis em espaços institucionais, ao mesmo tempo que as legitima culturalmente, procura de certa forma ‘domesticá-las’, ‘pedagogizá-las’. Dessa maneira, acredito que caminhos semelhantes parecem estar seguindo as práticas dos *graffiti* e das pichações, pois se constituem como redes juvenis móveis, abertas, com uma estrutura flexível, sendo assim passíveis de serem incorporadas naquilo que Yúdice (2004) chama de “cultura do consenso”. A incorporação e ‘pedagogização’ dos *graffiti* e das pichações nos espaços institucionais é o que tratarei de forma mais detalhada nas próximas seções.

6.1 DE FORA PARA DENTRO DE DENTRO PARA FORA



Dia 08 de setembro de 2008, por volta das 19 horas subo as escadarias de um grandioso prédio construído no início do século XX no coração do centro de Porto Alegre. É inevitável não reparar na arquitetura do lugar: estilo neoclássico, decorado com inúmeras esculturas que ornamentam a fachada do prédio. A riqueza de detalhes é impressionante. Colunas enormes sustentam e conferem uma imponência àquela construção que já foi sede de bancos, e hoje é um prédio tombado pelo patrimônio histórico que sedia um centro cultural. Ao adentrar a porta principal, o esperado é encontrar obras e exposições que continuem conferindo ao local seu 'estilo histórico'. No entanto, contrastando com a clássica arquitetura do prédio, logo na entrada encontra-se uma pista instalada para a prática de *skate*⁸², o som característico das 'rodinhas do skate' deslizando é mantido ininterruptamente através de caixas de som 'estrategicamente escondidas', o que aumenta a ambientação do local. Em suas colunas interiores em vez dos ornamentos clássicos, o que se vê são enormes painéis grafitados, que se mesclam à arquitetura do prédio. Percorrendo as galerias do prédio, é possível observar uma mostra cultural das diferentes linguagens da cultura juvenil metropolitana. Nos quatro ambientes em que foi dividida: Intervencionistas, '*mauditos*', *street fine art* e *beautiful losers*, destacavam-se *graffiti* produzidos em diferentes suportes, exposição de fanzines e revistas em quadrinhos, enormes pinturas murais que se espalhavam pelas paredes do prédio, fotografias experimentais, capas de discos de bandas musicais de estilos juvenis, desenhos para pranchas de skate. Também foi possível assistir vídeos sobre *skates* e *graffiti*, bem como documentários de artistas ligados às expressões de arte urbana. (Diário de Campo, setembro de 2008).

Figura 69 – Edifício da Antiga Sede dos Bancos Nacional do Comércio e Sul Brasileiro, Atualmente Centro Cultural Santander
Fonte: <www.santandercultural.com.br>.

⁸² O *skate* faz parte do cotidiano das juventudes metropolitanas, configurando-se em um comportamento e um estilo de vida, presente em muitas das manifestações culturais juvenis. Dessa maneira, a prática do *skate* é considerada mais do que um esporte, se constituindo também em uma atividade de caráter cultural para os jovens.

A união da imagem com o excerto do diário de campo procura suscitar a ‘mescla’ entre um ambiente institucional de características formais, ‘clássicas’ e as linguagens juvenis urbanas e contemporâneas. Durante o período de exposição em que permaneceu no Santander Cultural, a mostra *Transfer*⁸³, em virtude de se encontrar em um espaço cultural e artisticamente reconhecido, proporcionou uma aproximação das manifestações juvenis urbanas com grande parte da população: a visita de escolas, do público em geral e as reportagens veiculadas na mídia em relação ao assunto foram constantes. Paralelamente à mostra, foram oferecidas oficinas de grafiteagem, encontros, palestras e exibições audiovisuais sobre as diferentes modalidades que fazem parte dessas linguagens juvenis urbanas. Deslocadas para aquele centro cultural, as produções urbanas que ali se encontravam não mais eram consideradas um “gênero impuro”, para citar um termo de Garcia Canclini (1989), passando a ser admiradas como expressões da ‘arte urbana’⁸⁴.

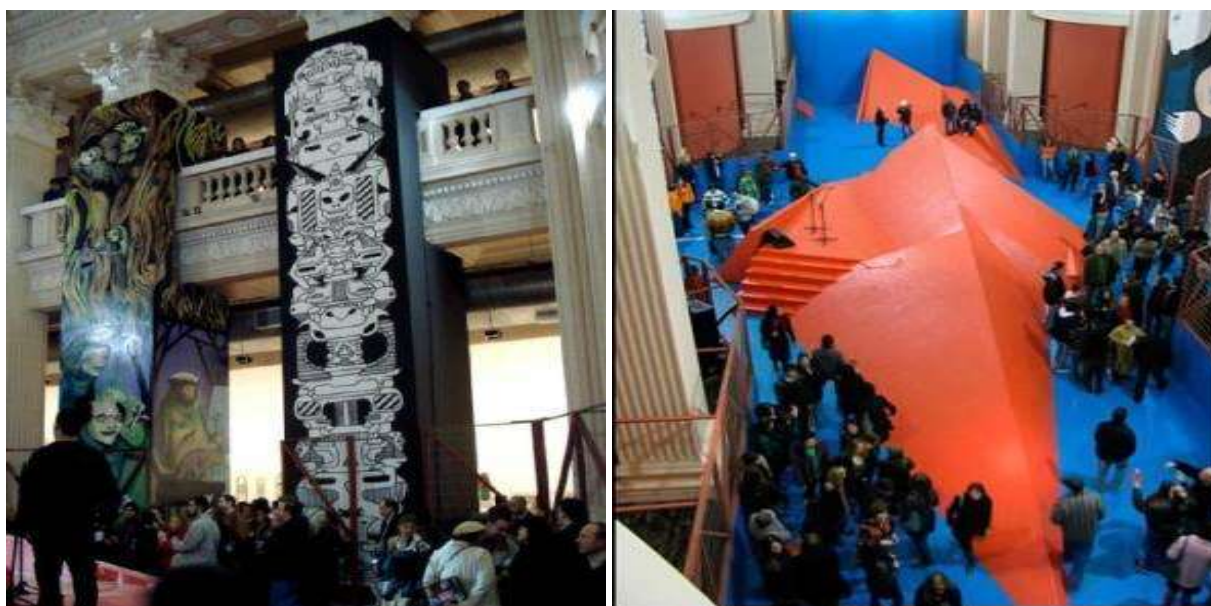


Figura 70 e 71 – ‘Transferindo’ as Práticas Culturais Juvenis das ruas Para Outros Espaços.

⁸³ Vide nota 59. Destaco as negociações empreendidas por mim e por minha orientadora com os organizadores da mostra *Transfer*, na qual tivemos permissão para visitá-la longamente, fotografá-la e filmá-la em horário noturno após o fechamento para o público.

⁸⁴ No entanto, se na cidade de Porto Alegre - RS, a mostra *Transfer* foi uma das primeiras exposições totalmente dedicada às linguagens visuais juvenis e urbanas, segundo GITAHY (1999), em 1975 o *graffiti* já era objeto de exposição no *Artist'Space*, em Nova York e posteriormente na Mostra *New York/New Wave* em 1981, o autor destaca ainda a primeira galeria dedicada ao *graffiti*: a *Fun Gallery*, no *East Villag*.

