

Grafite contemporâneo: da espontaneidade urbana à sua cooptação pelo mundo da arte

Ana Beatriz Soares Cascardo*

RESUMO

Trata do grafite que é uma manifestação urbana contemporânea que há quase 40 anos têm se espalhado pelas grandes metrópoles, tornando-se um elemento visual comum a seus habitantes. Sua quase onipresença nos mais variados suportes do espaço coletivo, tem sido alvo de tensões sociais criando facetas das mais variadas deste fenômeno cultural. Procura discutir os processos que permitiram a pretensa absorção do grafite pelo sistema artístico contemporâneo, evidenciando seus mecanismos de institucionalização. Pretende revelar aqueles a quem possa convir, às indefinições conceituais do mundo do grafite demonstrando quais os interesses envolvidos neste processo.

PALAVRAS-CHAVE: Grafite; insubordinação; institucionalização; mundo da arte; museus de arte

ABSTRACT

This article seeks to address graffiti as urban contemporary manifestation for almost 40 years have spread into large cities, making it a visual element common to the inhabitants. Almost ubiquitous in various places of the collective spaces has created social tensions.

The text also discusses the processes that allowed the alleged absorption of graphite for contemporary art system, examining its mechanisms of institutionalization.

Thus, intends to disclose those who may agree, as well as the conceptual uncertainties in the world of graffiti, demonstrating that the interests involved in this process.

KEY-WORDS: institutionalization; graffiti; insubordination;

*Bacharel em Museologia pela Universidade Federal da Cidade do Rio de Janeiro (UNIRIO); Mestre em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Conservadora, Museu Nacional de Belas Artes (MNBA/IBRAM).

O grafite seria uma manifestação visual, cultural, conhecida pelo seu caráter urbano que encontrou seu lugar nos grandes espaços de concreto das cidades. Desenhos multicoloridos, assinaturas, frases em muros públicos e particulares já parecem fazer parte do cotidiano urbano atual. Os grafites já não são novidade na paisagem metropolitana, mas as discussões a seu respeito permanecem intensas e freqüentes até os dias atuais.

A complexidade terminológica do tema obrigou-nos a tomarmos um direcionamento para melhor compreensão deste trabalho. Desta forma, quando utilizo o termo grafite refiro-me a todo elemento escrito ou desenhado aplicado a espaços urbanizados externos, com ou sem permissão para ter sido ali colocado, mas que é considerado belo, artístico e aceito pela sociedade. O que chamamos de grafite pressupõe, desse modo, uma espécie de dinâmica de cumplicidade cotidiana que inclui não só os produtores, mas também os espectadores do grafite.

Esta terminologia será utilizada neste trabalho apenas para que o leitor saiba do que estamos tratando exatamente quando utilizamos este termo já que um consenso sobre o que seria o grafite ainda é complexamente indefinido.

O termo utilizado internacionalmente para definir esta forma de expressão visual é graffiti, plural da palavra italiana *grafito* que significa inscrição. De acordo com Githay, “graffito vem do italiano, inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados a ponta ou a carvão, em rochas, paredes etc.” (GITHAY, 1999, p. 13).

O termo graffiti detém significações diferentes das atribuídas pelos brasileiros, englobando o que também chamamos de “pichação”*, por isso adotaremos esta terminologia apenas quando estivermos nos referindo a um autor ou acontecimento internacional. Utilizarei o termo “grafite”, em português, para as inscrições e desenhos feitos nas ruas e muros, aceitas pela sociedade, e o termo “pichação” para o que é tido como vandalismo ou sujeira. Em alguns momentos utilizarei os termos conjugados, assim ficando grafite-pichação, para momentos em que a discussão for pertinente aos dois termos.

Não é surpresa, que uma pichação, seja ela

qual for, constitua um incômodo e um perigo - não por seu conteúdo (muitas vezes situacionista ou inofensivo), mas por sua forma anárquica de expressão - para a tranqüilidade do poder instituído. (LEIRNER, 1991, p.130)

É importante para a busca da compreensão do fenômeno cultural contemporâneo que é o grafite-pichação, a noção da complexidade de forças e interesses que os regem, pois é a partir daí que conseguiremos criar alguns caminhos para análise do produto final que tanto incomoda alguns e fascina outros.

Inicialmente é difícil imaginar que alguém vá se esforçar para reunir meios de escrever, desenhar ou pintar paredes públicas, monumentos, fachadas de prédios particulares sem ter noção completa de que será um ato, no mínimo, desaprovado pela sociedade, pois se não houvesse tal consciência não procuraria os horários de menor movimentação para a realização de seu ato.

