UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

CALIGRAFIA MARGINAL: PICHAÇÃO, PERFORMANCE E PATRIMÔNIO

LIVIA NUNES BORGES RODRIGUES

Goiânia

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

CALIGRAFIA MARGINAL: PICHAÇÃO, PERFORMANCE E PATRIMÔNIO

LIVIA NUNES BORGES RODRIGUES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Orientadora: Profa. Dra. Izabela Maria Tamaso.

Goiânia
2015

AGRADECIMENTOS

Agradeço minha família pelo apoio constante em minhas decisões.

Aos professores do programa de Antropologia Social, à minha orientadora Profª Drª Izabela Maria Tamaso pelas colaborações durante a pesquisa.

A Profª. Drª. Janine Helfst Leicht Collaço e ao Prof. Dr. Luis Felipe Kojima Hirano que fizeram parte de minha qualificação proporcionando ideias esclarecedoras. Ao Prof. Dr. Alexandre Barbosa Pereira por ter aceito participar de minha defesa.

A meus amigos por me proporcionarem alegrias durante esta trajetória.

Agradeço a meu companheiro Fernando pelo carinho e apoio.

Por fim, agradeço aos meninos KNOX, SLAD, ANARK, POLU e todas outras pessoas que colaboraram com esta pesquisa.

Se fosse necessário estudar todas as leis, não teríamos tempo para as transgredir.

(Goethe)

RESUMO

Esta pesquisa faz uma abordagem geral a respeito das intervenções urbanas, dando prioridade às ações de caráter efêmero (grafite e pichação), como surge cada uma destas práticas, suas disparidades no Brasil, e as medidas tomadas pelo poder público para combatê-las com ênfase na pichação. A pichação é uma prática de caráter marginal e transgressor que se tornou parte integrante das sociedades complexas. Para o poder público, bem como para grande parcela da sociedade brasileira esta ação é tida como crime, mas para aqueles que estão inseridos nesta cultura marginal, o ato de pichar pode ser interpretado como instrumento de socialização, comunicação, lazer, arte, apelo à memória etc. Dentre as várias perspectivas de análise contidas na pichação, esta dissertação buscou explorar como esta ação urbana ofensiva pode ser interpretada sob o viés de ato performativo. Além disso, procurou-se compreender como os pichadores e outros habitantes de Goiânia/GO, lidam com os elementos dispostos no espaço urbano, dando ênfase às construções arquitetônicas de valor social.

Palavras- chave: pichação, *performance*, patrimônio, transgressão, espaço urbano.

ABSTRACT

This research does a general approach about the urban interventions, giving priority to the actions ephemeral (*graffiti* and pichação), how arise each of these practices, their disparities in Brazil, and the actions taken by the Government for combat them, with enphasis in pichação. The pichação is a practice of marginal and oppositional character that has become an integral part of complex societies. For the government, as well as for a large portion of Brazilian society that action is taken as a crime, but for those who are included in this marginal culture, the act of tagging can be interpreted as a socialization tool communication, leisure, art, call to memory etc. Among the various perspectives of analysis contained in pichação, this work sought to explore how this urban offensive action can be interpreted under the bias of performative act. In addition, it sought to understand how graffiti artists and other residents of Goiânia/GO, deal with the elements arranged in the urban space, emphasizing the architectural constructions of social value.

Key-words: pichação, *performance*, heritage, trespass, urban space.

SUMÁRIO

Introdução 7

1. Intervenções Urbanas 11

1.1 Intervenções no espaço central 13

1.2 Grafite 15

1.3 O grafite no Brasil 22

1.4 Pichação 27

1.5 Pichação e Legislação 35

1.6 Pichação é arte? 37

2. Tipografias Marginais e *Performances* 42

2.1 Preparação 43

2.2 Aquecimento 47

2.3 *Performance*.....50

2.4 Esfriamento.....57

3. Pichação, Patrimônio e Sociedade 60

3.1 Praça Atílio Correia Lima 65

3.2 Praça Honestino Guimarães 74

Considerações Finais 79

Referências Bibliográficas 83

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto da admiração e interesse que sempre tive pelas produções marginais que não se encaixam em ambientes moldados e padronizados, expressões que fogem do caráter elitista e que de uma forma ou outra rompem com os limites impostos pelas barreiras da ordem. Acredita-se que os padrões limitam a criatividade.

Dentre tais criações marginais optei por fixar a atenção na prática da pichação em Goiânia/GO analisando-a, não a partir de um ponto de vista simplista defendido pelo senso comum, poder público e grande parte da sociedade como, por exemplo, vandalismo e crime ambiental, mas sim interpretá-la por meio de outras possibilidades dentre elas, utilizando conceitos no campo da *performance*.

O fascínio pelas intervenções efêmeras que povoam Goiânia surgiu durante o curso de Ciências Sociais finalizado no ano de 2012 na Universidade Federal de Goiás. Ao caminhar pelas ruas observava as intervenções urbanas (grafites e pichações) feitas por sujeitos desconhecidos, e isso me despertava curiosidade, além do mais nunca gostei da estética que se resume a muros limpos.

Durante minha trajetória acadêmica não houve interesse de pesquisa que não fosse por expressões de caráter transgressor, sejam elas literatura, pintura, música etc. Inicialmente optei por pesquisar o grafite atentando-me a uma análise do consumo e a inserção desta expressão estética no campo mercadológico das artes, mas com o passar do tempo o foco por esta prática tornou-se levemente ofuscado após entender a pichação não apenas como crime ambiental e um dano ao patrimônio público e privado, mas sim como um comportamento em excelência marginal, tipicamente brasileiro e dotado de múltiplos significados.

O primeiro contato com esses *writers*[1] (PAIS, 2004) não foi nada fácil, pois como a pichação é considerada crime e muitos desses indivíduos já estiveram em cárcere privado, o acesso a eles tornou-se demasiadamente complicado, pelo fato de desconfiarem daqueles que não fazem parte deste universo tipográfico marginal. Além do mais, minha posição como pesquisadora contribuiu para esta dificuldade de acesso, por se tratar de uma ação predominantemente masculina. Como salienta Pereira (2005,

[1] Ao longo do texto a palavra *writers* será para denominar os escritores de rua/ pichadores

p. 10) “há poucas meninas pixadoras, a presença feminina nos espaços de sociabilidade específicos dos pixadores[2], quando ocorre, se dá principalmente por meio de namoradas e amigas que os acompanham em algumas atividades”.

Como não conhecia nenhum pichador sentindo-me assim de mãos atadas, optei pelo inicio do trabalho de campo no meio virtual, utilizando como ferramenta algumas redes sociais. Assim, foram encontrados alguns desses indivíduos e logo enviei-lhes mensagens explicando o contexto da situação, que tudo não passava de uma pesquisa acadêmica, e que garantiria o anonimato deles, mas mesmo assim fui ignorada, como C. Geertz e sua esposa foram em Bali me sentindo vagamente como um “ente desencarnado” (GEERTZ, 2008, p. 185).

Após algumas tentativas em vão, finalmente consegui comunicar com um sujeito que se auto denomina grafiteiro mas que também pratica a pichação, e ele se mostrou bastante receptivo. Praticar o grafite e também a pichação neste meio cultural urbano é uma ação normal, pois de acordo com Pereira (2005) é comum existirem “grafiteiros-pixadores e pixadores-grafiteiros”.

Tal indivíduo KNOX mostrou-se interessado e determinado a colaborar na pesquisa no que fosse preciso e este foi um momento no qual me senti “como um ser humano em vez de uma nuvem ou um sopro de vento” (GEERTZ, 2008, p. 186). A partir de então o contato com outros pichadores tornou-se um pouco menos complicado.

Após uma conversa virtual com cada sujeito, foi iniciada uma etapa de entrevistas individuais. Estas entrevistas[3] foram realizadas em lugares escolhidos por mim e pelos próprios pichadores, e privilegiou-se uma conversa dirigida. As entrevistas foram gravadas e transcritas com a devida autorização dos sujeitos de pesquisa.

Os pichadores apenas aceitaram o encontro pessoal após se informarem a meu respeito por meio de colegas nos quais possuo amizade incomum. Ao longo do tempo, passei a frequentar de forma mais assídua shows de rap, batalhas de mc’s, campeonatos de skate onde muitos desses indivíduos costumam estar presentes.

---

[2] A palavra “pixadores” foi escrita com “x” por Alexandre Barbosa Pereira, pois afirma que é desta forma que os próprios sujeitos desta ação marginal a escrevem. Mas ao longo do texto optei por escrever a palavra pichação de acordo com as normas gramaticais. As falas dos sujeitos serão escritas com x.

[3] Ao longo deste trabalho utilizaremos apenas o pseudônimo dos *writers* entrevistados, com o objetivo de garantir-lhes o anonimato.

Para a realização desta pesquisa em Goiânia/GO foram utilizadas como base entrevistas individuais com alguns pichadores, autoridades públicas, cidadãos comuns, pesquisas documentais (teses, livros, e dissertações), revistas, jornais, registros áudio visuais, imagens por mim capturadas durante caminhadas pela cidade, e o meio virtual.

Além disso, para uma análise da pichação que não esteja vinculada a denominações proferidas pelo senso comum foram utilizados alguns conceitos no campo da *performance*. Dentre os autores deste campo utilizados privilegiou-se Richard Schechner e seu ciclo básico da *performance*.

Foi utilizada também como suporte para esta pesquisa a câmera fotográfica, pois como as pichações são em sua extensa maioria efêmeras, o uso da fotografia ajudou a registrar estas memórias individuais ou coletivas. As fotografias foram utilizadas como complemento na pesquisa antropológica para corroborar dados verbais. Portanto não foi realizada nesta pesquisa, uma análise teórica da imagem, podendo ser feita em um futuro próximo.

O uso da fotografia como método e complemento da pesquisa no campo antropológico não é recente. Como afirma Collier (1973, p. 8)

> Gregory Bateson e Margaret Mead fizeram a primeira, e ainda inigualável pesquisa fotográfica exaustiva em outra cultura, cujos resultados foram publicados em *Balinese character* (1942). Depois desse trabalho, ambos continuaram a utilizar a fotografia, Mead em seu interesse contínuo pelo desenvolvimento infantil e Bateson particularmente no estudo da comunicação não-verbal.

O texto possui três capítulos. O primeiro deles faz uma abordagem geral sobre intervenções urbanas, dando prioridade às ações de caráter efêmero (grafite e pichação), como surge cada uma destas práticas, as disparidades entre elas no Brasil, e as medidas tomadas pelo poder público para combatê-las com ênfase na pichação.

O segundo capítulo procura entender como esta prática tipicamente brasileira, de caráter transgressor pode ser interpretada como uma ação performática. Como não foi possível acompanhar estes sujeitos passo a passo, devido à dificuldade de acesso, foram

utilizadas como base de análise performática suas falas, ou seja, a oralidade destes indivíduos. Utilizamos como suporte o ciclo básico da *performance* criado por Richard Shechner, em que pode ser resumidamente explicado em preparação, aquecimento, performance e esfriamento do corpo.

O terceiro capítulo foi construído a partir de um estudo etnográfico realizado em alguns pontos de Goiânia/GO que contenham monumentos e pichações. O objetivo foi entender como a população de Goiânia se relaciona com as inscrições públicas institucionalizadas e efêmeras. Realizou-se uma série de entrevistas com os vários transeuntes que circulam por tais pontos e procurou-se entender como percebem estas diferentes inscrições urbanas.

CAPÍTULO 1

INTERVENÇÕES URBANAS

Intervir no meio urbano é o ato de modificar a paisagem por meio de ações diretas. São atos que inauguram outra realidade no espaço citadino, alteram o estabelecido e configuram uma dinâmica à cidade. De acordo com Peixoto (2002) a intervenção é uma "inscrição num fluxo mais amplo e complexo que é a dinâmica urbana. Implica entender a cidade como algo em movimento. Não na forma de vetor progressivo, orientado, mas em várias direções". Melhor dizendo, as intervenções urbanas ocupam múltiplos espaços.

Existem vários tipos de intervenções que têm efeito nas cidades, configurando-se em institucionalizadas de longa duração (monumentos, construções arquitetônicas, equipamentos urbanos) que:

> Designam programas e projetos que visam à reestruturação, requalificação ou reabilitação funcional e simbólica de regiões ou edificações de uma cidade. A intervenção se dá, assim, sobre uma realidade preexistente, que possui características e configurações específicas, com o objetivo de retomar, alterar ou acrescentar novos usos, funções e propriedades e promover a apropriação da população daquele determinado espaço[4]

E não institucionalizadas de caráter efêmero (grafites, pichações, stickers[5] stencils[6], instalações, propagandas publicitárias, projeções audiovisuais etc.). Dentre as manifestações efêmeras que permeiam a paisagem urbana, os grafites e pichações de acordo com (CAMPOS, 2009, p. 16) "são o resultado de uma manobra perpetuada por indivíduos que partilham um mesmo sentido e propósito. Enquanto forma de expressão assenta numa série de convenções estilísticas, regras de comunicação e preceitos culturais". Estas intervenções de acordo com Mazetti (2006, p. 3) são "produções de

---

[4]Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br>. Vale lembrar que há também intervenções institucionalizadas de caráter excludente ex: Templo de Salomão.

[5] Stickers são adesivos confeccionados manualmente e geralmente utiliza-se cola feita com água e farinha para fixa-los nos suportes urbanos.

[6] Stencil é um tipo de intervenção realizada geralmente com spray, em que utiliza-se como base máscaras vazadas.

novas subjetividades, diferentes daquelas produzidas pela forma serial, pelo poder disciplinar".

Como forma de expressão artística partindo de um âmbito internacional as intervenções urbanas surgem ligadas a movimentos como o situacionismo. Criado em 1957, este movimento europeu surge com a premissa de que os indivíduos deveriam ser produtores de novas culturas e gerar situações em suas próprias vidas e no cotidiano (modificação do espaço urbano) como fuga da alienação e rotina.

No Brasil as práticas de intervenção urbana de caráter artístico irrompem durante o período do regime militar por meio de inscrições nos muros, *performances* e outras manifestações de cunho artístico. Grupos como *3nós3* (1979- 1982), *Arte/Ação* (1974- 1977), *Manga Rosa* (1978) entre outros se destacaram por praticarem atos de transgressão em meio o auge da repressão.

Criados em São Paulo tais grupos tinham como enfoque a utilização do espaço urbano como um suporte de expressão, pois naquele período os lugares destinados as exposições artísticas eram demasiadamente restritos como relata Hudinilson Júnior no curta metragem Arte/Ação- 3nós3 "A ideia era tomar o espaço já que não era oferecido espaço algum, ai então a cidade era o nosso espaço"[7]

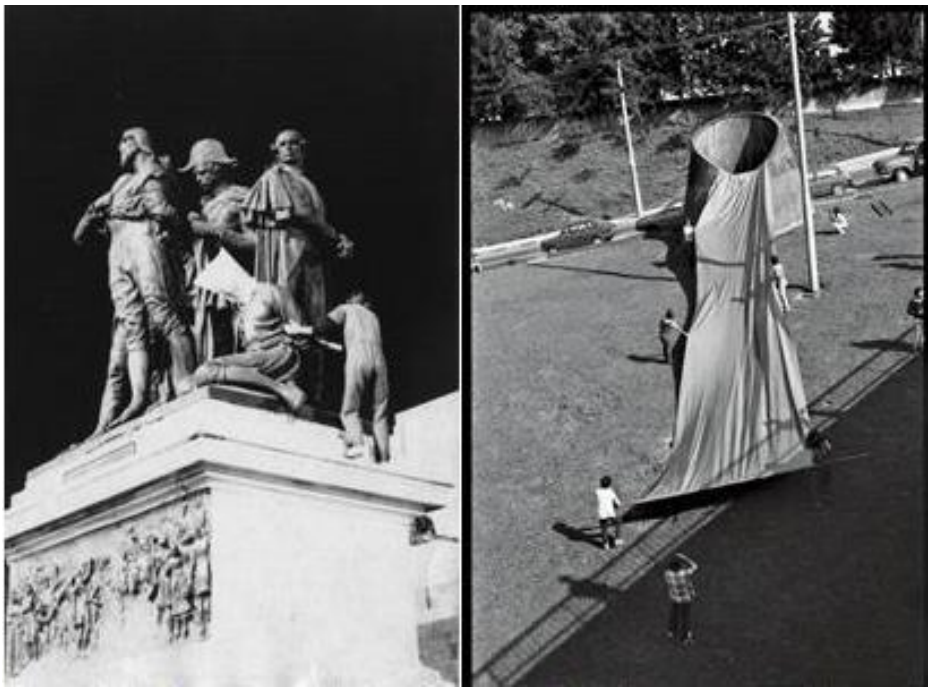

Figura 01. Performances realizadas pelo grupo 3nós3. Fonte: www.brasileiros.com.br.

[7] Disponível em: <http://vimeo.com/61711050>

1.1 Intervenções no espaço central

As práticas de intervenção urbana na cidade de Goiânia/GO de acordo com alguns relatos e pesquisas anteriores, irrompem posteriormente ao acidente radiológico ocorrido em setembro de 1987 envolvendo a contaminação por radioatividade com o Césio 137[8]. Este episódio é considerado o mais grave acidente radioativo em área urbana na história da humanidade. Após o acidente, foi criado ainda em 1987 um projeto intitulado "Pincel Atômico".

Liderado pelos artistas Edney Antunes e Nonatto Coelho este projeto visava propiciar mais cor e "vida" a cidade de Goiânia/GO que passara por um grande trauma. Estes artistas se destacaram por pintarem enormes insetos, super-heróis e mensagens contra o uso de drogas e a conscientização da AIDS (TAVARES, 2009), como mostra a figura abaixo.