As imagens acima permitem visualizar tais práticas naquele ambiente. O deslocamento de produções que geralmente são encontradas nas ruas, para ambientes institucionais se constitui numa experiência completamente diversa daquela efetuada por uma pesquisa que se ambienta em espaços urbanos. Encontrar produções de *graffiti* em museus ou galerias de arte proporciona outras observações, suscita outros pontos de vista, interferindo na forma que são descritas e analisadas. Nesse sentido, me reporto a Rose (2001) ao elencar os ‘sítios’, em que se dão os significados das imagens – saliento que por ‘imagens’ não estou me referindo apenas à imagem em si, e sim às múltiplas visualizações encontradas nos espaços em questão. Dessa maneira uma ‘pista’ para prática do *skate* montada no saguão do Santander Cultural também se constitui em uma imagem.

O sítio do *audiencing* proposto pela autora (2001, p. 17) a partir de Fiske (1994), refere-se “[...] ao processo pelo qual a imagem visual tem seus significados renegociados, ou mesmo rejeitados, por determinados públicos específicos em circunstâncias específicas.” Sendo assim as imagens dos *graffiti*, expostas na mostra *Transfer* estão inseridas em uma “[...] cadeia de relações, instituições e práticas econômicas, sociais e políticas que cercam uma imagem e através do qual ela é vista e empregada.” (ROSE, 2001, p. 17). Encontradas no interior das instituições, as imagens evidenciam o seu aspecto social, entendido como uma dimensão muito ampla que abarca diferentes contextos, tanto os econômicos quanto políticos. O social diz respeito ainda àqueles contextos em que as identidades culturais dos grupos adquirem importância significativa.

Uma vez que tais imagens, inseridas em espaços institucionais, evidenciam uma ‘amplitude’ social, me aproximo das argumentações de Garcia Canclini (1989) na tentativa de analisar a forma como algumas práticas culturais juvenis adquirem outras configurações em contato com esses ambientes. Museus, galerias de arte, centros culturais e também as escolas são locais por onde muito tempo legitimou-se e conceituou-se, em grande parte, o que se entende (ou não) por cultura. Para tanto, é função dessas instituições conservar o ‘patrimônio cultural’ de uma nação ou povo, seja ele material ou intelectual. O conceito de patrimônio proposto por Garcia Canclini (1989) é extenso e não é propósito aqui desenvolvê-lo, no entanto, cabe

destacar que o seu 'uso social' quase sempre toma como referência a história, as tradições, os costumes, os monumentos e obras, as manifestações artísticas, etc.

O patrimônio cultural, para Garcia Canclini (1989), é formado por aquelas expressões de origem culta e também por manifestações populares; assim, as instituições hegemônicas que geram distinções estéticas entre 'arte' e 'artesanato', por exemplo, são as mesmas que legitimam as manifestações culturais de um povo. Nesse sentido, o patrimônio é um conceito chave para a reprodução do valor, em que a identidade e a distinção dos setores hegemônicos recorrem às teorias sociais na intenção de demonstrar que os bens culturais de um povo estão 'disponíveis' para todos. Dessa maneira, as escolas os museus e demais instituições são os agentes capazes de 'guardar', conservar e transmitir os saberes e a cultura de cada sociedade (GARCIA CANCLINI, 1989).

No entanto, os contextos contemporâneos estão constantemente entrecruzados por manifestações que brotam de suas margens e que não se enquadram nos rótulos modernos que abarcavam o 'culto' e/ou 'popular'. Nesse enfoque, para Garcia Canclini (1989, p. 314), as culturas juvenis como os *graffiti*, "[...] desde seu nascimento são práticas que se desentenderam do conceito de coleção patrimonial [...]", pois "[...] a formação de coleções especializadas de arte culta e folclórica foi na Europa e mais tarde na América Latina um dispositivo para ordenar os bens e simbólicos em grupos separados e hierarquizados." (GARCIA CANCLINI, 1989, p. 282).

Sendo assim, os *graffiti* não surgem como expressões de cunho tradicional e/ou popular e, dessa maneira, não se constituem como patrimônio cultural histórico e nem fazem parte das 'coleções' de obras nacionais, mas representam manifestações juvenis contemporâneas, ligadas fundamentalmente ao expansionismo urbano. Os *graffiti*, e também as histórias em quadrinhos⁸⁵, para Garcia Canclini (1989, p. 314), são "[...] lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal e a produção industrial e a cultura massiva." Os *graffiti*, as pichações e as demais práticas culturais juvenis configuram as manifestações que usam a fórmula da cultura urbana, as novas tecnologias, os meios de comunicação e as demais possibilidades contemporâneas.

⁸⁵ Apesar de Canclini (1989) não se referir explicitamente aos *fanzines*, o autor destaca as 'historietas'; as histórias em quadrinhos as quais se constituem numa das literaturas mais lidas que, a época de sua pesquisa, era um dos ramos da indústria editorial mais lucrativo no México.

Desse modo, enquanto “[...] o patrimônio tradicional segue sendo responsabilidade dos Estados, a promoção da cultura moderna é cada vez mais tarefa de empresas e organismos privados” (GARCIA CANCLINI, 1989, p. 86). Nesse sentido, se por um lado os governos utilizam sua política em termos de proteção e preservação do patrimônio, por outro as iniciativas mais inovadoras podem ser vistas na sociedade civil e, especialmente, de quem dispõe de maior poder econômico. O que tais instituições buscam através dessas ações é definido por Garcia Canclini (1989) como ‘crédito simbólico’; pois, enquanto o Estado busca legitimidade e consenso como representante da cultura histórica nacional, as empresas visam obter lucro e construir através das ‘outras’ expressões culturais que surgem em contextos contemporâneos e urbanos uma imagem ‘não interessada’ de sua expansão econômica.

A introdução de novos hábitos de consumo, proporcionado pela modernização industrial e produtiva, é constantemente impulsionada por “[...] fundações e centros experimentais destinados a conquistar para a iniciativa privada o papel protagônico no reordenamento do mercado cultural” (GARCIA CANCLINI, 1989, p. 86). Dessa maneira, temos que levar em conta que a mostra *Transfer*, realizada em um espaço cultural de propriedade de uma organização bancária foi constituída, em grande parte, pelos interesses que norteiam aquela instituição: aproximar, através de uma ‘legitimação artística’ das manifestações visuais urbanas, um público jovem consumidor. Uma vez no interior de espaços institucionais, os *graffiti* e demais linguagens juvenis, que por muito tempo foram consideradas ‘transgressoras’, ‘marginais’ e ‘malditas’ [daí a origem de uma seção da mostra *Transfer* ser intitulada de ‘mauditos’]⁸⁶, são tomadas como ‘legítimas’ e seus realizadores são elevados à condição de ‘artistas’. O depoimento do grafiteiro *Hisake*, participante da mostra *Transfer*, é elucidativo quanto a esse deslocamento:

⁸⁶ ‘Maudito’ refere-se também ao nome do *fanzine* que vinha encartado na revista *Animal*. Considerada uma revista de quadrinhos para adultos, a revista ‘Animal’ foi uma publicação independente que circulou no Brasil durante os anos de 1987 a 1990 do século XX e proporcionou a divulgação de vários artistas gráficos, desenhistas e quadrinistas do Brasil e do exterior, que influenciaram muitas das atuais linguagens visuais juvenis. Os trabalhos de alguns desses artistas foram expostos na mostra *Transfer*. O editor da Revista *Animal*, Fabio Zimbres, participou da curadoria da *Transfer*. Disponível em: <www.universohq.com>. Acesso em: 01 maio 2009.

“Hoje em dia o grafite... sabe aquela coisa de ser reconhecido como arte? Essa coisa passageira que vem hoje em dia acho que é muito mais a questão do consumo! Muito consumir a arte!” (Hisake, grafiteiro e artista visual. Setembro de 2008).