As motivações que impelem os indivíduos a picharem e grafitarem são variadas. Pode ser o desafio pela adrenalina que se sente ao temer ser pego em flagrante, podem ser palavras de protesto contra um governo ou autoridade, pode ser que alguém queira provar que seu amor não tem limite, tornando público seu sentimento e demonstrando o risco pelo qual passou para realizar tal declaração, ou até mesmo provar aos amigos a

*Trata-se do termo usado, desde os anos 1970 do século passado, pelas autoridades e pela imprensa, para designar aplicações feitas com tinta spray em prédios, muros e monumentos, por grupos de adolescentes. Essa atividade é geralmente caracterizada da como vandalismo. Em cidades como o Rio de Janeiro e Belo Horizonte, a diferença é bem marcante, visto que os grupos de “pichadores” recusam a qualificação de “artistas”, preferindo caracterizar-se como contestadores. (N.E.)

sua grande coragem.

Entretanto, seja qual for a motivação, as pessoas que chegam a de fato grafitar e/ou pichar possuem em menor ou maior grau um certo desafio à autoridade vigente, uma necessidade de testá-la a seu modo e de colocar à prova os valores que lhe são passados pela família, pela mídia e pela comunidade em que vivem. Também seria uma maneira de perceber até onde essas pessoas consideram a opinião de seu círculo de amigos e familiares nos seus atos individuais, assim experimentando uma faceta na qual acreditem ser indomável.

O impacto que o grafiteiro e o pichador poderiam causar em suas cidades, seria pequeno e reversível caso não houvesse nota alguma no jornal, e caso ninguém se importasse com alguma inscrição em sua parede. Entretanto, as reações inflamadas sobre o combate às pichações acabam por transformar este ato em algo destacável, colocando o indivíduo que pichou e o resultado da sua ação no centro das discussões, criando estímulo para o surgimento de muitos outros grafiteiros e pichadores.

Tal proliferação de atores do grafite-pichação ao redor do mundo significaria de alguma forma que as autoridades não estariam conseguindo uma maneira eficaz de erradicar algo que consideram nocivo à sociedade que administram. Esta seria uma maneira direta de provar a fragilidade de seu sistema e possíveis pontos delicados que podem levar a questionamentos maiores sobre seus modelos governamentais.

Esta ótica poderia nos levar a crença de que não conseguindo eliminar completamente a incômoda pichação esta continuaria a existir devido a subterfúgios consistentes que a permitem permanecer frente à desaprovção de uma grande parcela da sociedade e das autoridades competentes. Entretanto, percebemos que isto não tem ocorrido ao longo do tempo.

Uma das tentativas de alguns governos foi estipular locais específicos em que seria permitido grafitar e pichar, com isso, imaginavam que os atores deste fenômeno contemporâneo desistiriam de intervir em outros espaços. Entretanto, o resultado deste aparato não foi satisfatório, pois os grafiteiros e pichadores acabaram por utilizar o espaço cedido, e não abriram mão de agir nos

que ainda eram proibidos.

Outra batalha que se desenvolve de maneira extremamente complexa diz respeito a questões que permearam as discussões sobre o popular e o acadêmico. Afinal, em algum momento um destes elementos visuais que eram encarados como sujeira repulsiva ganhou o status de arte. Dizer que determinada coisa é arte implica necessariamente em uma ressignificação extrema que irá causar mudanças intensas no âmbito social, ou seja, irá ditar novas maneiras no trato com o objeto e seus atores, ampliando e diversificando pontos de vista e de conduta.

Explicitar a quem beneficia esta nova postura com relação ao grafite não é uma tarefa simples, é necessário permitir diversas perspectivas e admitir que na realidade elas nunca se esgotarão e sim ajudarão cada vez mais no exercício da compreensão desta manifestação cultural.

Por exemplo, poderíamos dizer que o beneficiado com o apelo artístico da grafite seria o próprio ator do processo pois, com isso, ele poderia entrar em um mercado lucrativo que faria com que ele pudesse viver de sua paixão. Contudo poderíamos também afirmar que os grandes perdedores desta rede de relacionamentos seriam os próprios grafiteiros, pois a sua inserção neste novo sistema acabaria por limitá-los em alguns aspectos como a maneira em que eles devem desenvolver sua expressão e em que locais elas deveriam aparecer, delegando o seu caráter subversivo aos confins de um passado do qual possa

ser conveniente lembrá-lo ou esquecê-lo.

Outra leitura poderia nos fazer perceber que o grande ganhador deste processo seria a sociedade e suas autoridades, que obteriam para seu próprio deleite obras de arte, e que desta maneira conseguiriam estipular os locais em que o grafite poderia aparecer, se livrando do engodo de ter seu próprio muro como alvo de intervenções não desejadas. Indo mais além, poderíamos vislumbrar como perdedores desta relação à sociedade e suas autoridades que, designando algumas intervenções como arte, estariam admitindo a sua total incapacidade de exterminar o grafite-pichação.