Figura 02. Da esquerda para direita, Edney Antunes e Nonatto Coelho Fonte: arquivo dos artistas.

Outros sujeitos também deram início a manifestações artísticas nas ruas de Goiânia como, por exemplo, PX Silveira com seu projeto "Galeria Aberta" também

[8] Detalhes sobre Césio 137, cf. Silva (2002).

criado em 1987 estas intervenções urbanas iniciaram com o “apoio da Secretaria de Cultura do Estado, e foram reproduzidas telas em grandes proporções, estas pintadas por nomes já conhecidos no circuito goiano de artes” (Op cit, 2009, p. 1970-1).

Tais projetos deram maior notoriedade ao grafite na cidade de Goiânia. A partir de então, sua paisagem urbana tornou-se suporte para várias intervenções. Atualmente, curiosamente, o local onde foi violada a cápsula com o Césio 137 foi grafitado com intuito de chamar a atenção da população goianiense para a tragédia ocorrida há 26 anos. Trata-se de um lote que na época do acidente era um ferro velho.

O local fica na Rua 57 (atrás do Mercado Popular) e constitui uma paisagem no mínimo perturbadora, pois o lote onde ocorreu a tragédia foi totalmente cimentado e por determinação das autoridades não se pode construir absolutamente neste espaço, o que acabou constituindo um estranho vazio na paisagem urbana desta rua no centro de Goiânia. Atualmente, o local encontra-se sujo e abandonado, o que reflete o descaso das autoridades locais.

Figura 03. Fundo do lote onde ocorreu a tragédia envolvendo o Césio 137. Fonte: Acervo pessoal (2012).

De acordo com um dos artistas da época Nonatto Coelho não existiam apenas grafites como modo de expressão artística neste período, mas também caligrafias que podem analisadas como pichações. O grafite encontra-se em evidência na atualidade devido a uma preponderância da comercialização desta arte visual que, por sua vez, se transformou em um elemento significativo não só da paisagem urbana de Goiânia, mas de todas as grandes metrópoles. Falar em grafite na cidade de Goiânia significa, indiretamente, resgatar a tragédia do Césio 137, um episódio extremamente caro para a população local.

1.2 Grafite

Nas últimas décadas o movimento artístico conhecido como grafite adquiriu uma considerável ascensão em todo o mundo. O grafite se expandiu pelas cidades como uma forma de expressão visual que, por meio de sua estética multicolorida, tornou o meio urbano uma enorme galeria a céu aberto.

A etimologia do termo grafite "deriva do italiano *graffiare* que significa algo como riscar. Esta palavra corresponde ao plural *graffito* e designa marca ou inscrição feita num muro/ parede" (CAMPOS, 2009, p. 16). O ato de apropriar-se dos elementos componentes do espaço para finalidade expressiva remonta os primórdios da humanidade, haja vista os desenhos registrados no interior de inúmeras cavernas espalhadas pelo mundo.

Parece que a palavra nunca foi o suficiente para se comunicar ou expressar, pois os homens sempre produziram imagens. Como destaca Collier (1973, p.4) "os homens sempre usaram imagens para dar forma aos seus conceitos de realidade".

A pintura rupestre teve seu início no período denominado Paleolítico Superior, antes disso (Paleolítico Inferior) os sujeitos desta época ocupavam-se da produção de ornamentos corporais além de significativas estatuetas como, por exemplo, as famosas "Vênus".

As produções artísticas deste período podem ser caracterizadas como arte em miniatura que consistiam em "pequenas esculturas tridimensionais de animais, mulheres, peças de osso, marfim ou pedra com gravuras naturalistas ou traços esquemáticos (símbolos) sobre elas, bem como numerosas ferramentas minuciosamente ornamentadas" (GOWING, 2008, p. 6).

Mas é durante o Paleolítico Superior que surgem os desenhos nas cavernas. A principal característica destes desenhos é o naturalismo e estes feitos tinham uma crença ritual. De acordo com alguns estudiosos, acreditava-se que ao desenhar um animal ou a cena de uma caça o autor deste feito poderia capturá-lo. A figura abaixo mostra uma expressão subjetiva encontrada na caverna de Chauvet localizada ao sul da França, hoje considerada Patrimônio Mundial da Unesco. Esta caverna permaneceu fechada por 23 mil anos devido a deslizamento de rochas, e foi redescoberta em 1994 por três espeleólogos[9].

Figura 04. Cena de animais encontrada na caverna de Chauvet (França).

[9] Mais detalhes conferir o documentário *Cave of Forgotten Dreams*, dirigido por Werner Herzog, que demonstra as pinturas rupestres desta caverna.

Tais registros foram concebidos bem antes do surgimento das sociedades complexas. Nos dias de hoje, as marcas deixadas pelo homem ainda possuem caráter expressivo, podemos dizer que até ritual, mas foram atribuídos outros objetivos tais como: protesto, demarcação territorial, propagação artística, ademais o suporte se alterou passando a ser muros, viadutos, prédios, bueiros e até mesmo carroças[10].

No meio citadino indivíduos iniciaram uma apropriação dos suportes urbanos para fins expressivos desde o Império Romano, tomemos como exemplo as inscrições presentes em Pompéia. As intervenções estéticas encontradas nos muros de Pompéia de acordo com Funari (1989)

> provinham de todos os grupos populares da cidade, de camponeses a artesãos, de gladiadores a lavradores (...) os temas dos grafites são os mais diversos. Os mais recorrentes referem-se às campanhas eleitorais; os poemas amorosos, jocosos, satíricos, irônicos são também muito frequentes. Assinaturas, insultos, caricaturas e trocadilhos espalham-se por todas as paredes.

O grafite contemporâneo, conhecido mundialmente, surgiu na década 1970 nos bairros periféricos de Nova Iorque. Ele emerge associado à cultura *hip hop*, e seus autores tinham como principal objetivo a demarcação simbólica do território por meio de suas *tags*[11] inscritas nos muros. Além dos muros, estes indivíduos utilizavam também como suporte para propagarem suas inscrições os metrôs no intuito de obterem reconhecimento de forma mais rápida e assim ultrapassarem as barreiras do anonimato.

Canclini (1997, p. 337) sistematiza esta demarcação territorial por meio do grafite afirmando que:

> O grafite de Nova Iorque, escrito em bairros marginais e no metrô, expressou referências do gueto com propósitos micro políticos, incompreensível às vezes para os que não manejavam esse código hermético, foi o que mais tipicamente quis delimitar espaços em uma cidade em desintegração e recuperar territórios.

Para além de uma demarcação territorial simbólica, o grafite surge como uma ferramenta de luta contra o poder e a desigualdade socioeconômica. A maioria dos

---

[10]Em 2007, o grafiteiro Mundano idealizou um projeto que visa despertar a consciência social a respeito da reciclagem, bem como extinguir o preconceito em relação aos trabalhadores de rua. Disponível em: <http://www.pimpmycarroca.com/>.

[11]As *tags* são assinaturas que podem ser simples ou mais elaboradas dependendo da estética de cada indivíduo.

indivíduos que praticavam esse modo de intervenção estética a priori, eram moradores de guetos nova-iorquinos, em sua maioria negros e imigrantes porto-riquenhos que vivenciavam o preconceito das classes dominantes.

Em relação a isso, Arce (1999, p. 126) enfatiza que:

> essa nova forma de uso dos espaços públicos foi desenvolvida de maneira importante por jovens afro-americanos e latino-americanos, os quais causaram impacto na opinião pública por seu profuso desenvolvimento, intrigavam a sociedade global por seus códigos cifrados, indignaram os setores médios e altos por seu desafio à propriedade privada e por sua atitude iconoclasta.

Dessa forma, tal prática cultural surge como um mecanismo de expressão dos sujeitos subalternos que viviam nos EUA durante a década de 1970. Entendemos o termo subalterno como propõe Spivak (1985, p.14) para quem "o termo subalterno deve ser usado para as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão do mercado da representação política e legal".

Inicialmente, os primeiros grafites feitos em Nova York eram esteticamente simples e continham apenas o pseudônimo e o número residencial de quem os registravam como demonstra Jean Baudrillard (1976, p.8)

> C' est au printemps 1972 que s'est mise à déferler sur New York um dese vague de graffiti qui, partis des murs et palissades des ghettos, ont fini par s' emparer des métros et des bus, des camions et des ascenseurs, des couloirs et des monuments, les couvrant tout entiers de graphismes rudimentaires ou sophistiqués, dont le contenu n' est ni politique, ni pornographique: ce ne sont que des noms, des surnoms tirés des comics underground: DUKE, SPRIT, SUPERKOLL, KOOLKILLER, ACE, VIPERE, SPIDER, EDDIE, KOLA, etc., suivis du numéro de leur rue: EDDIE 135, WOODIE 110, SHADOW 137, etc., ou encore d'un numéro em chiffres romains, indice de filiation ou de dynastie: SNAKE I, SNAKE II, SNAKE III, etc., jusqu'à cinquante, selon que le nom, I' appellation totémique est reprise par de nouveaux graffitistes.

Taki 183 é considerado na história do grafite novaiorquino um dos precursores desta forma de intervenção urbana, bem como Jean Michel Basquiat[12] entre outros.

Figura 05. Taki 183. Fonte: <http://www.besidecolors.com>

Com o passar do tempo esses sujeitos foram aperfeiçoando suas técnicas e os grafites que antes eram simples caligrafias, se tornaram desenhos multicoloridos.

Existem vários tipos de grafites tais como: *tag, throw up, 3D, hall of fame* entre outros. O grafite conhecido como *Tag* é representado apenas por assinaturas geralmente feitas em letras simples (podem assemelhar-se ao que chamamos de pichação no Brasil). O *Throw Up* são *tags* em grandes proporções. Já o estilo *Hall of fame* é definido por grandes murais policromáticos.O grafite conhecido como *Hall of fame* possui forte influência do muralismo mexicano.

Iniciado por volta de 1920, tal movimento artístico latino-americano surge com o intuito de retratar a realidade local e o espírito revolucionário do povo mexicano. Importantes muralistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro

[12] O documentário *The Radiant Child* (2010) dirigido por Tamra Davis, retrata a trajetória de Jean Michel Basquiat

Siqueiros, utilizaram o espaço público para divulgar esta arte narrativa de cunho pedagógico e realista (Ver figura 06). Este três artistas defendiam que o mural era uma arte popular.

> Todos se dedicaram a pintar, inicialmente em velhos prédios coloniais, num reflexo de sua tendência à ligar-se a tradição. Posteriormente optaram por edifícios modernos, nos quais era possível planejar a integração entre arte mural e arquitetura. A fim de defender posições e pleitear contratos com o governo, o grupo cria um ativo sindicato, cujas campanhas foram principalmente dirigidas por Siqueiros (Revista gênios da pintura, 1968, p. 5 apud BARBOSA, 2009, p. 50).

No Brasil a arte mural destaca-se na cidade de São Paulo entre 1930 a 1960 também com uma forte influência do muralismo mexicano esta arte foi uma reação aos limites impostos pela pintura de cavalete (WILHELM, 2011). O artista que mais se destacou por realizar a arte mural no Brasil foi Cândido Portinari como demonstra Vera Wilhelm (2011, p. 26)

> Cândido Portinari foi um dos artistas que teve destaque internacional com esse tipo de arte e que se tornou referência para outros artistas nacionais ao realizar suas obras no Ministério da Educação e Saúde (MÊS) quer pela temática abordada em sua obra, quer pela sua expressão plástica[13]

[13] Detalhes sobre a arte mural no Brasil, cf (WILHELM, 2011).

Figura 06. Mural realizado por David Alfaro Siqueiros. – Del Porfirismo a La Revolución (1954).

O muralismo é considerado uma arte perene que relata o contexto social e político do México, e influenciou de forma evidente a prática do grafite mural, mas ambos se diferenciam em alguns aspectos.

A arte do muralismo se diferencia dos grafites (ou das pichações), pois estas expressões visuais são em sua extensa maioria efêmeras, e seus atores buscam a demarcação territorial ou simplesmente a intervenção e propagação artística.

Ramos (1994, p. 56) destaca essa diferença ao afirmar que:

> O Muralismo tem um significado social diferente do significado dos grafites/ pichações; não é simples vontade de interferir no ambiente como suporte de expressão e comunicação, para chamar a atenção sobre si ou sobre o suporte; ele reivindica uma maior atenção à arquitetura da cidade. O muralismo pretende o monumental, quer ser obra de arte durável e apreciada.

O movimento artístico grafite se dispersou pelo mundo, transformando de forma significativa as cidades. Tal transformação imprimiu uma notória dinâmica nas paisagens urbanas, principalmente nas últimas décadas. Vale destacar que uma "paisagem não é dada para todo o sempre, é objeto de mudança. É resultado de adições e subtrações sucessivas" (SANTOS, 2008, p. 74).

Assim, por meio dos grafites e das pichações "o espaço visual da cidade se altera, ganha outra dimensão pela ação de grupos ou indivíduos que por ali passam e imprimem sua marca" (RAMOS, 1994, p. 43). A expressão visual do grafite tornou-se reconhecida em todo o mundo, dispersando-se por vários países, inclusive no Brasil.

1.3 O grafite no Brasil

A arte do grafite no Brasil teve seu início na cidade de São Paulo, acredita-se que o pioneiro desta prática cultural em território brasileiro seja Alex Vallauri. Nascido na Etiópia em outubro de 1949, Alex se muda para São Paulo aos 15 anos onde permaneceu até sua morte em março de 1987. Dentre suas obras mais propagadas estão: bota negra feminina, os acrobatas e a "rainha do frango assado" (Figura 07).

No território brasileiro existem distinções no que se refere às expressões visuais elaboradas com *spray*, pois aqui nem todas podem ser nomeadas de grafites. As intervenções que utilizam basicamente letras são denominadas "pichações", enquanto aquelas que adotam desenhos e muitas cores em sua composição são consideradas grafites e até mesmo arte contemporânea.

Em outros países, as intervenções urbanas que fazem uso do *spray*, sejam para elaboração de desenhos ou para escrituras, são denominadas apenas de grafite. Furtado (2007, p. 145) demonstra que "a diferença entre *graffiti* e pichação localiza-se no Brasil, o que não ocorre em outros países nos quais os dois tipos de intervenção urbana são considerados *graffitis*". A autora ainda acrescenta que

> A palavra pichação não existe em outros lugares do mundo para os quais toda escrita urbana é denominada como *graffitis*. Pichação como conceito é um produto brasileiro e designa as escritas urbanas compostas por letras estilizadas, com poucas cores e de rápida reprodução. (op. cit.).

Figura 07. Obras de Alex Vallauri. Fonte: < http://www.cultura.estadao.com.br>

Na Bolívia, por exemplo, os jovens utilizam muitas frases e símbolos para contestar o poder público e se manifestarem contra a segregação e a exclusão social existente no país. No entanto, esta prática cultural urbana é denominada de "*graffiti pandillero*" e não de pichação, conforme salienta Aramayo (2000, p. 80):

> *Hablar del graffiti pandillero es hacer referencia a un tipo de graffiti que se despliega de oeste a este, de norte a sur, que llega a cubrir la ciudad de extremo a extremo. Es en definitiva un graffiti que expresa al mundo marginal juvenil urbano. Todos os graffitis pandilleros tienen la característica de manejar un lenguaje exclusivo y excluyente dado que sólo jóvenes pertenecientes a una pandilla pueden leer y enfrentar tales escritos y signos.*

Essa diferença entre grafite e pichação no Brasil surge a partir de um princípio estético. O grafite é visto como uma prática urbana que privilegia as imagens e as cores, transmitindo uma ideia de ordem e legalidade. Lassala (2010, p. 30) atesta isso ao dizer que o grafite em sua "essência, é uma forma de intervenção urbana cujas letras e/ou

elementos figurativos exigem maior complexidade na elaboração das imagens, além de ser reconhecido pela diversidade de cores".

Figura 08. Grafite realizado na empresa AZ Armazém da Decoração em Goiânia/GO. Fonte: Acervo pessoal (2012).

Já a pichação dá ênfase à palavra escrita, seus autores privilegiam poucas cores, o tempo de execução é relativamente curto se comparado ao grafite, além do mais surge como uma ação noturna e é interpretada como um ato transgressor de poluição ou sujeira urbana (Ver figura 09).

Devido à diversidade de cores que compõe o grafite, esta expressão estética tornou-se bem aceita por uma grande parcela da sociedade, mídia oficial e poder público.

No Rio de Janeiro, por exemplo, Eduardo Paes atual prefeito da cidade, assinou um Decreto intitulado Grafite Rio que prevê a regulamentação desta prática urbana, além disso, entre as ações previstas estão a criação do Conselho Carioca do Grafite, a implantação de Células de Revitalização, o apoio à ferramenta *web* StreetArtRio e a instituição do Dia do Grafite, que é comemorado em 27 de março, mesma data usada

em São Paulo, em homenagem a Alex Vallauri[14]. Apesar do grafite atualmente ser visto de forma privilegiada, ao ser feito sem a devida autorização do poder público ele é interpretado como um ato criminoso.

Figura 09. Pichação feita em Goiânia/GO. Fonte: Acervo Pessoal (2014).

No Brasil, o grafiteiro passou a ser interpretado por uma extensa maioria social como um artista contemporâneo, muitos até assumem esta identidade dotada de um valor positivo. Isso porque, vários desses sujeitos passaram a deixar seus registros em lugares autorizados, além disso, não atuam apenas no meio urbano, como atesta Lassala (2010, p. 32).

> Os suportes dos grafiteiros nem sempre são a rua; atuam em galerias de arte, pintam telas, desenvolvem trabalhos com esculturas e roupas. Alguns acabam sendo inseridos no circuito da arte e sendo considerados artistas contemporâneos, passando até mesmo a viver da sua arte.