De um ‘*graffiti* vândalo’ para um ‘*graffiti* arte’ assiste-se a deslocamentos que estão vinculados às condições contemporâneas ‘líquidas’ e ‘híbridas’, tanto do poder econômico quanto do consumo cultural. Ao serem deslocados para o interior de espaços institucionais como museus e galerias de arte, os *graffiti* podem manifestar relações pedagógicas, pois esses locais possuem um “[...] objetivo planejado de ensinar um certo corpo de conhecimentos [...]” (SILVA, 1999, p. 140), o que irá pressupor a existência de um currículo. A exposição de tais produções, como foi visto na mostra *Transfer*, provavelmente não buscou como principal objetivo a transmissão do conhecimento, mas possibilitou a interação entre os participantes, o público e as produções.

É a partir dessa interação entre os sujeitos e as produções visuais urbanas, mediada por um espaço institucional, que se propiciam, além de outras aprendizagens uma ‘domesticação’ de tais práticas culturais. Nesse sentido, o depoimento de *Hisake*, o qual foi obtido em meio aos sons de vozes, músicas, tilintar de copos e outros ruídos durante a festa de encerramento da mostra *Transfer*, demonstra o quanto as experiências e vivências juvenis podem ser incorporadas em seus discursos na busca de legitimação e reconhecimento artístico.

“Eu tô vivendo o meu momento artístico. Mas teve muita pichação. Porque na realidade a cena foi construída por nós! Comecei “bombardeando” a rua, sabe? Pichação mesmo, mas com o tempo tu vai vendo que falta um motivo, um ideal ... Daí já não tem por que. Eu sempre estive em busca da (r)evolução através da arte. Porém, chega também uma hora que tu percebe que é pura demagogia, tu quer mudar o mundo, a vida das pessoas e não percebe que pra mudar a tua, tu fez muito pouco. Então é isso, o tempo passa e as coisas mudam. Hoje, só quero o que é meu por direito.” (Porto Alegre, setembro de 2008).

A fala de *Hisake* demonstra que a pichação como prática, muitas vezes relacionada a uma ‘adolescência rebelde e problemática’, proporcionou aprendizados e conhecimentos que possibilitaram transformar seu ‘vício’ pela adrenalina-estimulada, pelo caráter de ‘transgressão’ que a pichação traz, em uma atividade artística e profissional. Podemos considerar, dessa maneira, a pichação como um ‘rito de passagem’ que determina muitas vezes, para esses jovens, a transição da adolescência para a vida adulta, capaz de legitimar o seu

reconhecimento e posição numa hierarquia social no interior da sociedade [principalmente ocidental] (FEIXA, 2004). Essa ‘legitimação’ é o que vai possibilitar sua inserção em vários espaços institucionais, como ‘artista’, ‘grafiteiro’, ou qualquer denominação que possa diferenciá-lo de um ‘pichador’, garantindo assim a sua aceitação em outros círculos sociais.

Gonçalves (2006), ao fazer o que chama de uma ‘genealogia’ do *graffiti* urbano a partir de pesquisas documentais e depoimentos de grafiteiros, identifica as diferentes modalidades desta manifestação urbana. Além do *Graffiti* de caráter social, o autor destaca o **grafite conceitual**, que não se pretende tão transformador do ponto de vista político, mas é igualmente transformador do ponto de vista da arte [grifos do autor]. Para o autor (2006), enquanto o **grafite social** recusa a pichação, o **grafite conceitual** engloba-o enquanto uma possibilidade de intervenção artística, mesmo que demarcados os limites e as diferenças estilísticas do grafite em relação à pichação [grifos do autor]). Outra modalidade é o **grafite comercial**, possuidor de uma lógica capital e financeira, é um trabalho remunerado, uma forma de ganhar dinheiro, o que seus painéis revelam é nada mais do que aquilo que um patrão paga e exige que seja executado pelos grafiteiros. Porém, o **grafite de ação** se caracteriza pela “[...] manutenção de um certo comportamento irresponsável ligado ao vandalismo diante da cidade e do próprio ethos do grafiteiro de verdade.” (GONÇALVES, 2006, p. 28) [grifos do autor]. Todos esses diferentes tipos de *graffiti* encontrados pelo autor se diferenciam pelo seu tipo de atuação e pelo que ele chama de “razão pedagógica”⁸⁷.

Partindo da pesquisa efetuada pelo autor, acredito que, nesse caso, a modalidade do ‘grafite social’ é mais uma ferramenta colocada em ação para legitimar aquela pedagogia formatada e instituída nos ambientes escolares. Uma modalidade de atuação do *graffiti*, fortemente vinculada ao movimento *hip hop*, que investe em práticas que evidenciem seu caráter político-social. Nesse sentido para Gonçalves (2006, p. 25):

[...] dançar o break, ouvir ou fazer o rap, e finalmente grafitar, seriam **atitudes** características de uma forma de protestar, encerrando um caráter político da prática em relação ao contexto de denúncia e de exclusão social do movimento, fato este que não dizia respeito ao seu intuito. Dessa forma o **grafite social**, identificado como uma **atitude** e até mais radicalmente como

⁸⁷ Partindo da noção de *habitus* em Pierre Bourdieu, Gonçalves (2006, p.159) categoriza a razão pedagógica como “como processo educativo enquanto inculcação de disposições duráveis, matriz de percepções juízos e ações desenvolvidas por uma cultura para transmitir seus valores”.

uma tomada de posição política, [...] seria uma prática comprometida com outros valores[...].

A prática desta modalidade de *graffiti*, a partir da citação do autor, aponta para questões como ‘tomada de decisões’, ‘exclusão social’, ‘atitude’, evidenciando as características ‘salvacionistas’ dos discursos pedagógicos presentes nas escolas (ou fora dela). Utilizado, na maioria das vezes, como uma forma de ‘combate’ às pichações, a modalidade do *graffiti* social distingue claramente ‘*graffiti*’ de ‘pichação’ que, na busca de promover uma ‘atitude’ mais política e/ou consciente visando socializar os atos de ‘vandalismo’, afasta os possíveis usos desta prática cultural juvenil nos ambientes escolares.

Tal atitude em relação à prática da pichação pode também ser observada através deste estudo. Em setembro de 2008, participei de uma oficina de *graffiti*⁸⁸, realizada em Porto Alegre – RS, ministrada por *Sirilo*, citado anteriormente nesta dissertação, um jovem de 24 anos que se dedica profissionalmente à produção de *graffiti*. Minha intenção nessa atividade era estabelecer contato com grafiteiros e pichadores, no entanto ao indagar sobre as atividades dos jovens que se dedicam à prática da pichação em Porto Alegre, ele se limitou a responder: *esta é outra galera!*

Inicialmente, fiquei intrigado com sua resposta. Algum tempo depois, ao conversar com *Rusb*, 19 anos – um dos sujeitos participantes desta pesquisa e que também é oficinairo de *graffiti* – foi que pude entender a ‘reserva’ e o distanciamento de *Sirilo* em relação às minhas questões. Muitos daqueles que ministram oficinas de *graffiti*, revelou-me *Rusb*, são os mesmos que ‘atacam’ as ruas à noite, configurando dessa maneira práticas que continuam sendo realizadas mutuamente. A explicação de *Rusb* denota a existência de uma ‘cumplicidade’ entre esses grupos: aqueles que mantêm a preferência em realizar práticas consideradas ilegais, como a pichação, e aqueles que se dedicam profissionalmente à produção de *graffiti*, estabelecem relações de tolerância e respeito. Segundo *Rusb*, em se tratando de oficinas ou de *graffiti*, é preferível não citar ou mostrar qualquer tipo de conhecimento ou envolvimento com ‘pichadores’, pois geralmente tais cursos são direcionados ao

⁸⁸ A grafiteagem do muro externo da empresa Trensurb⁸⁸, realizada no mês de julho de 2008 dentro das atividades paralelas da mostra Transfer, contou com a participação de professores, artistas plásticos, designers, arquitetos e outros interessados na ‘arte urbana’. Outra participação, esta a convite do grafiteiro porto-alegrense Trampo, foi a pintura do muro da futura sede da Terreira da Tribo.

público em geral, onde é possível encontrar pessoas com diferentes opiniões sobre a questão da pichação. Uma situação previsível, já que uma oficina de *graffiti*, como demonstra a imagem, mesmo sendo realizada na rua, em um espaço urbano de contato público, incorpora um caráter pedagógico.