Daí percebemos, que a dialética perdedores e ganhadores não sustentaria a análise desta questão. Os interesses e percepções envolvidos oferecem vantagens e desvantagens para todas as partes e o quadro que se evidencia é o de negociações permanentes que engendrariam ganhos e concessões em toda sua área.

Dos aparatos da Arte

Designar algo como “arte” e seu ator como artista implica não somente em uma resignificação como também em uma reavaliação. O objeto artístico é convencionalmente digno de contemplação, estudo e análise, diferentemente daquilo sobre o qual, de tão repulsivo ainda não se parou para pensar. Por mais que a arte contemporânea abarque uma variedade de expressões que podem muitas vezes passar pelo repulsivo, este caráter fica diferenciado, transfor-

mando-se em um tipo de “repulsivo artístico”, algo que foi pensado para ser repulsivo e que faz com que sejamos obrigados a pensar a respeito.

Desta maneira, o sistema artístico desenvolve bases teóricas estruturais para justificar também a presença do inusitado grafite-pichação em seu meio indiscutivelmente seletivo como, por exemplo, atribuindo-lhe caráter democrático de vanguarda:

A pichação como arte tem seu lugar bastante definido dentro das chamadas artes plásticas, sempre em direção a um objetivo democrático e, simultaneamente, à desmaterialização do objeto. E não é anacrônica. A participação do espectador, os *happenings*, eventos, ações de arte na rua, jornais murais, pinturas murais comunitárias, os próprios graffiti – com raízes profundas na Bauhaus, construtivismo, arte cinética, arte social, ambiental, cívica, pública etc.- continuam a representar o mesmo pluralismo e a interdisciplinaridade que caracterizam todas as formas ainda contemporâneas de arte. Hoje a pichação faz parte da mixagem de estilos, pensamentos, atitudes e idéias artísticas e, da mesma forma que as outras atividades (desenho, pintura, música, teatro etc.), junta-se e extravasa-se rompendo com os limites da arte monolítica tradicional. (LERNER, 1991, p. 132)

O sistema de artes possui seus aparatos característicos e elementos constitutivos. A combinação destes itens aliados aos processos histórico culturais mais amplos irá determinar o que é ou não arte como afirma Grossman (2005, p. XIV): “A arte necessita sempre aferir e calibrar seus valores com o mundo que a abriga e a inspira”. Coli também irá evidenciar a relação que a arte tem com o mundo que a rodeia ao reconhecer que ela possui instrumentos próprios e destacar um elemento atualmente bastante central deste complexo, que seria a chamada galeria de artes.

A arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural que

envolve os objetos: o discurso, o local, as atitudes de admiração, etc. (...) esses instrumentos permitem a manifestação do objeto artístico ou, mais ainda, dão ao objeto o estatuto de arte: a galeria permite que o pintor, exponha seus quadros (isto é, que “manifeste” sua arte) e, além disso, determina escolhendo um tipo de objeto dentre os inúmeros que nos rodeiam, que ele seja “artístico”. (COLI, 1995, p. 12)

As galerias exercem papéis predominantes no mundo da arte principalmente por representarem o caráter mercadológico do complexo artístico. Vivemos em um mundo em que o mercado e a economia são praticamente centrais, afinal é por esta ótica que o planeta se intitula “globalizado”, ou seja, é mais pelo sentido de compra e venda, demanda e procura do que propriamente pelo caráter de união dos povos e livre trânsito humano pelas diversas localidades.

Podemos dimensionar desta maneira a relevância do papel da galeria dentro do universo da arte contemporânea, ou melhor, isso significa que o mundo da arte está completamente inserido no mundo mais amplo, estabelecendo trocas diretas, e pontos de interseção.

De maneira geral as galerias são a porta de entrada para um artista no seletivo mercado de artes. No

momento em que este artista encontra alguma galeria que tenha alguma credibilidade e que possa investir em seu trabalho, sua obra passará por um processo de valorização monetária e, dependendo da administração do relacionamento entre galeria, artistas, compradores e o sistema cultural mais amplo, este valor poderá crescer ou decrescer ao longo do tempo.