[14] Disponível em: <http://www.agenciabrasil.ebc.com.br>

Ao contrário, o pichador é encarado como um vândalo que prolifera suas escrituras apenas com o intuito de poluir ou sujar visualmente o espaço urbano. Tais indivíduos são considerados transgressores, no sentido de que rompem com algumas leis impostas e ultrapassam o limite do comportamento imposto pela sociedade disciplinar. Esse *writer* ou escritor urbano seria contrário ao indivíduo criado por essa sociedade, aquele sujeito adestrado em seu discurso e comportamento (Foucault, 1979).

A mídia oficial que atinge as massas tem um importante papel em se tratando da construção da imagem desses indivíduos. Por meio de seus discursos de poder ela divulga apenas o que lhe é cabível, como afirma Blass (2004, p. 217) "a mídia ao nomear certos grupos acaba gerando não só realidades sociais, mas também potencializando a existência e o desenvolvimento efetivo de alguns deles nas sociedades contemporâneas".

Em uma matéria exibida no Jornal Hoje da emissora Rede Globo os jornalistas Evaristo Costa e Sandra Annenberg reforçam o caráter do grafite como arte e a pichação como crime e sujeira, isto é exemplificado por meio de suas falas [Evaristo] "nós não podemos confundir a pichação com o grafite né? A pichação ela enfeia as cidades, deixa tudo sujo, é uma tristeza um horror". [Sandra] "Já o grafite é feito com a autorização do poder público e é considerado arte de rua".

Os indivíduos inseridos na mídia oficial são "um grupo pessoas capazes de monopolizar as oportunidades de poder e utilizá-las para marginalizar e estigmatizar membros de outro grupo" (ELIAS, 2000, p. 22).

Dando continuidade às diferenças entre estas duas práticas de intervenção, o termo pichação surge no Brasil para identificar expressões monocromáticas de rápida execução, tais como: letras, rabiscos, símbolos e desenhos menos elaborados. Nascida nas periferias das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, as pichações se tornaram referência quando o assunto é transgressão. Toma-se como transgressão o ato de ir além contra o que é estipulado, desconstruir padrões estabelecidos.

1.4 Pichação

A tinta fede, pra nós já é pique colônia
Foscando no arregaço, Picasso da babilônia
Dizem que é crime, que canto apologia
Pra mim é sentimento em cada caligrafia.

(Pixadores – Nocivo Shomon)

Pichar é de acordo com Lassala (2010, p. 46) "o ato de escrever, rabiscar ou de desenhar dizeres de qualquer espécie em suportes externos". Geralmente, os indivíduos que deixam estas marcas urbanas nas cidades fazem uso do *spray*, pois é uma ferramenta de baixo custo[15], sua tinta é de difícil remoção e, além disso, é fácil de ser transportado.

O uso do *spray* como ferramenta de expressão surge a priori durante a Segunda Guerra Mundial quando então foi criado. As caligrafias propagadas na Alemanha durante este período foram elaboradas por um grupo que se autodenominava Rosa Branca (*Weisse Rose*)[16]. Estes sujeitos, por meio de frases em muros e panfletos de conteúdo libertário, protestavam contra os poderes autoritários de Adolf Hitler.

Atualmente, os pichadores passaram a utilizar outras ferramentas para deixarem suas caligrafias nas ruas. Esses indivíduos além do *spray* fazem uso da tinta acrílica inscrita nos suportes urbanos por meio de "rolinhos com extensor" e mais recentemente passaram a utilizar extintores de incêndio[17].

O objetivo da utilização destes equipamentos é fazer com que suas caligrafias saiam em grandes proporções e alcance lugares altos, como afirma POLU- N.C

---

[15] Atualmente existem algumas tintas importadas da linha *Street Art* que possuem o custo mais elevado, mas aqui me refiro as tintas populares e fáceis de serem adquiridas em lojas comuns como, por exemplo, lojas Suvinil. As tintas mais populares da marca Colorgin são as mais utilizadas pelos pichadores e possuem um custo de aproximadamente R$ 13,50.

[16] Mais detalhes sobre este grupo conferir o filme A Rosa Branca (1982) dirigido por Michael Verhoeven.

[17] Esta prática consiste em inserir tinta no extintor de incêndio e fixar uma mangueira de pressão. O objetivo disto é fazer com que as letras saiam em grandes proporções, é como se fosse um "spray gigante".

Eu tava usando o spray, ai agora eu tô mais no rolinho com extensor. O extensor é pra alcançar o lugar mais alto que é em cima dos outros, onde ninguém pega. Fica mais fácil que não atropela ninguém e não arruma guerra e o meu extensor tem oito metros de altura.

Figura 10. Pichação feita com rolo e extensor. Fonte: Acervo pessoal (2014)

Figura 11. Pichação sendo feita com extensor. Fonte: Acervo do entrevistado (2015)

O termo pichação surge no Brasil para designar expressões estéticas que envolvem basicamente letras de caráter monocromático. No território brasileiro esta prática cultural urbana irrompe como um mecanismo de resistência ao Regime Militar instaurado em 1964. Por meio de frases como “Abaixo à Ditadura” e “Fora à Ditadura”, indivíduos em sua maioria jovens estudantes protestavam nas ruas em prol a democracia.

Mais tarde na década de 1970 surgem primeiramente na cidade de São Paulo outras caligrafias não apenas de caráter político, mas também frases de conteúdo publicitário, o grande exemplo disso é a expressão “Cão Fila Km 26”. O autor desta expressão foi um vendedor de cães da raça Fila, conhecido como “Tozinho”, e tinha o objetivo de divulgar seu canil localizado no Km 26 da estrada Alvarenga.

A partir de então, várias intervenções escritas se propagaram tais como poemas, apelidos, dizeres eróticos, religiosos, declarações de amor, frases de humor, símbolos,

desenhos (RAMOS, 1994), mas é na década de 1980 que irrompe a pichação mais conhecida atualmente composta de letras altamente elaboradas e de difícil entendimento para um leigo.

Figura 12. Esta pichação significa ANARK e representa o pseudônimo do autor. Fonte: Acervo do pichador (2015)

A pichação codificada reconhecida em vários lugares surge a princípio nas periferias de São Paulo como uma forma de expressão estética em busca de um pertencimento social.

Seus autores, advindos de favelas e bairros periféricos encontraram nesta ação um meio de obterem visibilidade e status, seja diante a sociedade ou em relação a outros grupos de escritores urbanos. O status almejado pelo pichador se aproxima do prestígio e reconhecimento é um status alcançado mediante suas práticas de intervenção.

De acordo com Lassala (2010), os precursores desta escrita marginal apropriaram-se de logotipos de bandas punk e heavy metal como Ratos de Porão, Kiss e Iron Maiden para criarem suas tipografias. Ademais, esses *writers* também se inspiraram na estética das runas para comporem suas letras e símbolos.

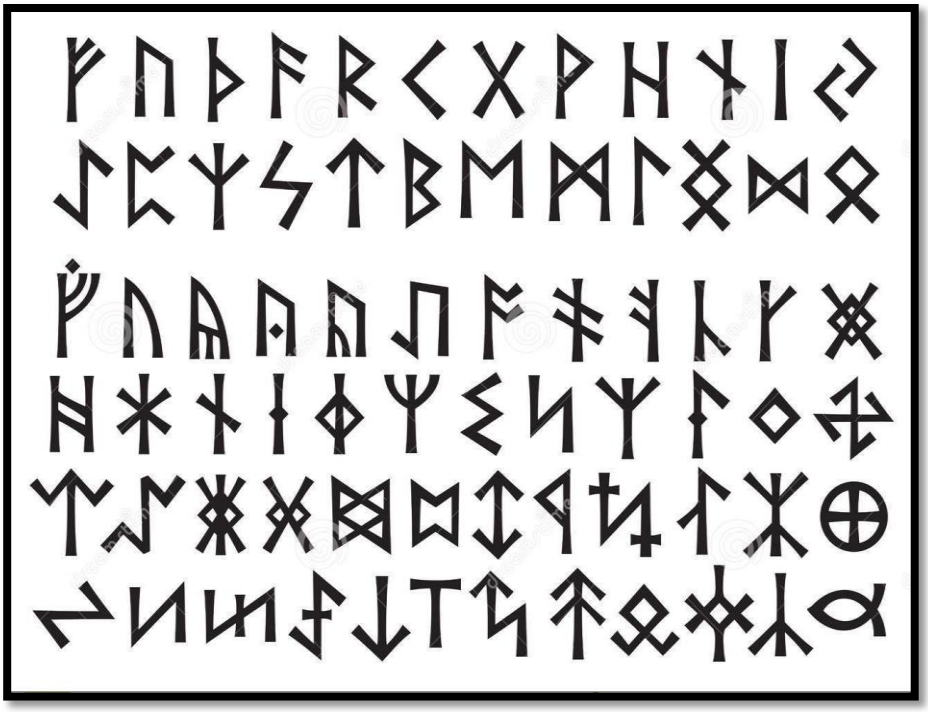

Figura 13. Runas

Assim como o grafite, existem também alguns tipos de inscrições que são consideradas pichação, e podem variar de região para região. Em São Paulo a pichação mais conhecida é o pixo reto ou *tag* reto, no Rio de Janeiro o que predomina é o estilo Xarpi, que significa pixar ao contrário e é um tipo de inscrição que se assemelha a rubricas. Há ainda outras tipografias, tais como: Caligrapixo e o *Bomb*. A caligrafia de Goiânia de acordo com o pichador ANARK é uma mistura de estilos:

> Goiânia e Brasília é bem curioso, porque tem um estilo bem peculiar, bem diferente do resto do país. A gente tem uma letra de forma meio estilizada, não sei nem definir ainda nosso estilo. A galera fala que é uma fusão do XARPI do Rio de Janeiro com as TAGS de São Paulo. Só sei que Goiânia tem uma diversidade de letras muito grande.

Esta prática urbana transgressora, no que se refere à visão da mídia oficial, senso comum e poder público sempre esteve associada à ideia de crime, sujeira, poluição visual e seus praticantes denominados vândalos, marginais, transgressores, sujeitos

indisciplinados dotados de um “comportamento desviante” (Velho, 2003) um tipo de conduta que não se encaixa nas normas sociais.

Os pichadores são *outsiders* contemporâneos, aqueles indivíduos que presumivelmente infringem as regras impostas “alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras estipuladas”. (BECKER, 2008, p.15). Os grupos de outsiders são geralmente interpretados como sujos e inumanos (ELIAS, 2000), assim são os pichadores diante certas camadas sociais. Para o delegado do meio ambiente de Goiânia/GO Luziano Severino de Carvalho, a pichação configura-se em:

> ato de repúdio, falta de limites e civilismo, desrespeito pelo patrimônio alheio que gera danos e poluição visual. Essas condutas longe de divulgarem mensagens de protesto- fator que antes era tido como inerte a estas ações, hoje compreendem atos de vandalismo gratuito contra o ordenamento urbano das cidades, ou então danos egoísticos à propriedade alheia. Em regra, não poderíamos sequer admitir o argumento de que a conduta reflete o direito a liberdade de expressão de um indivíduo, já que a poluição visual decorrente das diversas inscrições, símbolos e desenhos, na grande maioria das vezes sequer é decifrada pela população, que não vislumbra qualquer fundamento ou motivo para a maioria destas manifestações.

Mas para aqueles que estão inseridos nesta cultura marginal o ato de pichar corresponde a uma forma de socialização, comunicação entre grupos, esporte de risco, busca por um status, lazer, e até mesmo arte, como alega KNOX integrante do grupo P.S.A (Paz, Saúde e Amor) que teve início em 1998 na cidade de Goiânia/GO

> *O pixo é arte porque o pichador ele pensa nas letra, inventa as letra, estuda as letra, pratica pra depois passar pro muro cê entendeu? Não é só chegar e fazer rabisco, a pichação tem um significado e cada um expressa ele do jeito que consegue. É uma arte da rua e não da burguesia.*

Na visão do pichador ANARK do grupo L.U.A (Legião Unida pela Arte) este tipo de ação também se configura em uma prática artística, pois para ele envolve uma

criação estética, como relata em sua fala "para mim pichação é arte porque existe um processo de dedicação, elaboração das letras, existe um processo artístico. A gente, não sai ai pra fazer uma rabisco qualquer é algo que a gente dedica, treina". De acordo com este mesmo indivíduo há uma harmonia em suas caligrafias.

No documentário intitulado PIXO (2009) dirigido por João Wainer e Roberto Oliveira um dos pichadores apelidado de "PixoBomb" afirma que a pichação "carrega uma máscara (...) muitas pessoas acham ela feia, acham que é um bicho que passou por ali, mas é uma questão de aprender a ter uma percepção sobre ela e começar a ver o belo".

Para João Wainer repórter fotográfico do jornal Folha de São Paulo e diretor do documentário PIXO, as pichações também contém algo de belo como declara abaixo:

> *Passei a reparar nas letras, a tentar decifrar cada palavra e mensagem como se fosse um quebra-cabeça. Aos poucos, aquilo que parecia caótico começou a fazer sentido para mim. Percebi que aquilo não era tão feio como alerdavam. Na verdade, a suposta feiura da pichação até combinava com a paisagem acinzentada de São Paulo. O estilo das letras, a forma, o jeito com que elas são escritas são lindos. Adoro ver no alto dos prédios aquelas pichações enormes, com letras enfumaçadas. Tento imaginar quem fez, como fez e o que passou pela cabeça dele enquanto fazia*[18]

Além disso, a prática da pichação também pode ser analisada como um modo de amenização dos problemas cotidianos como demonstra SLAD integrante do grupo DN (Diversão Noturna) atuante em Goiânia/GO desde 2009.

> *Véi pixação é arte com certeza, nunca vai deixar de ser. É arte da favela, quem não tem uma forma de se expressar se expressa pelo pixo, pra chamar a atenção de alguém. Acho também que é uma forma de você desestressar, porque quando eu tô grilado com alguma coisa assim, se eu tiver uma tinta ou uma lata eu saio pra pixar mesmo, ai parece que passa tudo e você não lembra mais de nada.*

[18] Disponível em <http://www.super.abril.com.br>

Há também intrínseco na atitude desses jovens, a busca por status. Este status é conquistado mediante a quantidade de inscrições deixadas na cidade e onde foram fixadas. Melhor dizendo, quanto mais caligrafias e maior o grau de dificuldade que apresentar o ponto demarcado, mais reconhecimento este pichador terá entre seus colegas.

A busca por status é demonstrada mediante a fala de KNOX-P.S.A "pixação é massa pela adrenalina, mas também é massa porque dá a faminha, e quando você passa no lugar de novo e vê seu nome é legal. A galera passa e vê, elogia, falam que ficou bom. Eu acho massa".

A comunicação e protesto também estão presentes no discurso destes sujeitos quando justificam seus atos, para eles a cidade é uma "grande agenda" que serve como suporte para deixarem suas inscrições e se comunicarem com seus semelhantes. Isto é justificado mediante a fala de (PEREIRA, 2005, p. 13)

> Por mais que indiretamente acabem se comunicando com a cidade, o que querem realmente é comunicar-se entre si. Quando um pichador deixa sua marca em determinado local, não pensa muito no que os outros cidadãos vão pensar, mas sim na visibilidade que terão ante seus colegas de spray.

Similarmente, POLU integrante do grupo N.C (Nativa Crew) atuante na pichação desde 2011 afirma que "a pichação é feita de pichador pra pichador, mas também é um modo de atacar o sistema, e mostrar que estamos ali, que estamos vivos, e que a gente não tá esquecido, a gente tá lá". SLAD- D.N também reifica a questão da comunicação:

> *A pichação é feita de pichador pra pichador. É um pichador que vai entender sua pichação. A sociedade de uma forma ou de outra vai ser atingida, vai acabar vendo, mas não vai entender só vai ver. Ela vai entender assim: uma frase que você colocar legível tipo letra de forma como "abaixo a ditadura" ai eles vão entender.*

Mediante tais colocações, podemos constatar que a imagem da pichação exposta nas ruas reúne vários modos de ser interpretada e vista. Para o senso comum, poder público e mídia oficial ela é interpretada como sujeira, rabisco, mas já para seus agentes o significado de tal ato ultrapassa as barreiras da normatividade.

Para entendê-la depende do modo que você a enxerga, não basta apenas “olhar” é preciso entendê-la. De acordo com Berger (1972, p. 06) “toda imagem encarna um modo de ver, nossa percepção ou apreciação de uma imagem depende também do nosso próprio modo de ver”.

Em relação a isso, Collier (1973) alega que este modo de ver é aprendido culturalmente e direcionado apenas para o que nos interessa “aprendemos a ver o que praticamente precisamos ver, atravessamos nossos dias com viseiras observando somente uma fração que nos rodeia”. (COLLIER, 1973, p. 3).

Diversas pessoas condenam esta prática urbana, por vários motivos, mas também pelo fato de não a entenderem e julgarem tais inscrições apenas como “rabiscos” defendendo assim, o seu combate. A busca para conter essa ação marginal não é algo recente, desde que surgiu a pichação é alvo de controle.

1.5 Pichação e Legislação

Desde que surgiu em São Paulo a pichação é mal vista pelo poder público. Os primeiros pichadores irrompem na década de 1980 e já neste período diversas medidas foram tomadas para contê-los. O atual prefeito da cidade neste período Jânio Quadros publicou no diário oficial que prenderia os responsáveis por tais atos transgressores. Na década de 1990, Celso Pitta lança uma medida radical que consistia em aplicar multas a quem tivesse seu muro pichado. José Serra, por sua vez, em 2005 lança o “Plano anti-pichação” que visava pintar os muros e aplicar penas alternativas aos pixadores (PEREIRA, 2005).