Figura 72 – Oficinas de *Grffiti* a ‘Pedagogização das ruas’

Nessa oficina de *graffiti*, que aconteceu próximo a uma avenida movimentada de Porto Alegre, podemos observar participantes e oficinairos [de costas em primeiro plano na foto] durante a demonstração da utilização técnica da tinta *spray*. A atenção quase ‘disciplinar’ mantém todos concentrados para o ensinamento e o posterior aprendizado, estabelecendo o aspecto pedagógico daquela situação. Em se tratando de oficinas – em escolas, museus, galerias de arte, empresas, presídios – na maioria das vezes, além do aprendizado e domínio de técnicas específicas, a sua utilização funciona como uma possibilidade de interação social entre os participantes. Dessa maneira, se entendermos pedagogia no sentido que assinala Costa (2002a, p. 212) “[...] como um discurso que se dispõe sobre os objetos para poder governá-los e administrá-los [...]” inferimos que, através de uma ‘pedagogização’ presente nas oficinas de *graffiti*, podemos vivenciar uma formatação dessas práticas culturais.

Saliento que não estou negando o caráter positivo presente nas ações e ‘atitudes’ de um *graffiti* de cunho sócio-pedagógico, visto que através dessa modalidade, foi possível iniciar minha caminhada como professor e mais tarde como pesquisador das práticas culturais juvenis. Sendo assim, destaco aqui o projeto: *Graffiti na Escola*⁸⁹, formatado e colocado em ação por este pesquisador no ano de 2005 o qual que buscou viabilizar uma aproximação e um ‘diálogo’ entre as linguagens urbanas juvenis e aquelas utilizadas tradicionalmente pelas escolas. Nas imagens que trago a seguir, procuro salientar o ‘caminho’ didático que era proposto, desde os primeiros esboços traçados no papel passando pelos treinamentos com materiais específicos até a aplicação dos modelos elaborados, em superfícies preparadas em locais previamente liberados.



Figura 73 e 74 – Oficinas de *Graffiti* na Escola João Goulart - Alvorada – RS

⁸⁹ Em 2005, após algumas negociações com a Secretária de Educação do Estado do RS, as oficinas tiveram início na Escola Estadual João Goulart, no município de Alvorada. Durante três anos consecutivos foram desenvolvidas semanalmente atividades como técnicas de desenho e pintura, leituras de livros e revistas sobre o tema, pesquisas sobre a história do *graffiti*. Houve uma busca constante por toda informação que possibilitasse aos oficinados uma maior aproximação com o universo do *graffiti*. Periodicamente, eram escolhidos os espaços para a aplicação dos trabalhos de cada turma participante das oficinas em muros ou paredes da escola [e também fora dela].



Figuras 75 – Oficinas de *Graffiti* na Escola João Goulart - Alvorada – RS

As imagens possibilitam visualizar que a ambiência presente nas escolas é profundamente definidora dos resultados de oficinas realizadas nesses espaços institucionais. Todas as características pedagógicas de um ‘grafite social’ expressam-se ali: a própria imagética adquire formas e nuances com frases e palavras que identificam a função social da escola e/ou da sociedade; a produção e a ação do grafitar, tão cara ao seu efeito socializante, é (re)significada, já que nesse ambiente os agrupamentos nunca se fazem ‘a toa’⁹⁰, sempre se encontram regulados, em função de estarem atrelados às normas da instituição escola. Práticas culturais que são remoldadas na escola e devolvidas às ruas com uma formatação pedagógica.

De todo modo, se por um lado a instituição escola atribui um uso ‘regulado’ ao *graffiti*, por outro tais práticas culturais juvenis possibilitam, ao entrarem em contato com a escola, pequenos traços de fuga; multicromáticos exercícios de resistência que deslizam e encontram brechas por entre o normalizador aparato escolar. Nesses movimentos ‘de fora para dentro’ e ‘de dentro pra fora’ é possível identificar, ainda que efemeramente, o rompimento de uma condição de ‘sujeito aluno’ e, fazendo uso da poética de Larrosa Bondía, Veiga-Neto e Silva (1999, p. 16), considero que educação implica questionamentos e incertezas, em que se abrem possibilidades a buscas de “[...] um porvir indeterminado, situado sempre além de todo o poder sobre o possível, literalmente infinito.”

⁹⁰ Recordo que o estar junto ‘a toa’ de Maffesoli (1993) é utilizado neste estudo para demarcar os agrupamentos dos jovens em suas ações de *graffiti* e pichações nos espaços urbanos.

7 “O TEMPO DA ARTE DE RUA É O TEMPO QUE ELA DURA”: considerações finais

Do planeta deserto ninguém chega perto não adianta
... o carteiro não leva alegria a noite é igual ao dia.
No planeta deserto não existe errado nem certo
(Retirado do *blackbook* do jovem pichador Rafa, 19 anos)

A frase que intitula este capítulo final citada em 2008 por Fabiana Menini, à época Presidente do Instituto de Tecnologia Social Trocando Idéia⁹¹, ao mesmo tempo em que ressalta a temporalidade efêmera dos *graffiti* e das pichações, aponta também para os meus escritos que necessitam encontrar seu tempo de duração. Como uma metáfora rascunhada na pele urbana, a poesia encontrada no *blackbook* de Rafa pode estar indicando que efetuar pesquisas em um contexto pós-moderno é como caminhar em um planeta deserto, em que nos equilibramos sempre em provisórias certezas. No entanto, desde o final dos anos de 1990, época em que as primeiras observações dos *graffiti* e pichações me inquietavam, muito já foi possível percorrer. O que era apenas um interesse de estudo resultou numa pesquisa que teve como objetivo visibilizar e problematizar as práticas culturais de tribos de grafiteiros e pichadores em determinados espaços urbanos de Porto Alegre, permitindo indagações, inquietações, reflexões e, pelos menos em parte, algumas conclusões.

A intensidade de minha juventude vivida em meio aos espaços urbanos, descrita na introdução deste estudo, foi, em grande parte, o que delimitou a aproximação à temática pretendida. Nesse sentido, as ‘pinceladas de memória’ que permitiram um retrospecto de minha vivência pessoal proporcionaram o desenvolvimento de uma pesquisa nômade capaz de responder questões acerca de como os grafiteiros e pichadores atuam em suas redes de socialização construindo e fortalecendo suas identidades enquanto sujeitos integrantes do grupo; ou de que maneira as práticas do *graffiti* e da pichação podem estar operando na (re)significação de espaços urbanos em Porto Alegre. Ou ainda, em que medida as práticas culturais dos *graffiti* e das pichações manifestam a produção de outras pedagogias. A partir dos Estudos Culturais e Educação e de autores como Feixa

⁹¹ Vide nota 60

(1999), Garbin (2001), Baumam (2001), Garcia Canclini (1989, 1991,1999), Canevacci (2004, 2005, 2008), Maffesoli (1993, 2004, 2005, 2007, 2009), busquei outras possibilidades de pesquisa em se tratando de Juventudes, permitindo identificar, desde o início desta pesquisa, os *graffiti* e pichações como práticas culturais de juventudes contemporâneas.