Entretanto pode-se perceber que o valor atribuído à obra e ao artista acaba por não se restringir apenas à questão monetária de compra e venda. Este valor poderá influenciar opiniões, pensamentos e análises acerca dos trabalhos, evidenciando sua representatividade cultural e sua conseqüente posição hierárquica no mundo dos objetos gerais e até mesmo artísticos. É importante destacarmos que o percurso neste sistema não é uma via de mão única. Por muitas vezes o valor conceitual atribuído por meio de opiniões e análises influenciará o valor de mercado da obra. Segundo Thornton (2008, p. XII) devemos ter em mente que:

(...) o mundo da arte é muito mais amplo que o mercado de arte. O mercado diz respeito a pessoas que compram e vendem trabalhos (que são os negociantes, os colecionadores e os leiloeiros) mas muito participantes do mundo da arte (os críticos, curadores e os próprios artistas) não são diretamente envolvidos na base desta atividade

comercial. O mundo da arte é uma esfera onde muitas pessoas não apenas trabalham, como residem em tempo integral. É uma 'economia simbólica' onde as pessoas trocam pensamentos, onde o valor cultural é debatido e não determinado pela prosperidade irracional.

Ainda explicitando os mecanismos de funcionamento do sistema artístico, Coli afirma que os instrumentos utilizados no sistema de artes:

(...) não se limitam a traçar uma linha divisória separando os objetos artísticos e os não artísticos; não se contentam em criar uma "reserva" de arte. Eles intervêm, por assim dizer, na disposição relativa dos objetos artísticos pretendem ensinar-nos que tal obra tem mais interesse do que outra, que tal livro ou filme é melhor que outro, que tal sinfonia é mais admirável que outra: isto é cria uma hierarquia dos objetos artísticos. (COLI, 1995, p. 13)

O que tentamos evidenciar é que realmente a arte detém um valor monetário em que interesses deste gênero são altamente presentes. Por outro lado percebemos algo que vai além do valor de mercado, que é o valor atribuído culturalmente por este sistema, que existe numa disputa conceitual que, não necessariamente, estará ligada a um valor mercadológico.

Voltando ao papel da galeria, não podemos deixar de destacar que o processo que levará um trabalho até ela, ou melhor, o que despertará no galerista o vislumbre do sucesso de seu lançamento mercadológico, não é tão simples quanto parece. Não seria o fato singelo de expor qualquer coisa dentro de uma galeria que faria dela um objeto artístico. É preciso que ela seja "credenciada" e isso significa que o artista e seu trabalho já deve ter passado por alguns locais específicos, isto é, alguns circuitos artísticos onde circulam as vozes do sistema. Se não houver passado por todos os pontos artísticos deve no mínimo ser apresentado ao galerista por alguém com discurso já reconhecido no meio.

Os espaços legitimadores e as vozes do

sistema possuem notável importância. Expor em determinada galeria, museu ou centro cultural já possui por si só um grande apelo. Sabemos que nos anos 1960 a questão do suporte e do espaço como elementos determinantes do objeto artístico fora fortemente questionada e experimentada por aquela geração. Um dos grandes feitos na contestação do espaço legitimador naquela época foi idealizado pelo belga Broodthaers; e seu "Departamento das Águias".

Broodthaers não conseguia mais desempenhar a tarefa do materialista histórico vestido de contratipo de colecionador. Em vez disso, comemorou o abandono dessa figura ultrapassada assumindo outra aparência - a de "contratipo" do diretor de museu. Começando com a Section XI-Xème siècle, Broodthaers fundou o seu Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, "sob pressão da perspicácia política de seu tempo" - "esta invenção, que era uma mistura de nada, partilhava o caráter ligado aos acontecimentos de 1968, ou seja, um tipo de acontecimento político por que todos os países passaram". O "museu" foi inaugurado poucos meses depois de maio de 1968, ocasião em que, juntamente com artistas, estudantes e ativistas políticos colegas seus, Broodthaers participara da ocupação

do Palais des Beaux Arts de Bruxelas. Agindo em solidariedade com as manifestações que tinham lugar em toda Europa e Estados Unidos, os ocupantes declararam que a tomada do museu era um protesto contra o controle que a cultura belga sofria da parte das instituições oficiais, bem como a condenação a um sistema que só conseguia conceber a cultura como mais uma forma de consumo capitalista. (CRIMP, 2005, p.182)

O que se buscava naquele tempo era uma libertação dos valores e regras culturais impostas à arte ao longo do século XIX que se materializava sobre a estrutura arquitetônica e institucional dos grandes museus e dos cerceamentos políticos. Como afirma Crimp (2005, p. 168): “O dilema da arte contemporânea no final da década de 1960 – enquanto tentava escapar da asfixia imposta pelo museu e pelo mercado e se envolver nas lutas políticas do seu tempo – tinha raízes no século XIX”.