Em Porto Alegre/ RS foi criado o “Disque- pixação” (153) que surgiu em 25 de maio de 2006 implantado pela secretaria municipal de direitos humanos e segurança urbana (SMDHSU). Quando os infratores são menores de idade são encaminhados para o departamento estadual da criança e do adolescente (Deca), e quando envolve adultos são levados para a área judiciária da polícia civil. Quem é flagrado pichando paga multa

administrativa 714,20 e cumpre penas alternativas, além de participar de palestras sócio educativas[19]

A atual presidenta Dilma Rousseff sancionou em 26 de maio de 2011 a Lei 12. 408 na qual proíbe a venda de *spray* para menores de 18 anos. De acordo com esta lei o comerciante que descumpri-la fica sujeito a multas de R$ 1785,50 na primeira advertência e na reincidência o valor estipulado é de R$ 3.571,00, bem como quem for flagrado pichando pode pegar detenção de três meses a um ano[20].

Outra medida tomada pelo Estado para ofuscar esta prática marginal, é investir nas oficinas de grafite. Estas oficinas ganharam força desde a gestão de Marta Suplicy em São Paulo quando surge o "projeto belezura" que consistia em pintar a cidade constantemente no intuito de deixa-la mais bonita (PEREIRA, 2005).

No dia em 31 de julho de 2014 em Goiânia/GO foi lançado o projeto Galeria Noturna[21] por meio da Secretaria Municipal de Cultura (Secult) que tem por objetivo colorir com grafites as portas comercias da Avenida Goiás localizada no setor central da cidade, mas intrinsicamente esconde-se o intuito de combate à pichação.

Uma medida sugerida pelo poder público de Goiânia para conter a pichação é fazer com que os pichadores sejam condenados a limparem os pontos demarcados, é o que afirma Luziano Severino Carvalho Delegado atuante na Delegacia Estadual de Repressão a Crimes Contra o Meio Ambiente- D.E.M.A em Goiânia/GO

> Sugerimos que os pichadores ou a quadrilha sejam condenados a limpar Goiânia, os pontos pichados e como "os braços" da polícia, ministério público e judiciário não irão alcançar todos os milhares de pontos pichados, que esta mesma quadrilha fique responsável para pintar os próximos pontos pichados, (por exemplo, a quadrilha OFG - Ordinária Família Gangster- fica condenada a pintar os próximos 500 pontos pichados no Setor Residencial Mansões Paraíso), assim que houver uma pichação, a vítima registrará uma ocorrência na delegacia mais próxima para que a polícia proceda o levantamento do local, em especial fotográfico, para posterior identificação

[19] Disponível em: <http://www.correiodopovo.com.br>
[20] Mais detalhes em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm>
[21] Mais detalhes em: < http://culturagoiania.com.br/secult-lanca-projeto-galeria-noturna>

> de autoria, no entanto este ponto será de imediato, pintado pela galera/quadrilha condenada.

Estas medidas foram criadas com o claro objetivo de punir os pichadores e eliminar suas tipografias para que desta forma, se mantenha uma estética da ordem na qual se resume em muros limpos. Como afirma Douglas (1976, p. 12) "a sujeira ofende a ordem, eliminá-la não é um movimento negativo, mas um esforço positivo para organizar o ambiente".

A criação de leis para o combate da pichação tem o intuito de disciplinar à ação desses indivíduos, manterem seus "corpos educados" como atesta Foucault (2009, p. 132) "o corpo está preso no interior de poderes que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações". O objetivo de conter estas caligrafias marginais não é apenas do Estado, mas também de comerciantes, moradores que vêem nesta ação urbana um ato desprezível.

Mesmo com diversas ações criadas para combater a prática da pichação, ainda existem vários indivíduos que insistem neste ato, pois acreditam que ele não deve ser criminalizado, é o que demonstra SLAD "pra mim a pixação é arte, crime é matar e roubar". Mas afinal pichação é arte?

1.6 Pichação é arte?

Esta é uma pergunta um tanto polêmica ao se tratar do universo artístico. Afirmar que a pichação é arte atualmente, é ir contra as formas de juízo estético padronizado. Mas afinal o que é arte?

De acordo com Dias (2000, p. 105) a arte é "uma palavra e uma categoria europeia, que está ausente na maioria das culturas não ocidentais". Esta categoria foi então criada como um modo de analisar as expressões subjetivas em termos estéticos, visando generalizar a interpretação das diversas manifestações individuais ou coletivas.

A partir de então, surgem "pessoas capazes de chegar à conclusão de que falar sobre arte unicamente em termos técnicos, por mais elaborada que seja esta discussão, é o suficiente para entendê-la" (GEERTZ, 1997, p. 144).

Similarmente, Canclini (s/d, p. 8) acrescenta que a criação da categoria arte pelos países europeus e norte-americanos resultou em uma "essência invariável" das produções subjetivas. Ademais, afirma que:

> Junto com a dominação econômica, os países imperialistas impuseram sua concepção estética a quase todas as culturas contemporâneas, e chegaram até a estendê-la ao passado: nos museus reuniram como se se tratasse da mesma coisa- objetos de povos diferentes, e com aqueles de que não se puderam apropriar, fizeram "museus imaginários" reproduzindo-os nas páginas das histórias de arte.

A partir do século XX o conceito de arte tornou-se múltiplo e como afirma Dias (2000, p. 106) "há muitas versões do que é a arte é". Para uma extensa maioria, arte é aquilo que deve ser apreciado, conter harmonia nas cores, equilíbrio nas formas, perspectiva, jogo de claro e escuro, acima de tudo ser bela[22] e nos proporcionar resultados agradáveis.

Para outros, arte é sinônimo de transgressão, necessita conter uma dimensão crítica e política, muitas vezes não importando seu resultado estético visual, mas sim o que está por trás dele. Ademais, a arte deve ser agressiva, transparecer o caos, ser algo que cause no espectador um desconforto psíquico, desta forma ela não deve ser apenas uma produção na qual resulte em sentimentos e interpretações positivas, mas sim que também gere angústia, raiva, medo, repulsa. A arte para muitos deve ser próxima à vida. Seria a pichação este tipo de arte?

Quando indagamos se pichação é arte, grande parte da sociedade brasileira tende a responder de forma negativa, alegando que estas expressões caligráficas das ruas não são nada mais do que rabiscos sem preocupação estética. Mas será que não existe preocupação estética nestas produções marginais? Outros indivíduos, dizem ser inscrições urbanas altamente elaboradas que carregam consigo a beleza do traço, desta forma seria então a pichação uma arte caligráfica?

---

[22] Esta concepção de arte como algo belo, surge com a arte grega na qual os artistas da época buscavam a perfeição das formas privilegiando a ideia de um corpo belo. Este é o primeiro momento que a arte é feita para fins de apreciação.

Diante disso, podemos notar que o ato de proferir juízos positivos ou negativos a respeito destas tipografias marginais é uma questão de gosto, sendo este influenciado culturalmente. Como salienta Hume (2004, p. 367) “a extrema variedade de gostos e de opiniões que existe no mundo é demasiada evidente para deixar de ser notada pela observação de todos”.

A ideia de pichação enquanto arte agrada o gosto de uma pequena parcela da população brasileira, pois uma extensa maioria enxerga nestas produções marginais apenas um ato de criminalidade. Se formos refletir a respeito disso, podemos notar que muitas expressões estéticas denominadas arte, foram a priori rejeitadas pelo gosto da maioria e alguns artistas não foram reconhecidos como tais quando iniciaram suas trajetórias. Como salienta Coli (2013, p. 20)

> Sem dúvida Cézanne é tido hoje em dia como um dos maiores nomes da pintura de todos os tempos. Porém, não podemos esquecer que o reconhecimento do seu valor foi tardio: enquanto viveu o consenso geral recusou-se a julgá-lo positivamente, e esse também foi o caso de Van Gogh, Galguin e dos impressionistas.

O grafite, por exemplo, foi visto como um ato marginal desde seu início na década de 1970 pelo fato de seus atores se apropriarem de espaços urbanos e desrespeitarem a noção de propriedade e só recentemente ganhou o status de arte. Atualmente, vários grafiteiros iniciaram um processo de intervenção em muros autorizados e até mesmo patrocinados por grandes empresas. Assim, eles passaram a atuar não apenas nas ruas, mas também em ambientes nunca imaginados anteriormente, tais como no interior de residências, galerias de arte, museus, shoppings, universo da moda etc.

A aceitação do grafite em tais ambientes pode ser explicada devido à estética de seus desenhos multicoloridos. Tal resultado visual atraiu de forma significativa o mercado que se apropriou dessa prática cultural urbana e lhe atribuiu um status de arte contemporânea.

Esse status concedido ao grafite é proveniente de um discurso elaborado por críticos de arte que julgam uma obra de acordo com seus critérios atribuindo-lhe considerações positivas ou negativas, como nos mostra Coli (2013, p. 10)

> Para decidir o que é arte ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos, um deles, essencial é o discurso, sobre o objeto artístico, ao reconhecemos competência e autoridade. Esse discurso é o que proferem o crítico, o historiador da arte, o perito, o conservador do museu. São eles que conferem o estatuto de arte a um objeto ou expressão.

Devido a sua inserção no universo do consumo, o grafite passa a habitar esferas restritas de troca que podem ser exemplificadas por meio das casas de leilões, lugares onde frequentam pessoas de grande poder aquisitivo. Dentro dessas casas acontecem os torneios de valor, isto é, "complexos eventos periódicos que de alguma forma se afastam da rotina da vida econômica tradicional" (APPADURAI, 2008, p. 36). Nesses eventos a mercadoria é trocada a preços exorbitantes que não cabem no orçamento de qualquer cidadão.

Vários leilões de arte urbana já foram realizados mundo a fora como é o caso dos que acontecem na Bonhams, em Londres. Esta casa de leilão já recebeu obras de muitos grafiteiros que são vendidas a preços fora do convencional. A obra "Love is in the Air" do famoso grafiteiro britânico Banksy foi leiloada e vendida por 249 mil euros.

Figura 14. Leilão da obra "Love is in the Air" – Banksy. **Fonte**: <http://www.estadão.com.br>.

Em Paris, um pedaço do muro de Berlim com o peso de 12 toneladas foi pintado por um grafiteiro brasileiro conhecido como "Nunca", cujo nome de batismo é Francisco Rodrigues da Silva. Esta obra foi leiloada com um lance mínimo de 250 mil euros. Outro exemplo são os grafiteiros "Os Gêmeos" (Otávio e Gustavo Pandolfo), também brasileiros, que tiveram sua obra "Maria, Esmeraldo, Pamela, Nascimento" leiloada na Bonhams, em Londres, por um preço inicial de 650 mil euros.

Ao habitar tais esferas restritas de troca, o grafite se torna um artigo de luxo e a socialização de sua arte que, a priori, acompanhava tal expressão artística aos poucos deixa de existir. O grafite se torna uma mercadoria por desvio, pois seu objetivo inicial não era ser comercializado. A mercadoria por desvio, segundo Kopytoff (2008), é definida por um produto que passa a atuar no estado de mercadoria que a princípio era protegido de tal estado.

Diante de tais considerações podemos notar que para uma produção estética tornar-se arte é preciso ser absorvida pelo discurso da crítica, mídia e mercado. Assim, a pichação para ser reconhecida como tal necessita desta absorção. Portanto, a pichação não nasce com o *status* de arte ela se torna arte.

Diria que é possível afirmar que a pichação se configura em uma arte inconformista. De acordo com Howard Becker (2008) a arte inconformista é uma expressão difícil de assimilar e os sujeitos que produzem este tipo de arte são indivíduos que "possuem produções próprias e independentes dos padrões estéticos (...) e que enfrentam dificuldades em relação as suas produções". (2008, p. 15).

Para além desta perspectiva de análise, é possível dizer que as pichações são representações subjetivas marginais que inauguram uma nova realidade no espaço urbano, bem como *performances* extra cotidianas, pois elas se configuram em ações que envolvem treino, trabalho corporal e estético.

Como não foi possível acompanhar estes sujeitos pessoalmente na execução deste ato performático, a saída para a realização desta análise, foi utilizar as falas dos pichadores e os materiais visuais obtidos ao longo da pesquisa como ferramenta norteadora. Melhor dizendo, realizou-se uma análise da pichação enquanto *performance* por meio da oralidade destes *outsiders* contemporâneos.

CAPÍTULO 2

TIPOGRAFIAS MARGINAIS E *PERFORMANCE*

O campo da *performance* tem se tornado cada vez mais interessante para analisar temas presentes nas sociedades complexas. Pensando a pichação como um destes temas a ideia de *performance* pode nos revelar outras perspectivas a cerca destas "ações públicas simbólicas" (SCHECHNER, 2012, p. 160).

Para entendermos melhor tal colocação, utilizamos como suporte de análise o ciclo básico da *performance* proposto por Richard Schechner, um dos principais teóricos desta área e o aplicamos nas etapas da pichação. Como não foi possível acompanhar tal ação pessoalmente, foram utilizados como dados os relatos dos sujeitos envolvidos. Resumidamente, o ciclo proposto por Richard Schechner para explicar como se dá o ato performático é composto por quatro etapas, são elas:

1º Preparação

2º Aquecimento

3º *Performance*

4º Esfriamento

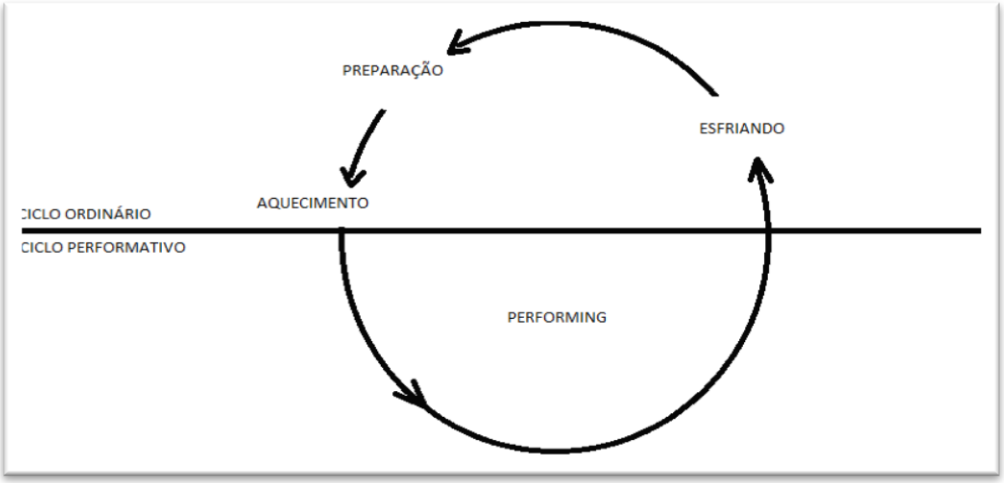

Figura 15. Ciclo básico da performance (SHECHNER, 2011).

Por meio destas quatro etapas analisaremos como se dá a pichação enquanto *performance* subversiva (BUTLER, 2001).

2.1 Preparação

O momento de preparação deste ato de resistência social consiste em:

1. Organizar os objetos que darão suporte a *performance,* tais como: latas de tinta acrílica, sprays, canetas porosas, cordas, rolos com extensor, máscaras para evitar a inalação das tintas (nem sempre são utilizadas), câmeras fotográficas ou celulares (para os registro do ato).

2. Treino das letras que consiste em preparar ou ensaiar as tipografias, antes de serem passadas para os suportes urbanos.

Cada tipografia produzida passa por um processo criativo, no qual estes sujeitos são influenciados. As letras ou símbolos são aprendidos e em seguida aprimorados de acordo com o gosto individual de cada participante.

O ato de elaborar cada letra envolve um comportamento que não é puro e simples e sim um comportamento praticado, restaurado. Os pichadores praticam um conjunto de "ações físicas que são preparadas ou ensaiadas" (SCHECHNER, 2006, p. 29).

Estas ações que envolvem preparo podem ser exemplificadas de acordo com a fala dos sujeitos entrevistados, KNOX - P.S.A à respeito disto afirma: "eu pego muito a base das letras de Sampa, mas eu tento criar o meu máximo sabe? Tento evoluir minha mente, fazer algo único. Você vai aperfeiçoando pra ficar original né?".

Similarmente, SLAD – D.N diz: "letra minha algumas eu crio, por exemplo: eu tiro de base alguma letra de São Paulo, de BH e crio minhas próprias letras. Algum traço sempre tem influência de algum pichador, de outra pixação que a gente vê".

É possível notar que a estética das letras de São Paulo- SP ou Sampa influenciam muitos pichadores. Denominadas TAG RETO, porque possuem traços alongados, as caligrafias marginais do sudeste se tornaram referência no universo subversivo da pichação.

Figura 16. Pichação estilo *tag* reto feita em Goiânia/GO. Fonte: Acervo pessoal (2014).

O motivo para que haja o treino e aperfeiçoamento das letras para muitos pichadores é as tornarem esteticamente agradáveis. Existe na pichação o que estes sujeitos chamam de letras feias ou bonitas. A caligrafia considerada feia seria aquela realizada pela pessoa que está iniciando neste universo, e a letra bonita é aquela que envolve treino e o indivíduo está a algum tempo inserido no universo da escrita urbana marginalizada, como explicita ANARK:

> Geralmente as pichações feias são quando a gente tá começando, quando não tem técnica. É uma questão de treino, de evolução, ninguém nasce pixando bonito não, tem que treinar, que evoluir. Então geralmente é o pessoal que tá começando que pixa feio.

Ao contrário do que muitos pensam, existe na pichação uma “sensibilidade estética” (RAPOSO, 2010, p. 20), e há um julgamento do que seria uma produção superior ou inferior, uma letra feia ou bonita deixada nos suportes urbanos.