Trata-se de uma pesquisa que, assim como pesquisador e pesquisados, se configurou muitas vezes nômade e em 'trânsito'. Se, por um lado, as ferramentas teórico-metodológicas da etnografia pós-moderna possibilitaram-me movimentos metodológicos para acompanhar os sujeitos participantes da pesquisa por entre os espaços urbanos, por outro, ao tomar contato com o campo interdisciplinar da Cultura Visual, encontrei um arcabouço teórico para analisar as múltiplas visualizações presentes nos *graffiti* e nas pichações. Tais conexões permitiram alinhar as narrativas entre os sujeitos e suas produções visuais com experiências e vivências que se configuram como práticas culturais urbanas. Práticas que expressam, através das múltiplas imagens produzidas por essas juventudes contemporâneas, uma diversificada rede de relações sócio-culturais.

Nesse sentido, iniciei o 'rascunho' das possibilidades analíticas a partir das *tags* presentes nos *blackbooks* tanto dos grafiteiros quanto dos pichadores, passando pela formação das suas *crews* e os eventos de grafitagens, levando em conta que alguns desses sujeitos produzem, de uma forma ilegal, um 'bombardeio' de produções visuais que ocupam e se espalham pelos espaços da metrópole. Como nômades urbanos e contemporâneos, os jovens participantes desta pesquisa produzem em seus trânsitos pela metrópole práticas culturais que podem ser entendidas a partir do que Maffesoli (1993) considera como 'socialidades', já que são geradas a partir de agrupamentos que se definem, muitas vezes, por uma 'ética da estética', por um 'estar junto à toa' sem aparente motivo.

Nesse sentido, trago o comentário de *Error*, pichador de 16 anos, ao recomendar o vídeo Bombardeando Porto Alegre.

Dá uma olhada: vídeo postado a 'poco' tempo da grande família VIPER que 'conquistou' um espaço em 2008 e 2009 na zona norte Porto Alegre. Mostra as noites loucas, loucas noites que passam e poucas pessoas sabem quem nela andam e fazem acontecer! *Error*, *Rafa*, *MDN*, *Caxi*, *Guma*: grande rapaziada.

O comentário, enviado por *Error* para sua rede de amigos na Internet, procura fortalecer as relações de tais jovens em seus grupos, intensificando-se aqui uma

socialidade que se expressa através das ligações construídas entre os espaços em que esses jovens percorrem em suas loucas noites pela cidade. Espaços conquistados. Louvando a “grande rapaziada”, *Error*, ao invocar seus companheiros de madrugada, despede-se de sua unidade, de um ‘eu’ único, fixo e indivisível. Tal comentário possibilita inferir que tais práticas culturais são guiadas por um imaginário coletivo, que ao se materializar nos espaços urbanos, legitima suas ações reforçando uma socialidade juvenil. *Error*, ao fragmentar seu espírito rebelde, parece estabelecer

[...] uma revolta contra uma concepção estática do indivíduo. É por ser múltiplo em si mesmo que o indivíduo não se reconhece na rigidez social. A dificuldade em captar esta tensão está no fato que ela não se diz, mas se vive. (MAFFESOLI, 2004, p. 115).

Essas discussões que refletem outras compreensões de um sujeito múltiplo e fruto das contingências, apesar de ainda incipientes nesta dissertação, proporcionaram aproximações iniciais às teorizações foucaultianas. Nesse sentido, busquei os conceitos de poder e resistência expostas por esse autor, que, aliados às contribuições de Maffesoli (1993, 1997, 2004, 2007, 2009) e Freire Filho (2007), permitiram relacionar as características transgressoras das práticas culturais de jovens grafiteiros e pichadores com outras formas de resistência que se apresentam na contemporaneidade. Resistências como micro-lutas, micro-ações que manifestam outras subjetividades, visto que através de práticas que envolvem tanto as ações como as imagens resultantes destas, promovem-se outras formas de resistir em contextos contemporâneos. Através destas práticas culturais, que proporcionam tanto o risco como o prazer, tais jovens buscam momentâneos interstícios de liberdade.

Ao vivenciar os *rolés* dos jovens pela cidade, principalmente aqueles que se dedicam à pichação, foi possível observar que tais sujeitos não se encontram formalmente estruturados em ‘redes’, pautando-se quase sempre pela descentralização de suas ações. Suas práticas culturais geram múltiplas ambiências, *interzonas*, sendo possível identificar nelas a presença das práticas culturais do *graffiti* e da pichação. Retomo que, para Canevacci (2005), *interzonas* são ‘espaços-entre’ o mental e o geográfico, aberturas que fundem cimento, tintas e pele, interstícios em que é possível localizar intervenções visuais nos espaços ocupados. Esta junção entre corpos e *graffiti* vai produzir outras cartografias urbanas, pois

grafiteiros e pichadores, ao demarcarem a cidade, efetuam um outro mapeamento, muito mais plural e flexível que não necessita de coordenadas específicas. Nota-se, assim, que as características que indicam as socialidades juvenis expressadas e localizadas nos espaços urbanos são parte constitutiva da metrópole.

Ao estabelecer vivências e experiências, tais práticas propiciam a aquisição de novos conhecimentos e aprendizagens, novos modos de convívio e socializações atribuindo, assim, seus aspectos pedagógicos. No entanto, as pedagogias que são geradas nos espaços urbanos, capazes de estabelecer múltiplas relações entre os sujeitos e a metrópole, rompem com as formatações de uma pedagogia inventada na modernidade aproximando-se daquelas 'pedagogias culturais' que são encontradas em outros locais além da escola. Contudo, pelo fato dos *graffiti* serem expostos em espaços institucionalmente reconhecidos, tais práticas manifestam diferentes possibilidades, entre elas a inserção e usos do *graffiti* como alternativas educativas. Nesse sentido, a frase proferida por um aluno participante de oficinas de *graffiti*, "*graffiti* é arte! Pichação é vandalismo!", indica que nos espaços escolares a prática do *graffiti* adquire um aspecto pedagógico visto que se procura distanciá-lo visual e artisticamente da prática da pichação.

Graffiti e pichações entendê-los como práticas culturais juvenis contemporâneas e não apenas como ações de rebeldia ou indisciplina, foi o que moveu esta pesquisa. E, se ao final desses escritos, algumas perguntas ainda permaneceram em suspenso, servirão justamente para provocar inquietações e instigar outras pesquisas. A intenção nunca foi respondê-las por completo, mas sim suscitar reflexões, para pensar nas possibilidades de transitar em outros territórios educacionais em se tratando de juventudes. Sendo assim, encerro este estudo com uma imagem que ilustra e suscita, tanto naqueles que as realizam quanto naqueles que as visualizam, outros modos de (vi)ver tais práticas.



Figura 76 – Pichadores não são Vândalos, são Poetas da Noite

Grafitheiros, pichadores, poetas e/ou 'artistas' das ruas que participaram desta produção contemporânea:

Rafa,
Orror,
Trampo,
True,
Rusb,
Hisake,
e aqueles
múltiplos outros
que transitam e
demarcam
os espaços urbanos
da metrópole...