Tal busca pela liberdade criativa, política e institucional alimentou nos artistas e pensadores, a busca pelas experimentações plásticas das mais variadas, que procuravam fugir não apenas dos espaços museológicos como também do suporte clássico das telas. Segundo Crimp (2005, p.85) embora a “morte da pintura” já houvesse sido experimentada desde meados do século

XIX, com a frase “A partir de hoje a pintura está morta”, atribuída a Paul Delaroche, foi na década de 60 que esta sentença pareceu ter sido alcançada, Crimp comenta a partir da afirmativa de Delaroche que:

Durante a década de 1960, entretanto, parecia que, por fim, era impossível ignorar o estado terminal da pintura. Os sintomas estavam por toda parte: na obra dos próprios pintores, todos dando a impressão de reiterar a declaração de Ad Reinhardt de que ele estava ‘simplesmente fazendo as últimas pinturas que alguém seria capaz de fazer’, ou permitindo que suas pinturas fossem contaminadas por elementos tão estranhos como as imagens fotográficas; na escultura minimalista, que apresentou uma ruptura definitiva dos laços incontornáveis da pintura com um idealismo que vinha de séculos; em todos os outros meios para os quais os artistas se voltavam à medida que, um após o outro, abandonavam a pintura. (CRIMP, 2005, p. 85)

Já em 1917, a obra “A Fonte” de Marcel Duchamp, estabelece um símbolo irrevogável da postura que existiria dali por diante, como afirma Tassinari:

Os objetos que Du-

champ apresentou como seus *ready mades* puderam engendrar uma tensão entre a arte e a não arte porque o fez numa data em que o conceito de arte e não arte começava a dilacerar-se no antagonismo em que se embrenhou: a especialização progressiva de sua esfera lado a lado com um conceito que perdia os seus limites. (TASSI-NARI, 2001, p. 36)

Desta maneira, os desafios conceituais e formais que a arte se propunha a enfrentar na década de 60, absorveram fazeres que anteriormente não seriam reconhecidos como arte e o grafite, com seu caráter anárquico experimentando outros suportes, definindo seu lugar com o “fora”, que seria as ruas, em oposição ao “dentro”, considerado enclausurante, das galerias e museus, acaba por ser absorvido pelo sistema artístico, como afirma Goldstein (2009, p 2)

O graffiti se integrou em uma ofensiva mais vasta, visando deslocar as fronteiras da cultura oficial. Ele se infiltrou no mercado da arte em um momento em que os códigos da “verdadeira” pintura eram amplamente questionados. Os artistas queriam mostrar que a arte formatada para as galerias era o reflexo dos interesses comerciais e servia aos interesses de classe.**

Entretanto esta fase de negação ao espaço instituído da arte trouxe a tona outras perspectivas, no final do século XX e início do XXI. O estímulo das pluralidades em coexistência. A substituição do radicalismo, necessário em um momento de ruptura, por um tempo em que as diversas realidades possam coexistir, faz com que os museus e as galerias retomassem seu caráter relevante em uma época que se sabe não serem eles os únicos lugares da arte.

Os espaços museológicos possuem um papel tão preponderante quanto o da galeria de arte, mas em outra ordem, por assim dizer. Enquanto a galeria é uma espécie de vitrine da ordem da regulação comercial, o museu se configura como uma espécie de espaço sacralizado e sacralizador, devido ao valor a ele agregado ao longo do tempo.

Mesmo considerando que com a revolução francesa o museu ganha um caráter de fruição popular e gratuita, por mais que os esforços teóricos e práticos da museologia atual procurem dar conta da democratização do museu, ele continua carregando uma espécie de “aura”¹ que remontam ao renascimento ou até mesmo os grandes imperadores romanos.

A questão dos museus de arte não é a de vender obras, ou colocá-las um preço, ele se configura como um espaço de fruição do mundo artístico, sem o interesse mercadológico, remontando a “essência” da arte, um espaço de troca de idéias sobre ela, de deleite por meio delas, mas ainda sim, um espaço que atribui valor cultural, artístico e não, pecuniário.

Logicamente que as tensões e interseções existem e que as informações circulam de maneira fluida não esquemática. Por muitas vezes uma obra ao receber o status conferido por um museu de arte que a expõe, influenciará no valor monetário que lhe será atribuído posteriormente por algum galerista que esteja atentado para tal. Como pode ocorrer o caminho inverso, em que algum artista que possui uma grande valorização monetária por ter passado numa galeria, consegue adentrar o espaço museu. É também possível que obras de artistas que circulem em museus nunca tenham suas obras em galerias ou vice versa.

Qualquer peça sendo ela artística ou não ao constituir um acervo museológico é ressi-

*** Le graffiti s'intégrait dans une offensive plus vaste visant à déplacer les frontières de la culture officielle. Il a infiltré le marché de l'art à un moment où les codes de la "vraie" peinture étaient largement remis en question. Les artistes souhaitaient monter que l'art formaté à destination des galeries était le reflet d'intérêts commerciaux et servait des intérêts de classe.*

Tradução do original em francês fornecida pela autora (N.E.)