3. Escolha do suporte:

Muitos praticantes da pichação se preocupam com o suporte a ser demarcado, como explicita (FERREIRA, s/d, p. 103):

> A pixação ao contrário do que se possa imaginar, não dispensa um planejamento prévio. Alguns dos muros ou suportes potenciais são escolhidos de antemão, quando, inclusive, são pensadas estratégias, por exemplo, para se subir em um outdoor, uma marquise ou no último andar de um prédio da rua mais movimentada da cidade. Também não é de todo verdade que aqui não exista projeto, considerando-se que os pixadores investem muito tempo elaborando letras esboçadas em papel. É certo que a escolha do local de execução pode acontecer durante o processo de investida, depois de lançarem-se nas ruas, mas ela sempre obedecerá a alguns critérios de seleção que podem ser técnicos (referindo-se à cor do muro e ao material com o qual ele é revestido, ao tamanho do espaço disponível no suporte, entre outros) ou estilísticos (a textura do muro, o diálogo com outros elementos que compõem a paisagem que receberá a intervenção). Os critérios podem ser ainda de cunho prático – na ausência de outro termo – referindo-se, por exemplo, ao grau de segurança ou de risco da investida.

Os locais que geram maior repercussão para a realização deste ato performático são: prédios, viadutos, construções arquitetônicas públicas e privadas localizadas preferencialmente em pontos movimentados, como relata POLU- N.C 19 anos "pichamos onde tem mais movimento, avenidas, onde passam ônibus. Porque a gente quer atingir o maior número de pessoas com aquilo".

Outro suporte bastante visado pelos pichadores são os locais abandonados, pois de acordo com eles, pichar lugares com esta característica torna suas marcas mais resistentes a ações externas. É o que relata o pichador ANARK:

> Geralmente, todo mundo procura as principais avenidas da cidade, mas o meu foco mesmo é muro mais velho, porta de aço mais velha, porque são lugares que vão durar bastante tempo. Eu gosto de lugar que fica bastante tempo. Mas também quando estamos no rolê pegamos lugar novo. Às vezes

> não tem muito onde escolher não. Mas igual te falei, o meu foco são lugares mais velhos, antigos.

Tomemos como exemplo as pichações realizadas no prédio abaixo fotografado. Esta é uma construção embargada localizada na Avenida Goiás, e que há bastante tempo possui estas inscrições.

Os elementos tidos como patrimônio também são considerados por certas vezes bons suportes para os pichadores, é o que será melhor explicado melhor no capítulo adiante.

Figura 17. Prédio abandonado, localizado na Avenida Goiás. **Fonte**: Acervo pessoal (2014).

Após os procedimentos acima realizados pelos pichadores, inicia-se a fase de aquecimento do corpo para que o ápice da *performance* seja realizado.

2.2 Aquecimento

Este é o momento em que estes sujeitos muitas vezes se reúnem em algum lugar específico e aquecem seus corpos por meio de algumas substâncias, o motivo para isso é deixa-los mais desinibidos. Geralmente, os pichadores se encontram em algum bar, evento cultural, ou até mesmo na casa de amigos.

Os eventos que estes grupos costumam se encontrar são quase sempre gratuitos e realizados em espaços públicos, isto pode estar relacionado ao poder aquisitivo como argumenta (ARAÚJO, 2004, p. 115)

> Os grupos mais abastados, aqueles que podem pagar, passam a se reunir nos ambientes fechados: restaurantes, bares, sanduicherias, casas de espetáculos, choperias e boates (...). Os grupos com menor poder aquisitivo, constituídos em sua maioria por jovens sempre em busca de diversão gratuita, passaram a se encontrar nas áreas menos *fashion* das cidades.

Em Goiânia/ GO, um dos *points* (lugares de encontro) de grafiteiros e pichadores é o Beco da Codorna, localizado no setor central da cidade. Anteriormente, o Beco era um lugar abandonado, mas recentemente foi revitalizado com a ajuda da prefeitura que disponibilizou tintas, para que tanto artistas locais como de outros lugares do país pudessem deixar sua arte no local. Este processo de ocupação artística ocorreu durante o Festival Beco realizado no mês de abril.

Os artistas selecionados para revitalizarem o local foram: 2F, Aiog, Akaso, Atack, Bonis, Bonzo, Césio, Cool (RJ), Deneri, Dequete (MG), Dorme, Ednei Antunes, Eno, EK (DF), Fawe (RJ), Derdz, Gerdaz, Gomes, Hizim, Ibop, Iowa, Kaso, Kabelin, Konts, Kueia (MG), Lego, Luz, Mr. Que, Mendez, Ment (RJ), Mets, Monkei, Morbeck, Matias, Micro (DF), Murdof (DF), Nikol (BA), Nork, Nonato, Nosm, Odrus (DF), Peralta, Pomb (DF), Plai, Pres, Pokazo, Rubin, R. Cast, Smile, Smith, Sets, Snep, Souto

(DF), Snupi (DF), Satão (DF), Sonek (DF), Shock (SP), Talu (RJ), Testa, Toys (DF), Vant, Vho, Wats, Wes, Wow (DF), Yong (DF)[23].

De acordo com o presidente da Associação dos Grafiteiros de Goiás (Eduardo Aiog) todo ano o Beco será pintado com novos grafites, o objetivo é dar oportunidade para outros artistas registrarem seus trabalhos bem como presentar a população goianiense com uma nova galeria a céu aberto.

Atualmente, o Beco da Codorna conta uma loja de artigos para skate, tintas spray, pincéis, roupas com temáticas da *street art* etc. Além disso, é lá que se encontra a Associação dos Grafiteiros de Goiás (AGG) inaugurada em abril deste ano.

Figura 18. Vista noturna Beco da Codorna. Fonte: Instagram Upoint

[23] Fonte: http://rua.art.br/festival-beco/

Figura 19. Batalha de Mc's realizada no Beco da Codorna. Fonte: Instagram Upoint

Neste espaço, ocorrem diversas apresentações culturais tais como: shows de rap, batalhas de mc's, exposições que geralmente são realizadas aos finais de semana. Quando não há ações culturais públicas neste local, o Beco torna-se então recinto dos moradores de rua.

O Beco da Codorna tornou-se um *pedaço* na cidade de Goiânia/GO, um espaço de sociabilidade. De acordo com Magnani (2005, p. 178) esta categoria define-se da seguinte forma:

> Enquanto a casa é o domínio dos parentes e a rua, o dos estranhos, o pedaço evidencia outro plano, o dos "chegados" que, entre a casa e rua, instaura um espaço de sociabilidade de outra ordem. Assim se desvelou um campo de interação em que as pessoas se encontram, criam novos laços, tratam das diferenças, alimentam, em suma, redes de sociabilidade numa paisagem aparentemente desprovida de sentido ou lida apenas na chave da pobreza ou exclusão.

Dando continuidade a sequencia do ato performático, após o aquecimento, inicia-se o auge da *performance*.

2.3 Performance

Richard Schechner em seu livro *Performance* e Antropologia (2012) salienta que:

> *Performance* é um modo de comportamento, (...) esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais. (SCHECHNER, 2012, p. 10).

Diante desta abordagem pode-se afirmar que o ato de proliferar escritas codificadas pelas ruas é uma *performance*? Sim, pois a pichação pode configurar-se em três dimensões citadas a cima tais como: modo de comportamento, esporte e ação estética.

Pichar é um comportamento predominantemente masculino e juvenil, interpretado como um ato criminoso. Geralmente as mulheres inseridas neste meio iniciaram suas ações por intermédio de seus companheiros.

Em alguns casos como é relatado no livro Gangues, Gênero e Juventude: Donas de Rocha e Sujeitos Cabulosos (2010) “A participação de mulheres nessas saídas frequentemente é narrada mais como uma estratégia para escapar das abordagens policiais do que a realização propriamente dita da arte de pichar” (2010, p. 126). Isto não quer dizer que não exista mulheres nesta prática transgressora, mas na realidade são pouco citadas.

De acordo com o Delegado Civil da Delegacia Estadual de Repressão a Crimes Contra o Meio Ambiente- D.E.M.A, Luziano Severino de Carvalho existem algumas mulheres em Goiânia/GO que tem destaque no mundo da pichação local são elas: VISTA, UNIK, FICHA, KRISI II, AFLITA, FADA, SINIKA, IRONIKA, STILA, SENA, MUSA, LEONA, IONE, RUBI, LISA, NATALIA, LORIANE entre outras como podemos observar na figura abaixo. (COLA X FAST / SABRINA X SILMARA)

Figura 20. Pichação localizada no Setor Pedro Ludovico Goiânia/GO. Fonte: Acervo Pessoal 2015.

É interessante pensar que apesar da pichação ser uma prática em excelência marginal diante de outras expressões estéticas, ela carrega consigo outro tipo de marginalidade que se configura na imagem feminina. Se formos analisar a história da pichação em si, podemos enxergar com bastante nitidez que ela é uma narrativa masculinizada.

Quando se fala do assunto são citados apenas como referência (Basquiat, Taki 183, Juneca, Pessoinha, Di), além disso, os termos utilizados para retratar quem participa deste meio tal como “os pichadores” e “os jovens da periferia” generalizam esta atitude. Pode-se afirmar que há uma marginalização inserida nesta cultura marginal.

Além de ser um comportamento predominantemente masculino, é também um “comportamento duplamente exercido, codificado e transmissível” (Schechner, 2006, p. 49).

1) O comportamento duplamente exercido está presente na pichação, pois o pichador treina e aperfeiçoa suas letras, além de reproduzi-las várias vezes em lugares distintos.

2) O comportamento codificado existe porque os *writers* criam códigos específicos de comunicação por meio de suas caligrafias. Em relação a isso, trago a tona novamente a fala do pichador SLAD já citada anteriormente:

> A pixação é feita de pixador pra pixador, só um pixador que vai entender sua pixação. A sociedade de uma forma ou de outra vai ser atingida, vai acabar vendo, mas não vai entender só vai ver. Ela só vai entender uma frase que você colocar legível tipo letra de forma como “abaixo a ditadura” ai eles vão entender.

3) Em terceiro lugar é um comportamento transmissível porque o resultado performático da pichação, os registros presentes nos suportes urbanos transmitem um significado para quem os visualizam. Tais significados podem ter uma conotação positiva ou negativa, isso irá depender de quem as interpreta.

Muitos indivíduos que fazem parte desta ação marginal acreditam que a pichação além de arte, lazer, busca por um status, socialização, válvula de escape, configura-se também em um ato esportivo, pois frequentemente envolve uma rebuscada prática corporal, esforço físico, treino e técnica. Usualmente, os pichadores não utilizam

equipamentos de segurança, e se arriscam escalando prédios no período noturno tornando-se verdadeiros “alpinistas urbanos”.

Figura 21. Pichadores em ação Goiânia/GO.
Fonte: Acervo Pessoal (2015).

Figura 22. Escalada Goiânia/GO.
Fonte: Acervo do entrevistado (POLU).

Estas inscrições marginais possuem um caráter estético, pois os pichadores se preocupam com a criação de suas tipografias, e também com o resultado final. Não criam um simples rabisco, pois cada letra riscada é pensada. Veremos adiante como se configura o ato performático da pichação.

Este é o momento de ruptura, transgressão em que os pichadores saem do ciclo cotidiano/ social e habitam a esfera performativa (SCHECHNER, 2011, p. 163).

De acordo com Turner (2008, p. 33) “a ruptura é sinalizada pelo rompimento público e evidente, ou pelo descumprimento deliberado de alguma norma crucial”. É

durante este período que os pichadores partem com o intuito de demarcarem o maior número de suportes possíveis, além disso, intrinsicamente anseiam a liberdade, pois como afirma (PAIS, 2004, p. 17) “a transgressão e a ruptura de limites são desafios que proporcionam uma sensação de liberdade”.

Neste instante, os pichadores passam a ser sujeitos liminares, como destaca Turner (1974, p. 117) “as entidades liminares não se situam nem aqui nem lá”. Melhor dizendo, nesta condição os indivíduos transitam entre duas identidades a de um cidadão comum e a de um sujeito transgressor, pois como bem sabemos, a identidade é algo plural. Como destaca Hall (2006, p. 36) “dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas”.

No momento da pichação, os *writers* assumem seus papéis de forma invertida e então eles articulam “símbolos que irão unificar o grupo social” (ROTH, apud, DAWSEY, 2005, p. 25). O pichador manifesta simbolicamente valores e ideais de seu mundo (LANGDON, 2012, p. 17). Tais símbolos podem ser exemplificados pelas pichações que aproximam estes indivíduos de gostos semelhantes.

Durante o período liminar ou de ruptura do ciclo cotidiano, as performances/ pichações são executadas várias vezes, as técnicas se repetem, mas nenhuma *performance* é igual a outra, pois além de uma mudança no ambiente (meio citadino) e do suporte, há também uma alteração na escrita , o que consequentemente ocasionará diferentes resultados.

Como destaca Schechner (2006, p. 4) “*performances* são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada *performance* é diferente de qualquer outra”. Neste sentido, Glusberg (2003, p. 83) ressalta “não há *performance* do tipo cópia carbono, nem repetição neste tipo de arte”.

Como podemos observar na imagem abaixo, há uma diferença na estética caligráfica do indivíduo que realizou tal ação nas ruas de Goiânia. Trata-se do mesmo pseudônimo, mas percebe-se uma alteração nas cores, letras, bem como no ambiente demarcado. Na imagem (esquerda) a pichação foi feita com base na estética do caligrapixo, já a segunda imagem (direita) explora as características do estilo *bomb*.

Figura 23. Pichações em Goiânia/GO Fonte: Acervo do entrevistado (KNOX).

É possível notar que o pseudônimo escrito em amarelo, foi feito em cima de um desenho que já existia no muro, este ato no universo da pichação e do grafite é chamado de “atropelo”, e pode gerar consequências graves, tais como brigas. Esta é uma regra na qual deve ser cumprida no universo das intervenções urbanas, é necessário respeitar quem deixou seu registro anteriormente.

Muitos pichadores “atropelam” algumas intervenções quando se tratam de ações patrocinadas pela prefeitura, os chamados murais de grafite são considerados pelos pichadores um desrespeito com a população. A justificativa para isso é que a prefeitura poderia investir o dinheiro na melhoria da estrutura das cidades, proporcionar ações positivas para sociedade e não gastá-lo em tintas para realização de grafites. Para eles, a interveção urbana não necessita de autorização.

Retomando a ação performática, nas ruas esta *performance* chega em seu ápice, torna-se intensa e marcada por um estado de adrenalina. Esta adrenalina é causada por meio das situações de perigo nas quais estes sujeitos passam.

Na tentativa de se tornarem reconhecidos entre grupos ou diante a sociedade estes agentes individuais ou coletivos arriscam suas próprias vidas e deixam seus corpos vulneráveis a repressões, acidentes e até morte (PEREIRA, 2013).

O pichador ANARK nos relata uma situação de extremo risco a qual já passou:

> Fui pego uma vez, mas não deu muita coisa não, porque eu dispensei o bico, minha mão tava limpa. Eu falei: "não sou eu, esse trem tava aqui, tô no lugar errado na hora errada", então não deu muita coisa. Mas, já atiraram pro meu rumo, um morador atirou no meu rumo. Uma vez eu também tava lá pegando o muro do CEASA, aí os guardas viram atiraram pro rumo e seguiram a gente do CEASA até no shopping Flamboyant, dando tiro. Já tive que ficar escondido no mato em lote baldio, e a polícia procurando a gente. Nossa foi muita sequência.

No dia 31 de julho de 2014 dois pichadores (Alex e Ailton) foram mortos em São Paulo por policiais militares. A dupla entrou em um prédio na região central da cidade para pichar e o porteiro ao perceber, acionou a polícia que os matou, alegando estarem armados[24].

Geralmente, os pichadores preferem deixar suas inscrições em prédios, pois é uma forma de obterem maior visibilidade. Quanto mais alto e inacessível for o local pichado, mais prestígio e respeito tem o pichador tem em relação a seus semelhantes.

Estas inscrições nos suportes urbanos muitas vezes são realizadas no período noturno, pois assim a probabilidade de serem vistos e repreendidos é menor. A ação noturna dos pichadores normalmente é feita em grupos denominados por eles de grifes ou *crew*. Eles saem para deixar suas marcas acompanhados de amigos ou conhecidos, por motivos de segurança. Isto é exemplificado na fala do pichador SLAD:

> *Eu já pixei sozinho, mas quase nunca eu pixo sozinho. Pinto com os amigos mesmo, os mais chegados que eu tô sempre junto. Outras pessoas me chamam, já dei rolê com uns caras que eu nem conhecia, saímos juntos pá, mas de 10, 9 é com cara que eu conheço, amigo mesmo que sempre teve junto, que eu sei que nunca vai me abandonar, não vai me caguetar[25] e se acontecer alguma pisada vai tá junto, não vai vazar. Sempre com parceiro meu mesmo.*

Além de repressões policiais, estes indivíduos podem sofrer agressões pelos próprios cidadãos se forem pegos em flagrante. Quando são pegos, diversas vezes

---

[24] Disponível em: < http://ponte.org/pichadores-se-unem-em-protesto-pela-morte-de-alex>
[25] Caguetar: Denunciar, dedurar, entregar

apanham, ou então tem corpo inteiro pintado, quando pergunto a KNOX se já foi pego ele responde "*Já é normal, às vezes róla uns banho de tinta, banho mesmo porque como pinto de rolinho eles viram a lata inteira na cabeça*". Similarmente, POLU afirma "*quando pegam a gente, eles jogam a tinta fora, sujam a gente, esculacha, bate e manda embora pra casa é sempre assim".*

Mesmo com várias repressões, riscos de acidente, ou morte os pichadores continuam praticando tal ação, pois muitos deles dizem ser um vício e que vale à pena passar por estes riscos.