REFERÊNCIAS

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia da Biblioteca Jardim**. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Tomo Editorial, 2004.
- AGUIAR, Cerejo Sara Dalila. **Risco e Identidade de Gênero no Universo do Graffiti**: (trilhos). Lisboa: Ed. Colibri; Soci Nova Lisboa, 2007.
- ALMEIDA, Julia. **O recado controverso do grafite contemporâneo**. Contemporânea, vol. 6, nº 1. Jun. 2008.
- ANDREOLI, Giovani S. **Grafismos Urbanos**: composições, olhares e conversações. Porto Alegre, 2004. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, Faculdade de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Psicologia, Porto Alegre, 2004.
- BACELAR, Jorge. **Notas Sobre a Mais Velha Arte do Mundo**. Universidade da Beira Interior. Covilhã, 2003 ou 2005. Disponível em: <<http://www.labcom.ubi.pt/agoranet/01.html>>. Acesso em: 15 maio 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. Kool killer ou a Insurreição Pelos signos. **Revista Cinema/Cine olho**, São Paulo, n. 5, p. 37, jul./ago. 1979.
- BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BERGER, John. **Modos de ver**: John Berger. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BEY, HAKYM. **TAZ**: zona autônoma temporária. Porto Alegre; Deriva, 2006.
- CANEVACCI, Massimo. Diversidade nômade e a mutação cultural. In: **Multiculturalismo: mil e uma faces da escola** / Azoilda Loretto da Trindade, Rafael dos Santos. (orgs). -3º. Ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- CANEVACCI, Massimo. **A Cidade Polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. 2. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- CANEVACCI, Massimo. **Culturas Extremas**: mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- CANEVACCI, Massimo. Entrevista a **Revista Sextante** 2007/02 Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação – UFRGS - Dez – 2007
- CANEVACCI, Massimo. **Fetichismos Visuais**: corpos erópticos e metrópole comunicacional. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- CASSOL, Leonete. **“ARTE OU VANDALISMO? VOCÊ DECIDE...”**: o que nos ensinam os grafismos urbanos sobre paz e violência. São Leopoldo, 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1. Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHALFANT, Henry; COOPER, Martha. **SUBWAY ART**. London: Thames & Hudson Ltd, 1984.

CONTADOR, Antônio Concorda. A Música e o Processo de Identificação dos Jovens Negros Portugueses. **Revista Sociologia**: problemas e práticas, Lisboa, n.36. p. 106-112, 2001.

COSTA, Marisa Vorraber. Estudos Culturais: para além das fronteiras disciplinares. In: Costa, Marisa Vorraber; VEIGA-NETO, Alfredo José da (Orgs.). **Estudos Culturais e Educação**: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema... 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. P. 13-36.

COSTA, Marisa Vorraber. Pesquisa-Ação, Pesquisa Participativa e Política Cultural da Identidade. In: COSTA, Marisa Vorraber; VEIGA-NETO, Alfredo José da (Orgs.). **Caminhos Investigativos II**: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação. Rio de Janeiro: DP&A, 2002a. P. 93-117.

COSTA, Marisa Vorraber. Poder, Discurso e Política Cultural: contribuições dos estudos culturais ao campo do currículo. In: LOPES, Alice Casimiro; MACEDO, Elisabeth (Org.). **Currículo**: debates contemporâneos. São Paulo, Cortez, 2002b. P. 133-149.

COSTA, Marisa Vorraber. Velhos Temas, Novos Problemas: a arte de perguntar em tempos pós-modernos. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweiss (Orgs.). **Caminhos Investigativos III**: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. P. 199-214.

COSTA, Marisa Vorraber; SILVEIRA, Rosa Hessel; SOMMER, Luis Henrique. Estudos Culturais, educação e pedagogia. **Revista Brasileira de Educação**, Belo Horizonte, n. 23, p. 36-61, maio/ago. 2003.

COSTA, Ricardo Jorge. Graffiti: um crime de arte? **A página**, Lisboa, out. 2001. Disponível em: <<http://www.apagina.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=1551>>. Acesso em: 20 jun. 2007.

CUNHA, Susana Rangel Vieira da. Apontamentos Sobre a Cultura Visual. In: 9º SEMINÁRIO NACIONAL DE ARTE E EDUCAÇÃO, 19., 2005. Montenegro. **Anais**. Montenegro: Ed. FUNDARTE, 2005.

FEIXA, Carles P. A Construção Histórica da Juventude. In: CACCIA-BAVA, Augusto; FEIXA, Carles; GONZÁLES, Yanko (Orgs.). **Jovens na América Latina**. São Paulo: Escrituras Editora, 2004. P. 257- 327.

FEIXA, Carles P. **De Jovenes Bandas e Tribos**. Barcelona: Editora Ariel, 1999.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Escrita Acadêmica: arte de assinar o que se lê. In: COSTA, Marisa Vorraber; BUJES, Maria Isabel Edelweiss (Orgs.). **Caminhos Investigativos III: riscos e possibilidades de pesquisar nas fronteiras**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. P. 117-40.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Verdades em Suspenso: Foucault e os perigos a enfrentar. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos Investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. P. 49-71.

FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 16. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma Trajetória Filosófica: (para além do estruturalismo e da hermenêutica)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. P. 231-247.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel; MOTA, Manoel de Barros; RIBEIRO, Vera Lucia Avellar (Orgs.). **Estratégia Poder-Saber**; [organização e seleção de textos, Manoel de Barros da Motta; tradução, Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Ditos e escritos IV).

FREIRE FILHO, João. **Reinvenções da Resistência Juvenil: os estudos culturais e as micropolíticas do cotidiano**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

FREITAS, Wagner Cinelli de Paula. **Espaço Urbano e Criminalidade: lições da Escola de Chicago**. São Paulo: Editora Método, 2004.

GARBIN, Elisabete Maria. Cultur@s Juvenis, Identid@ades e Internet: questões atuais. **Revista Brasileira de Educação**, Belo Horizonte, n. 23, p. 119-135, maio/ago. 2003.

GARBIN, Elisabete Maria. Cenas Juvenis em Porto Alegre: "lugarizações", nomadismos e estilos como marcas identitárias. In: SOMMER, Luis Henrique; Bujes, Maria Isabel Edelweiss (Orgs.). **Educação e Cultura Contemporânea: articulações, provocações e transgressões em novas paisagens**. Canoas: Editora da ULBRA, 2006. P. 199-215.

GARBIN, Elisabete Maria. **www.identidadesmusicaisjuvenis.com.br**: um estudo de chats sobre músicas na Internet. Porto Alegre, 2001. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

GARCIA CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir da la modernidad**. Mexico: Ed. Grijalbo, 1989.

_____. **La Globalizacion Imaginada**. Barcelona: Paidós, 1999.

_____. Construcción o Simulacro del Objeto de Estudio?: Trabajo de campo e retórica textual. **Alteridades**, Chile, n. 1, p. 53-64, 1991.

GEERTZ, Clifford. Estar lá, Escrever Aqui. **Diálogo**, São Paulo, v. 22, n.3, p. 58-63, 1989.

GEERTZ, Clifford; CLIFFORD, James; REYNOSO, Carlos. **El Surgimiento de la Antropologia Posmoderna**. 2. ed. Barcelona: Gedisa, 1992.

GINSBURG, Faye. Não Necessariamente o Filme Etnográfico: traçando um futuro para a antropologia visual. In. ECKERT, Cornelia; MONTE-MÓR, Patricai (Orgs.). **Imagem em Foco: novas perspectivas em Antropologia**. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 1999. P. 31-54.