¹Refiro-me a museus clássicos nos quais se incluem a grande maioria dos museus de arte

ginificada, sua função é alterada e as interpretações que incidem sobre ela diferenciados. Num museu de arte além dos processos museológicos que o objeto artístico passará, como documentação e conservação, por exemplo, inerente a qualquer museu, ele ainda lidará com as dinâmicas próprias do mundo da arte e com seus mecanismos de valorização dos objetos. Uma peça parece chegar a um museu de artes filtrada e validada por aparatos do contexto artístico.

Podemos dizer que o sistema de artes possui seus próprios mecanismos de legitimação, os quais não são e não podem ser congelados no tempo e no espaço, se resignificando ao longo de sua trajetória histórico-cultural onde as vozes e os espaços atuantes podem ser sobrepostos e reinterpretados.

Sobre as vozes que participam deste sistema Thornton (2008) identifica seis papéis fundamentais: o artista, o negociante, o curador, o crítico, o colecionador e o leiloeiro. Percebemos, entretanto a falta de algo que seria o sétimo papel, o do expectador ou público. Nos pareceu bastante curiosa a não citação deste papel dentro do sistema artístico. É provável que não tenha sido um simples esquecimento da autora, historiadora da arte, que desenvolveu uma pesquisa dentro deste campo. Parece-nos que esta seja a constatação da relevância do público no sistema artístico, ou melhor, demonstra que o papel do expectador de arte não influencia diretamente no funcionamento do seu sistema.

Observemos por exemplo, o funcionamento de obras televisivas que visam justamente atingir grandes públicos. Neste sistema o público detém poder ativo no funcionamento de sua lógica. Caso alguma novela seja pouco assistida, muda-se o destino de alguns personagens e logo a obra foi alterada para satisfazer seu público. Se o telejornal não agrada e percebem que o telespectador anseia por uma função mais social deste tipo de atração, a estrutura do programa é alterada para fazer denúncias da ordem dos problemas sociais.

No sistema artístico, as vozes que impulsionarão mudanças em sua estrutura serão as dos seis primeiros papéis destacados por Thornton (2008).

Ainda assim, podemos ressaltar que o sistema artístico detém um ciclo retroalimentativo que possui fluxos complexos, afinal a arte não é exterior a cultura. Coli argumenta, a luz dos pensamentos de André Malraux, que o objeto artístico não possui uma imanência, ou seja, ele não tem um poder em si, somos nós que conferimos a ele suas qualidades transformando-o numa projeção de nossas interpretações estabelecendo, portanto, uma projeção cultural. Nas palavras do autor:

A noção de arte que hoje possuímos - leiga, enciclopédica - não teria sentido para o artesão-artista que esculpia os portais românicos ou fabricava os vitrais góticos. Nem para o escultor

que realizava Apolo no mármore ou Poseidon no bronze. Nem para o pintor de que decorava as grutas de Altamira e Lascaux. O “em si” da obra de arte, (...) não é uma imanência, é uma projeção. Somos nós que enunciamos o “em si” da arte, aquilo que nos objetos é, para nós arte. André Malraux, pensador francês contemporâneo que muito se preocupou com os problemas artísticos, construiu suas reflexões nas fronteiras desse ‘em si’ e desse ‘para nós’. Ele concebeu a idéia de um “museu imaginário”, que seria a reunião de obras cujas afinidades não procedem da história, mas de uma subjetividade: um museu da subjetividade analógica. Nesse sentido, Malraux ilustra o ponto extremo a que chegou a idéia de arte “para nós”: trata-se de uma seleção intuitiva, de obras que não possuem relações evidentes entre si, que se encontram separadas no tempo e no espaço. (COLI, 1995, p. 64)

Não seria o caso dizer que a arte seria um processo unicamente subjetivo. O museu imaginário que se localiza no interior de cada um irá mediar seu relacionamento com os objetos exteriores e o que esta pessoa considerará arte será um processo individual, porém isto não é o bastante para designar um objeto como sendo artístico ou não, no chamado mun-

do da arte. Para tal, será preciso o consenso entre certas vozes.