O pichador ANARK deixa isto claro ao dizer que: "*eu acho que vale a pena, é um lazer né? É uma coisa que a gente gosta, então a gente faz (risos). É uma coisa que precisa ser manifestada, está aqui dentro e precisamos dar vazão a isso*". Outra justificativa para tal ato, é pratica-lo devido ao fato de ser proibido, de acordo com estes indivíduos quando a pichação for permitida, ela sairá das ruas.

Após o período marcado pela adrenalina em que o corpo do performer/ pichador torna-se mais aquecido, ao terminar suas intervenções ele entra em um estado de desaquecimento ou esfriamento.

2.4 Esfriamento

O desaquecimento do corpo define-se por trazer o indivíduo novamente para a "esfera habitual de existência, o faz retornar ao ponto de partida" (SCHECHNER, 2011, p. 162). Este momento consiste no término do período liminar.

Ainda neste sentido, (SCHECHNER, op cit, p. 19) destaca que o esfriar inclui "levar os atores para fora ou longe da *performance*, colocando o espaço da performance e os instrumentos em descanso; o depois inclui espalhar novidades sobre a performance, avaliando-as". Melhor dizendo, os pichadores deixam os lugares demarcados, guardam os instrumentos utilizados no ato coletivo (spray, rolos, pincéis etc..) e por fim espalham novidades sobre o que foi feito.

O espalhar novidades sobre a pichação, neste caso inclui a divulgação de vídeos ou fotos capturadas pelos próprios *writers* durante e após o ato. Um recurso muito utilizado pelos pichadores para propagação de suas ações são as redes sociais (facebook, instagram, flirck, blogs, etc...). A internet atua de modo eficaz no que se trata da distribuição de informações, pois assim suas ações podem ser vistas não apenas a nível local[26], o que atribui mais status ao pichador.

No momento do registro desta *performance* muitos pichadores costumam tornar suas ações mais ousadas é o que afirma (PEREIRA,2005, p.08)

> Com a presença de um espectador nas suas atividades, estes encenavam as suas ações, buscando lugares mais arriscados para que parececem mais ousados do que os outros. Modo aliás como costumam agir com jornalistas, para mostrar como são audaciosos penduram-se em pontes e prédios para que estes tirem fotos em suas ações e as publiquem em jornais e revistas.

O resultado das expressões deixadas nas ruas pelos pichadores, podem ser analisadas como um produto da *performance*. Tal produto se direciona a dois públicos, "aqueles que não acham a obra agradável e aqueles que ficam entretidos pelo desconforto que ela evoca". (SCHECHNER, 2006, p. 22).

Quando os pichadores encerram seus "shows de prazeres íntimos satisfeitos em lugares públicos" (SCHECHNER, 2012, p. 172), ou melhor, saem do período liminar eles voltam a ser "inseridos ou reinseridos nos seus lugares na sociedade". (SCHECHNER, 2012, p.158). Os lugares na sociedade são outros papéis exercidos por tais *writers*. Sendo assim a pichação configura-se em um comportamento extracotidiano ou *performance* extra cotidiana.

No capítulo adiante procuramos entender como esses sujeitos se relacionam com a cidade e alguns suportes nela dispostos, dando ênfase às construções arquitetônicas de valor. Além dos pichadores procuramos também compreender como outros habitantes

---

[26] Atualmente, uma das produções mais conhecidas para a divulgação desta prática é o documentário **PIXO** (2009), dirigido por João Wainer e Roberto T. Oliveira.

de Goiânia lidam com essas construções e qual a visão que possuem sobre elas bem como também sobre a pichação.

CAPÍTULO 3

PICHAÇÃO, PATRIMÔNIO E SOCIEDADE

Qual é a lógica quando os pichadores deixam suas marcas em suportes de valor histórico? O que os leva a realizarem tal ato?

Estas são algumas indagações levantadas por aqueles que não fazem parte deste universo marginal. O que muitas pessoas não sabem é que existe uma lógica de percepção por parte dos pichadores em relação a estes suportes, e para eles o que importa não é a noção de sujeira/dano ao patrimônio, mas sim a relevância e visibilidade que lhe trarão o elemento escolhido.

Esses indivíduos muitas vezes escolhem deixar suas marcas nestes locais, como uma forma de combate a efemeridade de suas expressões estéticas (PEREIRA,2013). Melhor dizendo, como estas construções arquitetônicas (a maior parte) são feitas de materiais que dificultam a remoção da tinta, logo a escrita do pichador permanecerá na paisagem urbana por mais tempo, é o que relata (PEREIRA, 2013, p. 88) “as estruturas dos edifícios e bens históricos quase sempre são de pedra ou de materiais antigos, que não podem ser pintados e que, por isso, proporcionam um maior tempo de exposição para a pichação”.

Tal consideração pode ser comprovada mediante a figura abaixo, em que o pichador KLONE deixa exposto o seu pseudônimo na fachada do Teatro Goiânia, exatamente no local feito de pedra, dificultando então a remoção de sua caligrafia pelos mecanismos do poder público.

A preocupação dos pichadores com a permanência de suas criações estéticas nos suportes urbanos de acordo com (PEREIRA,2013) além de visibilidade está vinculada a um apelo a memória. O pichador deixa suas caligrafias nas ruas também com o intuito de ser lembrado Pereira (Op. Cit, p.88) aborda essa questão ao dizer que:

> É essa preocupação com a memória e a história da pixação que fazia com que muitos deles deixassem suas marcas em prédios históricos, bens tombados e

> monumentos importantes da cidade. Primeiro porque neles havia maior repercussão entre os colegas, que veriam a marca e comentariam a ousadia no *point*, saudando o autor quando o encontrasse, e também porque certos seguimentos da imprensa sempre se interessam em realizar materiais sobre os atos de vandalismo contra bens arquitetônicos considerados importantes.

Figura 24. Fachada do Teatro Goiânia. Fonte: Acervo Pessoal (2014).

Para muitos a foto acima representa um desrespeito à cidade ou um registro do dano ao patrimônio público, mas para o pichador envolvido esta imagem é motivo de glória, pois sua inscrição teve grande repercussão. Primeiramente, porque sua caligrafia foi feita em uma construção arquitetônica de grande valor para a cidade, e em segundo lugar porque o Teatro Goiânia está localizado no cruzamento da Avenida Anhanguera com a Avenida Goiás, lugar este com grande número de transeuntes, consequentemente visto por muitas pessoas.

Como já foi dito anteriormente, os pichadores, vários deles escolhem lugares de grande visibilidade para deixarem expostas suas caligrafias. Em um relatório da polícia civil de Goiânia esta afirmação é enfatizada por meio dos pontos demarcados:

> Essas quadrilhas possuem pontos pichados por toda a Goiânia e nos autos do 7º Batalhão da Polícia Militar, também identificamos o prédio do Hotel Brasil localizado na Avenida Castelo Branco; na Avenida T-7 com Avenida T-2; no Bairro Ipiranga; Avenida Doutor Inácio A. Ferreira, Setor Marechal Rondon; Avenida C-1, Setor Jardim América; Viaduto da Marginal com Rua 31 no Setor Norte Ferroviário; Avenida Anhanguera; Casa das Artes no Setor Oeste; Avenida Pio XII; Avenida T-1 Setor Bueno; Viaduto Bernardo Sayão; Avenida Leste-Oeste; Viaduto UNIP, BR 153; Marginal Botafogo (...)

Esses sujeitos se apropriam dos elementos dispostos na cidade de maneira distinta fazendo com que a estética urbana imposta pelo poder público saia da homogeneidade. Como nos demonstra (TORRES, apud TAMASO, 2012, p. 24):

> Os bens arquitetônicos constituídos como patrimônio não são representados e apropriados igualmente pelos diferentes grupos, fato que gera conflitos políticos, sociais, econômicos e culturais, engendrados por grupos antagônicos na luta simbólica ou material pelo espaço urbano.

Os pichadores praticam “experiências de transgressão” (CERQUEIRA, 2011) subvertendo assim os usos esperados dos suportes, tornando-os apreciáveis por seus semelhantes.

Estes indivíduos fazem com que estes elementos arquitetônicos deixem de ser “coisas”, e passem a ser renováveis, deixando o espaço urbano fora da neutralização, homogeneização, e indiferença (BAUDRILLARD, 1976). De acordo com Laurajane Smith (2011, apud, 2006)

> A definição de patrimônio como “coisa” é sustentada pelo discurso patrimonial autorizado. O discurso patrimonial autorizado se desenvolveu na

> Europa no século XIX após a discussão de arqueólogos e arquitetos para a proteção da cultura material, que consideravam valor inato e hereditário.

Enquanto o poder público busca preservar a memória do lugar através um "disciplinamento social do espaço público" (TAMASO, 2012) por meio da conservação dessas construções arquitetônicas de valor, os pichadores fazem delas seus "lugares de memória" (NORA, 1993), indo além das normas sociais.

Não podemos esperar que todos compartilhem a mesma visão em relação aos suportes urbanos, pois cada indivíduo possui uma agência e maneiras de expressar suas subjetividades. Assim, concluímos que não são todos que fazem o "culto ao patrimônio" (CHOAY, 2001).

A pichação é apenas outra forma de representação do subjetivo, em que esta representação é dada por meio da escrita e não da imagem lúdica (FERREIRA, 2004), assim como os grafites.

Esta ação urbana subversiva é uma apropriação e ressignificação do alfabeto, uma técnica corporal das ruas que pode ser interpretada como um "ato tradicional eficaz" (MAUSS, 1974). Melhor dizendo, a pichação desde seu surgimento na década de 80, ainda hoje influencia gerações, além do mais se trata de uma ação eficaz, pois seus executores conseguem alcançar o que pretendem.

Os pichadores utilizam os elementos dispostos na cidade de uma forma indesejada pelo Estado e fazem deles objetos de "contra-uso", (LEITE, 2007). Cria-se desta forma no espaço urbano uma "guerra de lugares" (ARANTES, 2000), travada entre o Estado (ordem) que apaga as inscrições e os pichadores que inscrevem (caos).

Pode-se notar que apesar desses sujeitos deixarem suas marcas em diversos suportes da cidade, muitas vezes existe uma preocupação onde fixa-las, os pichadores possuem uma lógica de percepção em relação as suas ações. Eles possuem outra visão em relação à cidade, fazem uma leitura diferenciada do espaço urbano, tornando-o palco para a criação de suas subjetividades individuais ou coletivas.

Na foto abaixo, o suporte escolhido para homenagear os oito anos de existência da *Crew* L.G.A (Legião Gladiadores de Atitude) foi o Museu Goiano Zoroastro Artiaga. Esta construção arquitetônica existente desde 1944 encontra-se na Praça Cívica, local de

grande visibilidade com um fluxo intenso de pessoas, carros e ônibus. Nota-se que o pichador que realizou esta inscrição a fez na parte mais clara da construção arquitetônica, o que demonstra uma preocupação com a nitidez de suas caligrafias. Os pseudônimos escritos são: TRATO e YBOP.

Figura 25. Pseudônimos inscritos no Museu Goiano Zoroastro Artiaga. Fonte: Acervo Pessoal (2015).

Os pichadores enxergam a cidade como algo a ser preenchido é o que relata ANARK *"para mim a cidade é um grande caderno a ser preenchido, e quando a percorro me sinto no meio das folhas em branco".* Estes indivíduos sentem uma "necessidade da cidade" (LEFEBVRE, s/d) para tornarem externas suas criações subjetivas.

Não são apenas esses grupos que se relacionam de forma diferenciada com as construções arquitetônicas dispostas no meio citadino, mas também outros sujeitos que habitam o espaço urbano.

Para entender melhor a visão de outros habitantes de Goiânia em relação ao patrimônio, optou-se por realizar uma análise etnográfica em alguns pontos de Goiânia/GO, o primeiro deles considerado centro geográfico da cidade é a Praça Atílio Correia Lima.

3.1 Praça Atílio Correia Lima

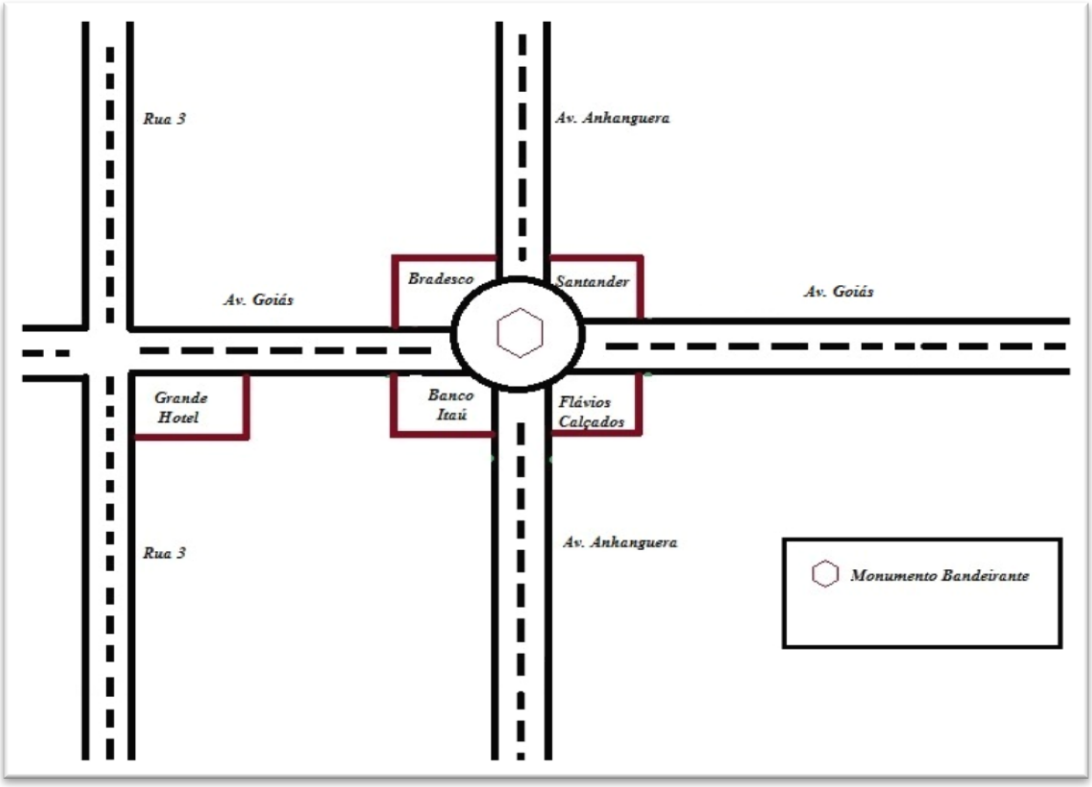

Figura 26. Esboço da Praça Atílio Correia Lima antiga Praça do Bandeirante.

A Praça Atílio Correia Lima está localizada no setor central especificamente no cruzamento da Avenida Goiás com a Avenida Anhanguera, e foi inaugurada a priori sob o nome de Praça do Bandeirante. Nela, existe um monumento feito em bronze no ano de

1942 pelo artista plástico Armando Zago e doado à capital Goiana pelo Centro Acadêmico XI de Agosto da Faculdade de Direito de São Paulo no mesmo ano.

O monumento posto ali representa a figura do bandeirante Bartolomeu Bueno Silva[27] que para muitos habitantes significa um símbolo de heroísmo e conquista para outros o "Diabo Velho" como afirma (Tácito, 47 anos):

> O Diabo Velho? Ah, ele deveria estar em outro lugar, um lugar específico pra isso e até mesmo fechado. Porque para nós a imagem dele não representa paz, ele está armado e tá com um barato ali onde se carrega ouro. Ai no caso, ele extraiu algo da nossa terra na época dos índios. Ele não me traz coisas boas.

Figura 27. Bartolomeu Bueno Silva Foto: Acervo pessoal (2014).

[27] O monumento do Bandeirante está posicionado para o Oeste, como referência a "Marcha para Oeste".

Similarmente, o pichador ANARK diz:

> Patrimônio é um conjunto de bens né? Que tem valor histórico, social ou político. O Bandeirante é definido como patrimônio né? A meu ver o Bandeirante não é Patrimônio, porque ele invadiu, exterminou os índios que estavam aqui, e ainda ganha uma estátua por ser matador? Qual a representatividade disso? Para o governo talvez tenha, mas para mim não. Eu poderia até pichar o Bandeirante, mas não, porque não é meu foco. Não acho errado também não, não vejo como uma agressão. Tem Patrimônio que não compensa porque tem um monte de câmera vigiando, e se pichar não fica nem três dias lá exposto seu nome, e você vai se fuder à toa. Então, você encerra sua carreira[28] muito rápido por conta de nada.

Ao redor desta Praça existem diversas lojas em sua maioria de produtos com baixo custo (lojas 1,99), também ali se concentram bancas de jornal e revistas, artesanato, agências bancárias (Itaú, Bradesco, Santander) e lojas de calçados. Ao longo da Avenida Goiás, estão dispostos pontos de ônibus bancos de descanso em que muitas pessoas permanecem neles conversando, lendo jornais, esperando o coletivo etc.

Além disso, existem nesta avenida lojas de roupas, discos, materiais de construção, produtos naturais, cine pornô, livrarias, lanchonetes, brechós e principalmente é nela que se encontra uma das principais construções arquitetônicas da cidade, o Grande Hotel[29].

---

[28] Carreira é a vida no universo da pichação. Contam para o "currículo" do pichador: o número de pichações, os suportes mais ousados, as histórias de risco etc.