GIROUX, Henry A. **Atos Impuros: a prática política dos estudos culturais**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

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

GONÇALVES, Anderson Xavier Tibau. **A Pedagogia do Spray: o que faz o grafiteiro, grafiteiro** Rio de Janeiro, 2006. 186 f. Tese (Doutorado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Educação, Rio de Janeiro, 2006.

GOTTSCHALK, Simon. Sensibilidades Pós-Modernas e Possibilidades Etnográficas (Postmodern Sensibilities and Ethnographic Possibilities). Tradução de Ricardo Uebel. [9 p.] (Texto digitado).

GREEN, Bill; BIGUM, Chris. Alienígenas na Sala de Aula. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Alienígenas na Sala de Aula: uma introdução aos estudos culturais em educação**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. P. 208-243.

GROS, Frederic. Situação do Curso. In: FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. P. 613-661.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pos-modernidade**. 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

HALL, Stuart. Quem Precisa da Identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000. P.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da Cultura Visual**: proposta para uma nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura Visual, Mudança Educativa e Projeto de Trabalho**. Porto Alegre: Artes Medicas Sul, 2000.

HERNÁNDEZ, Fernando. De qué Hablamos Cuando Hablamos de Cultura Visual? **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 9-34, jul./dez. 2005.

LARA, Artur. **Arte Urbana em Movimento**. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Las Imágenes de la Vida y la Vida de las Imágenes: tres notas sobre el cine e la educação de la mirada. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 32, n. 2, p. 7-22, jul./dez. 2007.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Tecnologias do Eu e Educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **O Sujeito da Educação Estudos Foucaultianos**. Petrópolis: Vozes, 1994. P.

LARROSA BONDÍA, Jorge; VEIGA-NETO, Alfredo José da; SILVA, Tomaz Tadeu da. **Pedagogia Profana**: danças, piruetas e mascaradas. Tradução de Alfredo José da Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

LISBOA. Nei. **Carecas da Jamaica**. EMI Odeon, 1987. 1 CD-ROOM.

LYOTARD, Jean François. **A Condição Pós-moderna**. Lisboa: Gradiva, 1989.

McLAREN, Peter. **Multiculturalismo Revolucionário**: pedagogia do dissenso para o novo milênio. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

MAFFESOLI, Michel. **O Mistério da Conjunção**: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MAFFESOLI, Michel. **A Parte do Diabo**. Rio de Janeiro: Record , 2004.

MAFFESOLI, Michel. **O Ritmo da Vida**: variações sobre o imaginário pós-moderno. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1993.

MAFFESOLI, Michel. **A Transfiguração do Político**: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Tribos Urbanas: metáfora ou categoria?** In: Cadernos de Campo - Revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia". Departamento de Antropologia, FFLCH/USP, São Paulo, ano 2, nº 2, 1992.

Disponível em: <<http://www.n-a-u.org/ruasimboloesuporte.html>>. Acesso em: 16 mar. 2008.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **DE PERTO E DE DENTRO**: notas para uma etnografia urbana. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 17 nº49. São Paulo. Jun. 2002

MARGULIS, M. et al. **La Cultura de la Noche**: la vida noturna de los jóvenes en Buenos Aires. Buenos Aires: Biblos, 2005.

MARQUES, Filomena; ALMEIDA, Rosa; ANTUNES, Pedro. Traços Falantes (A cultura dos Jovens Graffiters). In: PAIS, J.M. **Traços e Riscos de Vida**: uma abordagem qualitativa e modos de vida juvenis. Porto: Âmbar, 1999. P.

MARTIN-BARBERO, Jesus. A Mudança na Percepção da Juventude: sociabilidades, tecnicidades e subjetividades entre os jovens. In: BORELLI, Sílvia H.S.; FREIRE FILHO, João (Orgs.). **Culturas Juvenis no Século XXI**. São Paulo: EDUC, 2008. P. 9-32.

MARTINS, Raimundo. Educação e poder: deslocamentos perceptivos e conceituais da cultura Visual. In. OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. HERNANDEZ, Fernando. (orgs). **A Formação do Professor e o Ensino de Artes Visuais**. Santa Maria; Editora UFSM, 2005. P. 133-147.

MIRZOEFF, Nicholas. **Uma Introducción a Cultura Visual**. Buenos Aires, Paídos, 2003.

MUNHOZ, Daniela Rosito Michelena. “**Graffiti**: uma etnografia dos atores da Escrita Urbana de Curitiba”. Curitiba, 2003. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

NADA. **Restos de Restos de Nada**. Devil Discos, 1987. 1 CD-ROOM.

NARODOWSKI, Mariano. **Comenius & a Educação**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

NOVE, Pavilhão. **Reação**. Warner: WEA, 2001. 1 CD-ROOM.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. Culturas Juvenis na metrópole: cultura audiovisual, formas e expressão e consumo simbólico. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). **Desigualdade Social e Diversidade Cultural na Infância e na Juventude**. São Paulo, Cortez, 2006. P. 244-258.

PENNACHIN, Deborah Lopes. **Signos Subversivos**: das significações de Graffiti e pichação Metrôpoles contemporâneas Como Miríades Sígnicas. In: CONGRESSO BRASILEIRO EM CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 26., 2003, Belo Horizonte. **Anais**. Belo Horizonte: INTERCOM, 2003. Disponível em: <[HTTP://WWW.intercon.org.br](http://WWW.intercon.org.br)>. Acesso em: 20 jun. 2007.

PAIS, J.M. **Traços e Riscos de Vida**: uma abordagem qualitativa e modos de vida juvenis. Porto: Âmbar, 1999.

PAIS, J.M. Buscas de Si: expressividades e identidades juvenis. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGÊNIO, Fernanda Eugênio (Orgs.). **Culturas Jovens**: novos mapas do afeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2006. P. 13.

PEREIRA, Angélica Silvana. **Somos Expressão, não Subversão!**: a gurizada punk em Porto Alegre. Porto Alegre, 2006. 163 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Pichando a Cidade: apropriações “impróprias” do espaço urbano. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; SOUZA, Bruna Mantese de (Orgs.). **Jovens na Metrópole**: etnografias de circuitos de lazer, encontros e sociabilidades. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2007. P.

O RAPPA. **Sete vezes**. Rio de Janeiro. Warner Music do Brasil, 2008. 1 CD-ROOM.

REGO, Nelson. Geração de Ambiências: três conceitos articuladores. In: REGO, Nelson; MOLL, Jaqueline; Aigner, Carlos (Orgs.). **Saberes e Práticas na Construção de Sujeitos e Espaços Sociais**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006. P. 179-198.

REGUILLO, Rosana. Ciudad y Comunicación Densidades, Ejes y Niveles. **Dialogos de la Comunicación**: Revista Académica de La Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social. Disponível em: <<http://www.dialogosfelafacs.net/articulos/pdf/47RossanaReguillo.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2007.

ROCHA, Everardo. Coisas estranhas, coisas banais: notas para uma reflexão sobre o consumo. In: ALMEIDA, Maria Isabel de. Eugenio, Fernanda. **Comunicação, Consumo e Espaço Urbano**: novas sensibilidades das culturas juvenis. Rio de Janeiro: ed. PUC; Mauad X, 2006. P.

ROSE, Gillian. Visual Methodologies-an introduction to the interpretation of visual materials. London: Sage, 2001. P.

SAMAIN, Etienne. "Para que a antropologia consiga tornar-se visual". In: FAUSTO NETO, Antonio, BRAGA, J.L.; DAYRELL, Sérgio (Orgs.). **Brasil. Comunicação, Cultura Política**. Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda, 1994. P. 33-46.