Mesmo sabendo que as vozes consideradas pelo sistema para legitimar-lhe sejam compostas por “museus imaginários individuais”, estes deverão unir-se. Digamos que não é um “museu imaginário qualquer” ou que apenas um “museu imaginário” é o responsável por decidir o que é ou não arte. De acordo com Tassinari:

Mesmo solitária uma subjetividade poderá reconhecer na sua inspeção do mundo os traços de outros sujeitos. Nada de seu é tão seu que um dia não tenha sido individualizado por sua convivência com os outros. O espaço não é espaço só de alguém, ou o espaço só de sua visão, se mesmo sozinho, for tomado como um espaço inter-subjetivo aberto à participação dos outros. (TASSINARI, 2001, p. 44)

A concepção de que tal obra possui uma essência artística é algo cultural, como reforça Coli (1995, p. 66): “A idéia de transcendência cultural e histórica da arte é nossa; sem nós, ela não existe. Criamos a perenidade, a eternidade, o ‘em si’ da arte, que são apenas instrumentos com os quais dispomos, para nós mesmos, uma configuração do objeto.” Ou seja, para o autor, “O absoluto da arte é relativo à nossa cultura.” (Id.)

É curioso percebermos como o sistema artístico que está inserido no tempo e no espaço cultural seja atualmente composto por um grupo relativamente pequeno e que crie ferramentas que o torna ininteligível à grande maioria da população. Tassinari destaca que os questionamentos conceituais da esfera artística fizeram com que ela criasse um mundo próprio que justificasse sua existência:

Acantonada em sua esfera autônoma, mas socialmente desvalorizando-se, a arte não podia mais atingir a sociedade numericamente, mas, de maneira heterônoma, apenas alargar seu conceito para além de suas fronteiras. A recompensa pela manobra conceitual existiu. O público sentiu-se tocado, quando não chocado -

mas sobretudo o público que passou a fazer parte de que se convencionou chamar de “o mundo da arte”. (TASSINARI, 2001, p. 36)

Neste sentido, Becker cria o conceito de “mundo da arte”, que se constitui de todos os aparatos humanos e físicos que se articulam para justificar a existência da arte e definir seus limites, ou seja, dizer o que pertence ou não a esfera artística. Tal processo ocorreria informalmente, ou seja, não existe um encontro específico delimitado no tempo e no espaço em que pessoas se reúnam para decidir quais elementos serão arte e quais não serão. Becker argumenta que o título “arte” é um recurso ao mesmo tempo indispensável e desnecessário aos produtores dos trabalhos em questão:

É indispensável porque se você acredita que a arte é melhor, mais bonita e mais expressiva que a não arte, se você então decide fazer arte e quer que aquilo que você fez seja reconhecido como arte, de modo que você possa ganhar os recursos e vantagens destinados à arte, então você não poderá cumprir seu plano se o sistema estético corrente e aqueles que o aplicam e explicam negarem-lhe o título. É desnecessário porque mesmo que estas pessoas digam que o que você está fazendo

não é arte, você pode continuar fazendo o mesmo trabalho com um nome diferente e com apoio de um outro mundo cooperativo. (BECKER, 1984, p. 133) ***

Ou seja, o mundo da arte acaba por definir o que nele pode entrar e aquilo que dele está excluído. O mundo daquilo que não é arte, o universo da plasticidade que não foi aceita cujos atores e produtos não possuem o aval do sistema artístico.

Utilizando o conceito de mundo da arte, Mascelani amplia a noção criada por Howard Becker e afirma:

Aceitar que a definição de arte não se apóia na existência de fronteiras fixas e, pelo contrário, varia de um caso ao outro, seria aparentemente mais simples para aqueles que estão inseridos diretamente no que acreditam ser um processo artístico do que para os demais. Entretanto, como diz Becker, são justamente estes últimos que se importam em decidir se uma certa produção é realmente arte ou se é artesanato, ou trabalho comercial, ou, talvez, expressão folclórica, ou, apenas, os sintomas de um lunático. (MASCELANI, 2002, p. 22)

Entretanto, um outro processo foi responsável por criar um mundo que não é o da arte e nem da nãoarte, que seria o “mundo da arte popular”. Este último surgiu do movimento empregado em introduzir alguns fazeres do cotidiano das camadas populares no mundo da arte. Muitos dos produtos elaborados por pessoas e grupos que anteriormente eram considerados como artesanato e arte utilitária, possuem atualmente, segundo Mascelani, o status de arte. Ela conta o princípio deste processo:

Inicialmente, são intelectuais e artistas dos grandes centros urbanos que reconhecem valores artísticos nas pequenas esculturas de barro que exibem o cotidiano rural, eventualmente comercializadas nas feiras do interior do Brasil como um produto secundário em relação ao artesanato utilitá-

*** *It is indispensable because, if you believe art is better, more beautiful, and more expressive than nonart, if you therefore intend to make art and want what you make recognized as art so that you can demand the resources and advantages available to art- than you cannot fulfill your plan if the current aesthetic system and those who explicate and apply it deny you the title. It is unnecessary because even if these people to tell you that what you are*