[29] Localizado na esquina da rua 3 com a Avenida Goiás, o prédio foi construído seguindo a estética da Art Déco na qual predominam-se linhas retas. Este edifício foi inaugurado no ano de 1937 e antigamente era um ambiente que servia de abrigo, assim como vários hotéis, mas hoje se tornou um espaço cultural e nele ocorrem diversas atividades tais como: Sarau de poesia, batalha de mc's, discotecagem etc. Anteriormente, em frente ao Grande Hotel, na Avenida Goiás ocorria todas as sextas-feiras apresentações musicais de chorinho, mas foram encerradas com a justificativa do poder público de que no local havia demasiado consumo de drogas. Há pouco tempo, o "chorinho" voltou a ser realizado também as sextas-feiras, mas desta vez na Rua do Lazer, localizada na rua 8 Setor Central.

Figura 28. Fachada do Grande Hotel Fonte: < http://argosfoto.photoshelter.com>

A Avenida Anhanguera é constituída de lojas comerciais, hotéis, camelódromo, escritórios, bares e vários outros tipos de comércio. Nela está o principal corredor de ônibus da cidade que liga a região leste a região oeste, o chamado eixo anhanguera.

É interessante notar que na Praça Atílio Correia Lima estão dispostos fortes símbolos de poder que se configuram nos poderes econômico (Agências Bancárias), histórico ou colonizador (Bandeirante) e poder simbólico transgressor (pichações) dispostas em todo o prédio do Banco Itaú.

O prédio do Banco Itaú foi totalmente preenchido por caligrafias marginais e atualmente é considerado um cartão postal no universo da pichação goianiense. O Itaú (Figura 29) é um suporte muito admirado pelos pichadores e as caligrafias dispostas nesse suporte foram realizadas pelo grupo Diversão Noturna, que atua na cidade de acordo com um de seus integrantes desde o ano de 2009.

O integrante do grupo M.E.R (Malditos Escritores de Rua) - D.N (SMOK) em uma entrevista para o blog Os Piores relata a respeito desta pichação no Itaú:

> A maior missão foi no centrão, no prédio do banco Itaú bem na Avenida Anhaguera com Avenida Goiás. Quem tá ligado sabe que essas avenidas aqui em Goiânia é uma das mais movimentadas não interessa o horário. Essa missão foi foda, escalamos um prédio ao lado para chegar no lugar desejado, e quem viu como ficou o cenário, tenho certeza que admirou nossa atitude. Afinal essa missão saiu no jornal O Popular um jornal reconhecido no nosso estado.

Voltando aos símbolos de poder contidos na Praça Atílio Correia Lima, o poder contido nas pichações é expresso por meio de sua resistência, são inscrições que se tornam presentes no meio urbano por meio da persistência de seus executores. Estas inscrições são resultado de ações anarmônicas, que se configuram em atos de antiestrutura (TURNER, 2008).

As pichações possuem o poder ofensivo de comunicação. Através das caligrafias marginais propagadas no espaço urbano se instaura nas cidades um verdadeiro Drama Social. De acordo com (TURNER, 2008) os Dramas Sociais possuem quatro fases de ação pública. São elas: Ruptura (descumprimento de uma norma fundamental), crise, ação corretiva (limitação da crise), reintegração do grupo social.

A primeira fase de *ruptura* é marcada pelo momento em que os pichadores (grupo social), rompem com os limites da ordem e demarcam os suportes urbanos em busca de satisfação pessoal ou coletiva. É o instante de descumprimento das leis. Logo após se instaura a *crise* que é consequência da ruptura.

A segunda fase chamada de *crise* pode ser explicada pela insatisfação social, ou do poder público perante as ações anarmônicas dos pichadores. É o momento de embate entre a ordem e o caos.

Figura 29. Fachada do banco Itaú, logo à frente monumento do Bandeirante. Fonte: Acervo pessoal (2014)

A terceira fase nomeada por Victor Turner de *ação corretiva*, na perspectiva da pichação pode ser entendida como o momento de combate por parte do poder público ou da sociedade na tentativa de apagar as pichações e punir seus executores. De acordo com Turner (2008, p. 36) "quando a correção falha, geralmente há uma regressão à crise".

A quarta e última fase, ou *reintegração* pode ser associada ao momento que a ação corretiva consegue ser eficaz e o grupo social anarmônico é inserido novamente nas relações sociais formais. Quando isso não acontece inicia-se então um novo Drama Social.

Retomemos a estrutura da Praça Atílio Correia Lima. Existem quatro esquinas ao redor desta praça, e cada uma delas são ocupadas por diferentes indivíduos, em que sua maioria é composta por ambulantes.

Em frente ao Banco Itaú, Santander e a loja de calçados Flávio's ficam dispostos comerciantes que ocupam o espaço para venderem diversos tipos de mercadoria (picolés, garrafas de água, pipoca, meias, peças íntimas, flores, e diversos tipos de frutas), além deles, ficam nestes espaços vendedores de chip para celulares, policiais, motoboys e compradores de ouro (em sua maioria pessoas de idade avançada).

Na esquina da agência bancária Bradesco é predominante à presença de *hippies*, sujeitos viajantes que transitam por várias cidades e vendem adornos para o corpo bem como objetos decorativos produzidos por eles. Os *hippies*, são indivíduos que não estão "aqui" nem "lá" são sujeitos "móveis e deslocados" (ARANTES, 2000, p. 26), que procuram um meio alternativo de sobrevivência.

Os *hippies* são como os *teeny-boppers* que de acordo com Turner (2013, p. 111) são "membros "audaciosos" que optaram fugir da ordem social ligada ao status e adquiriram os estigmas dos mais humildes, vestindo-se como "vagabundos", ambulantes em seus hábitos (...) valorizam mais as relações pessoais do que as obrigações sociais".

Para entendermos melhor a relação dos habitantes de Goiânia/GO com a paisagem urbana e suas inscrições institucionalizadas foi realizada uma série de entrevistas com sujeitos que ali transitavam e aqueles que permanecem no local desde as oito horas da manhã até às cinco horas da tarde, são eles: comerciantes fixos, ambulantes e policiais.

Optou-se por uma conversa dirigida com esses indivíduos para que ficassem mais à vontade ao darem opinião sobre o assunto. Procurou-se saber também como os mesmos interpretam as inscrições marginais dispostas nestes lugares.

Basicamente a conversa girou em torno de duas perguntas: O que lhe chama mais atenção nesta paisagem ou o que você mais gosta deste lugar? Em seguida: Quando você olha ao redor o que lhe causa mais repulsa ou o que você menos gosta?

Muitos dos entrevistados responderam que o mais agradável são as árvores que produzem sombra, a fonte de água presente no local e o que menos agrada é o barulho.

É interessante notar que todos entrevistados abordados responderam várias coisas que não os agradam naquela paisagem, mas não se referiram as pichações do prédio Itaú, somente apenas quando foram indagados.

Ao serem instigados os entrevistados responderam de forma negativa a respeito destas inscrições marginais, sempre as rotulando de vandalismo, sujeira e poluição visual. O psicólogo goianiense (Dimilson 38 anos) opina que o ato de pichar é:

> Um verdadeiro descuido e irresponsabilidade por parte das pessoas que fazem este tipo de ato. Eu acho que é uma lesão à nossa sociedade e a cidade fica muito feia. Muitas vezes a prefeitura acaba de restaurar o local ai passa uma semana ou até um dia e aquele monumento ou prédio é pichado. Eu acho uma falta de educação moral destas pessoas. Já o grafite eu acho diferente, eu vejo como uma expressão de arte e até concordo. Creio que poderia liberar os espaços públicos que seriam pichados para que pudesse divulgar a arte do grafite.

Para o escritor Pedro Motta natural de Anicuns, mas radicado em Goiânia desde a década de 1970 as pichações são uma falta de cultura como salienta em sua fala:

> Eu acho que a pichação é uma falta de cultura por que falta no nosso meio o que? Falta educação não só para quem faz pichação, mas também pra quem joga lixo no chão. Nós não preservamos o nosso habitat por isso nós estamos afogados no lixo. Nós somos dos animais que estão nesse planeta terra, somos os mais deseducados. O ser humano mata sem motivo, mata porque achou o outro feio. As pichações podem ser uma revolta, as pichações podem ser o fato das pessoas quererem aparecer, ai não tem uma forma e então elas criam um slogan e vai colocando aquilo ali na cidade. Mas eu acho que é uma falta de cultura.

Ao inquiri-los a respeito da figura de Bartolomeu Bueno Silva (Bandeirante), a maioria dos indivíduos entrevistados respondeu que não o notavam muito e até mesmo nem sabiam o que este monumento representava. (Fernanda, 21 anos) trabalha a cerca de nove meses em frente ao banco Itaú como vendedora de artigos para celulares e disse que nunca reparou neste monumento.

Esta superficialidade do olhar em relação à paisagem pode ser entendida como uma consequência do ritmo metropolitano no qual estamos inseridos. Devido a tantos estímulos visuais e o acúmulo de informações cria-se um comportamento urbano superficial onde os indivíduos passam a não observar o que os envolve devido ao circuito acelerado da vida cotidiana.

Marc Augé (2010, p. 47) acrescenta que a cidade e seu ritmo metropolitano cria a "multiplicação de pontos cegos ou ela cega o olhar dos habitantes da cidade". O caminhar desses sujeitos passa a ser distraído, no qual o deslocamento de seus corpos torna invisível os marcos presentes na paisagem urbana, (ARANTES,2000).

Os significados das coisas passam a ser de acordo com Simmel (s/d) "destituídos de substância", ou melhor, a visão alcança o objeto, mas não procura compreendê-lo.

A observação superficial do ambiente que cerca as pessoas dali também pode ser entendida pelo fato deste espaço representar um "não lugar" isto é, um ambiente para muitos de passagem. Como salienta Marc Augé (1994, p. 36) os não lugares são:

> Instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta.

A análise visual rasa não acontece apenas em relação à paisagem, mas também de indivíduo para indivíduo Benjamin (1994, p. 36) afirma que "as relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva". Isto reafirma as relações superficiais nas grandes cidades em que as pessoas se olham, mas nem sempre se comunicam. Robert Park (s/d, p. 62) acrescenta que a cidade se configura em um "mosaico de pequenos mundos que se tocam, mas não se interpenetram".

Durante o período noturno, a Praça Atílio Correia Lima torna-se pouco movimentada, todos os comércios se fecham e a paisagem passa a ser habitada pelo vazio que só será preenchido quando o próximo dia chega.

3.2 Praça Honestino Guimarães

Localizada no Setor Universitário, esta praça mais conhecida como Praça Universitária foi inaugurada em 1970 na cidade de Goiânia/GO. Em seu entorno, encontram-se o Campus I da Universidade Federal de Goiás, o Museu Antropológico (UFG), Centro Cultural (UFG), Casa do Estudante Universitário UFG (CEU), a Universidade Católica de Goiás (Áreas I, II, III e IV) e a igreja São João Evangelista.

Esta é uma praça relativamente arborizada, e nela estão dispostas bancas de revistas, quiosques para lanche, um bar intitulado Bar da Tia, local frequentado por muitos jovens, a biblioteca Marieta Telles Machado (conhecida como Biblioteca do Chafariz), alguns equipamentos urbanos, e o Museu a céu aberto composto de várias esculturas de artistas renomados no circuito das artes.

O Museu a céu aberto é composto de 23 esculturas sendo elas:

1. Broto (Aparecida Queiroz)
2. Casca (Gustav Ritter)
3. Natura Naturante (Maria Guilhermina)
4. Sol (Antunes Arantes)
5. Envolvimento (Marilda Passos)
6. Cerrado (Ken Yuaça)
7. Derrubada (Edmar Custodio)
8. Dedos de Deus (Homem de Deus)
9. Cabeça de Cavalo (Neuza Moraes)
10. Deixe o Brasil no 3º Mundo (Antônio Poteiro)
11. Carismáticos (Narcisa Cordeiro)
12. Monumento (Prudêncio)
13. Mulher (Lara Luiza)
14. Aves (Ângelo Catenas)
15. Vênus 2000 (Júlio Valente)
16. O Escultor (Divino Jorge)
17. Camponês (Loures)

18. Gestante (Léia Leal)
19. Emas (Tolosa)
20. Clone (Daniele Gutier)
21. Vida (Noé Luiz da Mota)
22. O Guardião (Antônio Vieira)
23. Figura Regional (Gilvan Cabral)

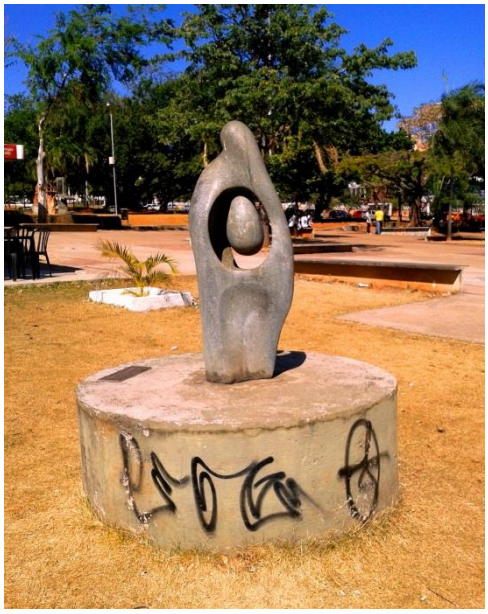

Figura 30. Natura Naturante
Fonte: Acervo Pessoal (2015)

Figura 31. Cabeça de Cavalo
Fonte: Acervo Pessoal (2015)

Figura 32. Deixe o Brasil no 3º Mundo
Fonte: Acervo Pessoal (2015)

Figura 33. O guardião
Fonte: Acervo Pessoal (2015)

Os indivíduos que geralmente transitam na Praça Universitária são em sua maioria estudantes, professores, lavadores de carro, funcionários da COMURG, skatistas, moradores de rua e por vezes nota-se a presença de policiais. Ao redor da praça existe uma pista de caminhada em que durante o dia e parte do período noturno, pessoas fazem exercícios físicos.

Aos finais de semana, especificamente aos domingos ocorre na Praça Honestino Guimarães uma feira ao ar livre, que reúne artesãos e pequenos comerciantes de produtos como: roupas, acessórios, objetos para decoração, sapatos, e comida. Durante a feira, as pessoas andam sem a pressa do dia-a-dia e a maioria circula de mãos vazias, poucas fazem compras.

Conversando com os transeuntes que percorrem o local, procurou-se entender como é a relação destes com os elementos dispostos na paisagem da Praça Universitária dando enfoque para as inscrições institucionalizadas perenes e as inscrições públicas marginais.

Ao indaga-las sobre o que mais gostam no local muitas frisaram as árvores e as sombras que elas produzem como relata a estudante (Verena, 25 anos) “o que mais gosto na praça é a sombra das árvores, gosto de poder sentar e comer aqui à vontade”. O estudante de Relações Públicas (Guilherme, 22 anos) nos responde algo similar “gosto do contato com a natureza e ao mesmo tempo o contato com o urbano que são os grafites”. Os monumentos dispostos na praça universitária só foram percebidos após serem mencionados nas perguntas.

As únicas pessoas que citaram os monumentos da Praça Honestino Guimarães foram aquelas que já estão inseridas de alguma forma no mundo das artes. Tomemos como exemplo a escultora e funcionária pública Carlúcia Santos:

> O que mais me chama atenção é o museu ao ar livre, se você viu aqui tem todos os artistas que tem referência aqui em Goiânia, todos os escultores, artistas plásticos e fica tudo ao ar livre. Tem a memória daqueles que já foram, que é o Poteiro, o Lores, Neuza Moraes que já fizeram história em nossa cidade.

Ao inquiri-los sobre o que menos gostam na paisagem da praça universitária, alguns citaram a violência (assaltos) que ocorrem geralmente no período noturno como relata novamente Carlúcia Santos:

> A violência me incomoda e tem sido frequente. Aqui, têm ocorrido muitos assaltos, principalmente se tratando de mulheres e professores. Quem assalta geralmente são crianças, adolescentes, são pessoas que estão jogadas na sociedade entendeu? São pessoas que estão esquecidas, não tem recebido assistência da sociedade e do poder público.

Diante da fala acima pode-se entender que a violência urbana e a exclusão social, são fruto da precariedade de políticas públicas, do aumento exacerbado do consumismo individualista, pois " as pessoas se voltaram para dentro, não para fora, por obra da grande cidade que as circunda" (YOUNG, 2002, p. 248), dentre outros fatores. Vivemos cada vez mais em um mundo que "separa e exclui" (op cit, 2002, p. 15).

Outros fatores que geram sensação de incômodo nas pessoas entrevistadas são: barulho (poluição sonora), o descaso do poder público em relação ao local, e a falta de atrações culturais como nos diz (Marcelo, 32 anos)

> Sinto falta dos eventos que ocorriam na praça. Atualmente ela está bem pacata, não tem muita movimentação. Antes nos últimos três anos, a praça universitária era um ponto de manifestações, grupos se reuniam pra fazer alguma atividade cultural. Hoje em dia não vemos mais isto. O chorinho que tinha antes na praça não tem mais, hoje em dia ela está bem morta. Acho que o poder público deveria ter um olhar mais fixo pra cá, cuidar, administrar, sempre dar manutenção.

Em relação ao que foi dito a cima, é possível observar que há nas cidades contemporâneas uma desvalorização dos espaços públicos (principalmente os tidos

como periféricos) e uma supervalorização dos espaços privados. Muitos espaços públicos nos espaços contemporâneos se tornam verdadeiros “cemitérios urbanos” (LEFBREVE, 1991).

Os espaços públicos mais valorizados pelo poder público, são aqueles localizados em áreas de interesse turístico, próximos a grandes equipamentos tais como aeroportos, centro de convenções e os *shopping centers* (SERPA, 2007). São ambientes voltados para as classes médias e que se tornam verdadeiros lugares de exclusão. Existe uma relação da valorização do espaço público com a especulação imobiliária e as práticas de consumo contemporâneas.