SANTOS, Lisiane Gazola. **Sons das Tribos**: compondo identidades juvenis em uma escola urbana de Porto Alegre. Porto Alegre, 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

SANTOS. Simone Olsielsky dos. **Representações de Gênero, Transgressão e Humor nas Figuras Infantis dos Desenhos Animados contemporâneos**. Porto Alegre, 2010. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós Graduação em

Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida Pós-Moderna**: intelectuais, arte e videocultura na Argentina. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2000.

SENEILLART, Michel. Situação do Curso. In: FOUCAULT, Michel: **Nascimento da biopolítica**: curso no Collège de France (1978- 1979), São Paulo: Martins Fontes, 2008. P.

SILVA, Armando. **Imaginários Urbanos**. São Paulo: Perspectiva; Bogotá: Col: Convenio André Bello, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu. Currículo e Identidade Social: territórios contestados. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Alienígenas na Sala de Aula**: uma Introdução aos estudos culturais em educação. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. P. 190-207.

SILVA, Tomaz Tadeu. **Documentos de Identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. A Entrevista na Pesquisa em Educação: uma arena de significados. In: COSTA, Marisa Vorraber (Org.). **Caminhos Investigativos II**: outros modos de pensar e fazer pesquisa em educação. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. P. 119-141.

SILVEIRA, Fabrício. **O parque dos objetos mortos**: e outros ensaios de comunicação urbana / Fabrício Silveira. – 1. ed. – Porto Alegre : Armazém Digital, 2010.

SONTAG, SUSAN. **Ao Mesmo Tempo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

SOLIDARITY. **Coletivo Sabotage**. [s.l.]: Editora Conrad, [s.d.].

SOUZA, Mariana Venafre Pereira de. **Lá, na Última Página do Caderno Escolar... Práticas de Letramento “não Autorizadas”**. Porto Alegre, 2010. 55 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Curso de Pedagogia, Porto Alegre, 2010.

SPINELLI, Luciano. Pichação e Comunicação: um código sem regra. **Logos 26**: comunicação e conflitos urbanos, v. 14, n. 1, p. 111-120, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.logos.uerj.br/PDFS/26/08lucianospen.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2007.

STEINBERG, Shirley R.; KINCHELOE, Joe L. Sem Segredos: cultura infantil, saturação da informação e infância pós-moderna. In: STEINBERG, Sherley R.; KINCHELOE, Joe L. (Orgs.). **Cultura Infantil**: a construção corporativa da infância. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. P.

TAYLOR, S.J.; BOGDAN, R. **Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación**: la búsqueda de significados. 4. ed. Barcelona: Paidós, 1998.

TYLER, Stephen A. La etnografia posmoderna: de documento de lo oculto a documento oculto. In: GEERTZ, Clifford e CLIFFORD, James et al. El surgimiento de La antropologia posmoderna. Barcelona; Editorial Gedisa, 1992. P. 297 -313.

ULTRAMEM. **Capa Preta**. Porto Alegre, Acit Discos, 2007. 1 CD-ROOM.

VALENZUELA, José Manuel Arce. **Vida de Barro Duro**: cultura popular juvenil e grafite. Rio de Janeiro: EditoraUFRJ,1999.

VEIGA-NETO, Alfredo José da. Crise da Modernidade e Inovações Curriculares: da disciplina para o controle. **Sísifo**: revista de Ciências da Educação, Lisboa, n. 7, p. 141-150, set./dez. 2008.

VEIGA-NETO, Alfredo José da. Dominação, Violência, Poder e Educação Escolar em Tempos de Império. In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo José da (Orgs.). **Figuras de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. P. 13-38 .

VEIGA-NETO, Alfredo José da. Espaço e Currículo. In: LOPES, Alice C.; MACEDO, Elizabeth F. (Orgs.). **Disciplinas e Integração Curricular**: história e políticas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. P. 201 -220.

VEIGA-NETO, Alfredo José da. **Foucault e a Educação**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

VEIGA-NETO, Alfredo José da. Michel Foucault e os Estudos Culturais. In. VEIGA-NETO, Alfredo; COSTA, Marisa Vorraber (Orgs.). **Estudos Culturais e Educação**: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema... 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004. P. 37-69.

VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço_tempo_imagem**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

XAVIER, Maria Luisa Merino. **Os Incluídos na Escola**: o disciplinamento nos processos emancipatórios. Porto Alegre, 2003. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

YÚDICE, George. **A Conveniência da Cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ZEN, M.W. **Íntimo e Pessoal**: a agenda como um espaço de constituição de si. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Guerra e Paz, 13. 2005, Londrina. Anais. Londrina: Editorial Mídia, 2005. P. 1-10.

ZUMBI. Nação. **Nação Zumbi**. Rio de Janeiro Deckdisk, 2006. 1 CD-ROOM.

WOLFF, Francis. Por trás do Espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Muito além do Espetáculo**. São Paulo: Editora Senac/SP, 2005. P. 16-45.

APÉNDICE

APÊNDICE A – Termo de Consentimento

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO

O registro dessa pesquisa de Mestrado tem como objetivo central investigar sobre práticas culturais de grafiteiros e pichadores como produtoras de identidades juvenis urbanas através de uma etnografia pós-moderna e seu intuito é aprofundar estudos sobre identidades juvenis - construídas através dos discursos dos/as jovens ‘escritores de rua’ em espaços e tempos urbanos, bem como mostrar de que maneira os/as jovens se relacionam com as possibilidades de expressão/intervenção nos diferentes espaços da cidade.

Para a efetivação deste estudo necessito de sua colaboração para registrar atuações no ambiente urbano através da gravação de conversas e entrevistas, da documentação fotográfica ou fílmica. Comprometo-me a respeitar os valores éticos que permeiam esse tipo de trabalho, efetuando pessoalmente as entrevistas e conversas nos locais previamente indicados.

Tendo em vista essa prerrogativa, gostaria de informar que não haverá qualquer ressentimento, caso você, ou algum familiar não desejar participar deste trabalho.

Os dados e resultados individuais desta pesquisa estarão protegidos sempre que os informantes optarem por sigilo ético, não sendo mencionados seus nomes em nenhuma apresentação oral ou trabalho escrito, que venha a ser publicado.

Como pesquisador responsável por esta pesquisa, comprometo-me a informar devida e adequadamente qualquer dúvida ou necessidade de esclarecimento que eventualmente o participante venha a ter no momento da pesquisa ou posteriormente através dos telefones (51) 84392861 ou (51) 34439010 [Escola Estadual Campos Verdes].

Após ter sido devidamente informado de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas:

Eu _____, R.G. sob nº _____, concordo em participar desta pesquisa.

Assinatura do/a Participante ou Responsável (no caso do/a mesmo/a ser menor de idade)

Assinatura do Mestrando

_____ de _____ de _____

Eloenes Lima da Silva
Mestrando em Educação
eloenes@terra.com.br

Orientadora:

Elisabete Maria Garbin - Mestre e Doutora em Educação – Estudos Culturais em Educação
Profª do Departamento de Ensino e Currículo da Faculdade de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Educação/UFRGS
Email: emgarbin@terra.com.br

ANEXOS

ANEXO A – Graffiti Bombs



ANEXO B – Graffiti Bombs



ANEXO C – Graffiti Wildstyle



ANEXO D – Graffiti Estilo Livre



ANEXO E – Graffiti Estilo Livre



ANEXO F – Grafitagens Coletivas: produções em muros



ANEXO G – Grafitagens Coletivas: produções em muros

ANEXO H – Caligrafias de Pichações



ANEXO I – Caligrafias de Pichações