Retomando as análises sobre a paisagem da Praça Universitária, nenhum dos entrevistados mencionou as várias pichações nela propagadas como algo que lhes incomodassem. Quando foram indagados em relação a este assunto todos responderam de forma negativa, alegando serem intervenções públicas que estão relacionadas a falta de respeito, bem como esteticamente feias sempre contrastando com a ideia do grafite como algo bonito.

Percebe-se que esta é uma visão propagada pela mídia, bem como pelo poder público, e há uma clara influência em se tratando da fala dos entrevistados. Diante disso podemos indagar: será que a pichações são tão incômodas para a população como transmitem os detentores do discurso de poder?

Durante o período noturno, até aproximadamente às dez horas e trinta minutos é notável o movimento de transeuntes na Praça Universitária, pois os estudantes, professores e funcionários estão saindo das faculdades e o Bar presente no local ainda encontra-se aberto. Após este horário, o fluxo de pessoas se torna menor e o risco de assaltos é maior. Neste momento, a Praça Honestino Guimarães “nada tem que possa configurar um espaço praticado”, torna-se “tão-somente um espaço urbano (...) mero logradouro público” (LEITE, 2007, p. 221). De acordo com este autor, o espaço urbano configura-se apenas em um espaço vazio, diferente do espaço que se torna público porque ali contém pessoas que lhe atribuem significado.

Considerações Finais

A realização desta pesquisa trouxe-me reflexões consideráveis acerca de como o ato comunicativo fechado da pichação em Goiânia/GO reúne diversos significados. Também foi possível entender como os pichadores se relacionam com o espaço urbano, e também assimilar que cada indivíduo possui uma visão diferenciada em relação à cidade.

Além disso, foi possível observar que o discurso proferido pela mídia e poder público influencia consideravelmente a maneira de ver da população goianiense em relação a estas caligrafias marginais, pois como foi demonstrado, as pichações contidas no espaço urbano passaram despercebidas aos olhos dos entrevistados, sendo vistas apenas mediante os questionamentos realizados. Quando omitiram opiniões a respeito destas inscrições urbanas os sujeitos entrevistados, reforçaram o discurso proferido pela mídia de massa.

Outra questão interessante notada após a realização desta pesquisa foi a de que os transeuntes que não habitam as esferas de transgressão em Goiânia/GO se relacionam de maneira superficial em relação aos monumentos dispostos na cidade. Isso se deve em detrimento de seus afazeres diários ou pela própria falta de interesse da população em procurar entender o significado por trás destas construções arquitetônicas, que transmitem a própria história da cidade.

Outro resultado obtido por meio desta pesquisa foi o de que tanto a pichação quanto o grafite são universos acentuadamente masculinizados e excludentes para com as mulheres.

Digo isso, devido minha própria experiência como pesquisadora, na qual durante o campo presenciei situações constrangedoras. Uma delas foi a de não ser levada a sério por um dos sujeitos de pesquisa quando disse que pretendia entrevista-lo. Este mesmo indivíduo interpretou de maneira errônea minha aproximação, achando que poderia ir além de uma entrevista para pesquisa acadêmica. Sem contar as várias tentativas frustradas de aproximação que tive durante o campo. Devido a isso fui impedida de observar como se realiza o ato da pichação em si para então analisa-lo na perspectiva da *performance*.

Pude perceber também que os pontos de encontro desses sujeitos os chamados *points* tem como público massivo pessoas do sexo masculino. As mulheres se apresentam na condição de “namoradas dos grafiteiros ou pichadores” ou “amigas”. Observando os acontecimentos culturais nestes lugares, como por exemplo, no Beco da Codorna pude observar que as batalhas de mc’s, shows de rap, exposições têm por trás indivíduos do sexo masculino. Os Mc’s são em sua extensa maioria homens, bem como os cantores de rap e os artistas que possuem suas obras expostas no local.

Recentemente, houve um evento neste mesmo espaço voltado às mulheres, isso ocorreu devido ao mês de outubro, o chamado “outubro rosa”. Na programação estavam presentes apenas pessoas do sexo feminino, mas isso infelizmente isto é um fato isolado.

Vale lembrar que, no período de ocupação artística e revitalização do Beco, de 66 artistas selecionados apenas uma grafiteira Kueia (MG) compôs o time. O fato de que as mulheres são excluídas no mundo das artes, bem como de sua história não é algo novo.

Durante o Renascimento, por exemplo, as mulheres eram privadas das aulas de desenho com modelos nus, e quando participavam o modelo era parcialmente coberto como demonstra (Nochlin, 2001, p. 30)

> Un breve estudio sobre las representaciones de las sesiones de dibujo de desnudo revela: una clientela totalmente masculina en el estudio de Rembrandt dibujando un desnudo femenino; hombres trabajando sobre un desnudo masculino en representaciones del siglo xviii sobre la instrucción académica en La Haya y Viena; hombres trabajando sobre un desnudo masculino sentado en la encantadora pintura de Boilly del interior del estudio de Houdon a principios del siglo xix; la pintura escrupulosamente verista de Léon-Mathieu Cochereau llamada Interior del estudio de David (fig. 1) expuesta en el Salón de 1814, que muestra a un grupo de hombres jóvenes dibujando o pintando diligentemente a un modelo desnudo masculino, cuyos zapatos pueden ser vistos frente a la tarima del modelo.

No século XVII e XVIII, existiam os chamados pintores acadêmicos. Os homens eram contratados para pintar lugares de poder tais como palácios e as mulheres não eram evidenciadas. Ademais, nos grandes museus as pinturas femininas são guardadas nas reservas técnicas.

O fato de existirem "poucas" mulheres evidenciadas no mundo das artes de acordo com Linda Nochlin *"no está em nuestros astros, em nuestras hormonas, em nuestros ciclos menstruales y tampoco em nuestros vácuos espacios internos, sino em nuestras instituciones y em nuestra educación*" (NOCHLIN, 2001, p. 21).

A desigualdade entre gêneros ultrapassa o mundo das produções artísticas e invade também o meio administrativo onde muitas obras de arte são expostas. Em uma análise realizada no relatório da Associação de Diretores de Museus de Arte notou-se que:

> Apenas 24% das instituições com orçamentos acima dos 15 milhões de dólares é dirigida por uma mulher. E dos 33 museus de arte mais proeminentes, só cinco têm mulheres ao leme. Como museus de arte mais proeminentes, entende-se aqueles com orçamentos superiores a 20 milhões de dólares (14,4 milhões de euros), como é o caso do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), liderado por Glenn D. Lowry, ou do Museu Metropolitan de Nova Iorque (Met), que é dirigido por Thomas P. Campbell[30]

A história da arte não se trata apenas de Leonardo da Vinci, Michelangelo, Sandro Botticelli, El Greco, Goya, Chagall, Toulouse-Lautrec, Basquiat, Jackson Pollock, Picasso, Oswaldo Goeldi, Harry Clark, Otto Dix, Rubem Valentim, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Diego Rivera, Henri Matisse etc. Mas se trata também de Artemísia Gentilesh, Elisabeth Scepens, Caterina Van Hemessem, Rosa Bonheur, Harriet Pawers, Mary Cassat, Sônia Delaunay, Suzanne Valadon, Georgia O' Keffe, Frida Kahlo, Pablita Velarde, Mine Okubo, Lois Jones, Alma Thomas, Esther Mahlangu etc.

[30] Disponível em :<http://www.publico.pt.com.br>

O assunto se torna mais sério quando tratamos das artes produzidas por mulheres negras. Renata Felinto, mulher negra e artista visual nos mostra isso ao dizer que:

> Ainda há muito para ser conquistado. A suspensão do Edital Prêmio Funarte de Arte Negra é um exemplo que mostra que a arte negra ainda não é compreendida e a predominância de obras produzidas por brancos não é questionada. E, quando existe um espaço para produções de artistas negros, isso se torna panfletário. Os espaços não abrem possibilidade de diálogo. Não é um ato separatista, mas sim específico. Chegam poucos convites para exposição, muitas vezes eu mesma tive de ir atrás[31]

São infindáveis as mulheres que fizeram parte do mundo das artes, e o mínimo que podemos fazer é sempre que houver oportunidade citá-las, seja numa mesa de bar, numa roda de amigos, ou no meio acadêmico. Talvez seja o primeiro passo para que as mulheres saiam de vez do anonimato. É preciso expandir o raciocínio do conhecimento artístico, reconhecer que esses corpos que sempre foram alvo de poder também são produtores de poder e desestabilizar os discursos impostos nas instituições nas quais estamos imersos (BUTLER, 2001).

Não podemos deixar que tape nossos olhos, ouvidos e boca! É preciso demonstrar sempre, que nós mulheres somos “corpos que pensam” e não corpos pensados e somos sim produtoras de saberes. Posteriormente, pretende-se realizar um estudo mais aprofundado, sobre as relações de gênero no campo artístico.

[31] Mais detalhes em: <http:www.catracalivre.com.br>

Referências Bibliográficas

APPADURAI, Arjun. Introdução: Mercadorias e a política de Valor. In: _____ **A Vida Social das Coisas**: As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói, RJ: EDUFF, 2008. p. 15-88.

ARAMAYO**,** Verónica Auza. Jóvenes paceños y graffiti pandillero. In: _____. **Tinkazos**. Bolívia. 2000. p. 75-84.

ARANTES, Antônio. A guerra dos lugares: Mapeando zonas de turbulência. In:_____ **Paisagens Paulistanas: Transformações no Espaço Público**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000. p. 106-129.

ARAÚJO, Lídice. Música, Sociabilidades e Identidades Juvenis: O Manguebit no Recife (PE). In:_____ Pais, José Machado, Org; Leila Maria da Silva, Org. **Tribos Urbanas: Produção Artística e Identidades**. São Paulo: Annablume, 2004. p. 103-126.

ARCE, José Manuel Venezuela. **Vida de Barro Duro**: cultura popular juvenil e grafite. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1999.

AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia da mobilidade**. Maceió: Edufal/Unesp, 2010.

AUGÉ, Marc. **Não Lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9 ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BARBOSA, Luciana Coelho. **Uma perspectiva sobre a identidade mexicana na obra de David Alfaro Siqueiros (1920-1959)**. Goiânia, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. **Kool Killer ou L'Insurrection Par Les Signes**. Revista Cine Olho nº5/6 jun/jul/ago, 1979.

BECKER, Howard. **Mundos artísticos e tipos sociais**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BECKER, Howard. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Sao Paulo: Martins Fontes, 1972.

BLASS, Leila Maria. Desfile de Carnaval e Tribos Urbanas: A diversidade no Efêmero. In:_____ (Org) Pais, José Macahdo; Blass, Leila Maria da Silva. **Tribos Urbanas: Produção Artística e Identidades**. São Paulo: Anablume, 2004.

BUTLER, Judith. Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do “sexo” In:_____ O CORPO EDUCADO: pedagogias da sexualidade. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

CAMPOS, Ricardo. All City: Graffiti europeu como modo de comunicação e transgressão. In:_____ **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2009,v.52 nº 1.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

CERQUEIRA, Fábio Vergara. As Antestérias: um ritual carnavalesco de transgressão e afirmação da ordem social. In:_____ **Revista Patrimônio e Memória**. UNESP-FCLAs-CEDAP, v.7, n.1,p.151-171, jun.2011.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do Patrimônio**. Lisboa : Edições 70, 2001.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

COLLIER, John. **Antropologia Visual**. São Paulo: USP, 1973.

DAWSEY, John C. Sismologia da Performance: Ritual, Drama e Play. In:_____ **Revista de Antropologia**. v. 50, n. 2, p. 527-570, São Paulo, 2007.

DIAS, José Antônio B. Fernandes. Arte e Antropologia no século XX: modos de relação. In:_____ **Etnográfica**, v. 1, p. 103-129, 2000.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELLIAS, Norbert. **Estabelecidos e Outsiders.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2000.

FERREIRA, Francirosy. Cavalo de Bronze: Caligrafia e Palavra. In:_____BARBOSA, Andréa *et alli* (Orgs). **Escrituras da Imagem**. São Paulo: EDUSP. 2004, p. 11-18.

FERREIRA, Marcos. **Arte e Cidade: Grafiteiros e pichadores em Belo Horizonte**. Revista Teoria e Sociedade, número especial: Antropologia e Arqueologias hoje.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. São Paulo: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Rio de Janeiro: Vozes. 2009.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. A Pompéia dos Grafiteiros. In:_____ **Cultura Popular na Antiguidade Clássica.** São Paulo: Contexto, 1989.

FURTADO, Janaína, R. Graffiti e Pichação: Relações estéticas e intervenções urbanas. In: _____. **Visualidades**. Goiânia. v. 7, n. 1, 2007. p. 139-154.

GEERTZ, Clifford. A arte como um sistema cultural In: _____ **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. 6 ed. Petrópolis RJ: Vozes, 1997.

GEERTZ, Clifford. Um jogo absorvente: Notas sobre a Briga de Galos Balinesa In:_____ **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008. p. 185-215.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOWING, Lawrence. **História da arte: A pré-história e as primeiras civilizações**. Barcelona: Folio, 2008.

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

HUME, David. **Ensaios morais, políticos e literários**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

KOPYTOFF, Igor. A Biografia Cultural das Coisas: A Mercantilização como Processo. In: _____. **A Vida Social das Coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: EDUFF, 2008. p. 89- 121.

LANGDON, Esther Jean. Rito como conceito-chave para a compreensão de processos sociais. In:_____(Org) LANGDON, Esther Jean; PEREIRA, Éverton Luís. **Rituais e Performances: iniciações em pesquisa de campo**. Florianópolis: UFSC/ Departamento de Antropologia, 2012.

LASSALA, Gustavo. **Pichação não é Pixação**: Uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. São Paulo, Ed. Moraes Ltda, 1991.

LEITE, Rogério Proença. **Contra-Usos da Cidade**: Lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Aracaju, SE: Editora UFS, 2007.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Os circuitos dos jovens urbanos**. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 17, n. 2, 2005. p. 173-205.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo, EPU, 1974.

MAZETTI, Henrique. **Intervenção Urbana: representação e subjetivação na cidade**. XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação- UNB, 2006.

NOCHLIN, Linda**.** ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? In: _____**Crítica Feminista en la teoría e historia del arte**. México, 2001.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. N° 10, 1993.

PAIS, José, Machado. Jovens, Bandas Musicais e Revivalismos Tribais. In: PAIS, José Machado; BLASS, L. M da S. (Orgs). **Tribos Urbanas**: Produção Artística e Identidades. São Paulo: Annablume, 2004. p. 23-42.

PARK, Robert Ezra. A Cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org). **O Fenômeno Urbano**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, s/d. p. 26-67.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções Urbanas**: Arte/ Cidade. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

PEREIRA, Alexandre, Barbosa. Escrita Urbana: A Pixação Paulistana. In: _____. **Cadernos de Campo**. São Paulo. n. 13. 2005.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Cidade de riscos: notas etnográficas sobre pixação, adrenalina, morte e memória em São Paulo. In:_____ **Revista de Antropologia**. São Paulo. v. 56. n. 1. 2013.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. **De Rolê pela cidade: Os pichadores em São Paulo**. São Paulo, 2005.

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

RAPOSO, Paulo. Diálogos antropológicos: da teatralidade à performance. In:_____ FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa; MÜLLER, Regina Polo (Orgs). **Performance, Arte e Antropologia**. São Paulo: Ed. HUCITEC, 2010.

ROTH, Baylie. Arrastão da tainha: um exemplo de "performance" na Ilha. In:_____(Org) LANGDON, Esther Jean; PEREIRA, Éverton Luís. **Rituais e Performances: iniciações em pesquisa de campo**. Florianópolis: UFSC/ Departamento de Antropologia, 2012.

SANTOS, Milton. Paisagem e Espaço. In: _____. **Metamorfoses do Espaço Habitado**. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 67-82.

SERPA, Angelo. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Contexto,2007.

SCHECHNER, Richard. What is performance? In:_____**Performance Studies: an Introduction**, second edition. New York & Londres: Routledge, 2006. p. 28-51.

SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores – Transportados e Transformados In: _____**Moringa**. João Pessoa. v. 2, n. 1, 155-185, jan./jun. de 2011.

SCHECHNER, Richard**. Performance e Antropologia**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org). **O Fenômeno Urbano**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, s/d. p. 11-25.

SMITH, Laurajane. Espelho Patrimonial: Uma Ilusão Narcisista ou reflexos múltiplos? In:_____ **Antípoda** nº12 Enero - Junio 2011, p. 39-63.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: UFMG, 1985.

TAMASO, Izabela. Por uma distinção dos patrimônios em relação a história, a memória e a identidade. In:_____ CASAGRANDE DE PAULA, Zuleide; MENDONÇA, Lúcia

Glicério; ROMANELLO, Jorge Luiz. **Polifonia do Patrimônio**. Londrina: EDUEL, 2012. p. 21-46.

TAVARES, Jordana Falcão. **Projeto A- Ponte para a Arte**: modos de olhar e pensar a arte no espaço público. Disponível em: <www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/jordana_falcao_tavares.pdf>. Acesso em 16/10/12.

TORRES, Natália Pérez. Grafite e Patrimônio: tensões entre o efêmero e o permanente na intervenção do "Armazém Vieira" em Florianópolis Brasil. In:_____**Cadernos NAUI** Vol. 3, n. 4, jan-jun 2014.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974

TURNER, Victor. **Dramas, Campos e Metáforas: Ação simbólica na sociedade humana**. Rio de Janeiro: EDUFF, 2008.

WILHELM, Vera Regina Barbuy. **A arte mural e a prática da preservação**. São Paulo, 2011.

VELHO, Gilberto. **Desvio e Divergência**: uma crítica a patologia social. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

YOUNG, Jack. **A sociedade excludente. Exclusão social, criminalidade e diferença na modernidade recente**. Rio de Janeiro: Revan: Instituto Carioca de Criminologia, 2002.