*doing is not art,
you can usually
do the same
work under a
different name
and with the
support of a
different coope-
rative world.
Tradução do
original forne-
cida pela autora
(N.E.)*

É curioso notarmos que embora os dois mundos possuam suas ferramentas e atores próprios, há algumas interseções, certo espaço-tempo em que circulam objetos e artistas incluídos no mundo da arte popular e no mundo da arte, como por exemplo o caso de Mestre Vitalino, que transita nos dois ambientes.

rio. Num segundo momento, seus atores se apropriam da noção de arte, reestruturam suas identidades, valorizando a expressão individual e, gradualmente, alteram a quantidade de tempo dedicado à agricultura, à criação de animais e ao artesanato utilitário, passando a dar prioridade ao artesanato artístico e a ‘arte do barro’. (...) Ao contrário do que estabelece o senso comum - fascinado pelo desejo de identificar (e personalizar) quem ‘descobre’ quem ou o quê - muitas pessoas, animadas por diferentes perspectivas teóricas, tomaram parte ativa nesse processo. Foi preciso que uma verdadeira rede se formasse que um número expressivo de pessoas e grupos agissem - cada qual movido por interesses próprios - no sentido de legitimar esse tipo de produção como arte. (Id., 2002, p. 23)

É possível percebermos que embora tenha havido o esforço de várias pessoas e meios para a legitimação dos produtos populares como arte, o que parece ter ocorrido, na verdade, foi a criação de um outro mundo, o da arte popular, resultado de um desenvolvimento dinâmico e fluído por meio de interesses específicos de variados atores ao longo do tempo.

Pois bem, designar um objeto como arte popular e chamar seu elaborador de artista popular, redimensiona o fazer deste artista e a sua relação com o mundo. O objeto, que anteriormente freqüentava apenas feiras de artesanato, pode ser exposto em alguma galeria, ser estudado por acadêmicos e ter o seu fazer influenciado pelo que dizem dele, ou não. Entretanto, o seu sistema é o da arte popular. Se faz necessária a utilização deste termo “popular” como elemento característico e que irá direcionar os olhares dirigidos àquele objeto artístico popular.

A sua galeria será “de arte popular”, seu mercado o “de arte popular”, seus apreciadores, os “de arte popular”. Este mundo da arte popular acaba por não penetrar no mundo artístico, ao menos não de maneira total.²

Ao tentar atribuir o status de arte a certos objetos produzidos pelas classes populares, ocorreu a criação de um outro mundo, talvez isso seja efeito de tensões existentes num campo além do artístico, a tensão entre a classe dominante e a classe dominada, evi-

denciada por Taylor:

Da forma como é vivenciada na sociedade contemporânea, a arte é uma forma de vida, um sistema conceitual, vivido dentro da estrutura burguesa. É dessa estrutura que emana o processo de arte, e sua característica de algo que eleva a vida não vai muito além dos interesses dessa classe social. Existem tentativas institucionais de envolver outros segmentos da sociedade nessa forma de vida, mas há uma resistência a elas, que pode ser interpretada como resistência proletária. (TAYLOR, 2005, p. 65)

Taylor utiliza os termos “burguesia” e “proletariado” para seu argumento, mas para este trabalho consideraremos “classe dominante” ou “dominada”, ou até mesmo os termos “elite” e “popular”, que encaramos como sendo mais abrangentes. Afinal, alguém da classe dominada não é necessariamente um proletário. Entretanto em termos de análise o conceito desenvolvido por Taylor pode servir de ferramenta para o que propomos como hipótese para o fato de que a tentativa da incursão de certos fazeres das classes populares no “mundo da arte”, acabou por resultar no “mundo da arte popular” brasileira.

Ainda argumentando sobre os dizeres de Taylor, há um ponto do qual discordamos quando o autor afirma

que “sua característica como algo que eleva a vida não vai muito além dos interesses dessa classe social”, pois acreditamos que embora o interesse da elite seja o de impor uma estrutura cultural, as classes populares não são tão passivas com relação a isso. Seus interesses serão negociados com a elite em contrapartida e desta negociação nasceu o “mundo da arte popular brasileira”. Podemos dizer que Vitalino não precisou trocar o barro pelo acrílico translúcido, elementos do cotidiano por questões filosóficas, para penetrar no “mundo da arte”.

Teremos como norte também o conceito de “hibridismo” de Nestor Canclini, em que o contato direto entre culturas diferentes acaba por desencadear processos em que idéias, conceitos e modos de convivência sejam compartilhados e ressignificados. Como afirma Canclini (1997, p. 221): “É possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações.”

O mundo da arte popular e o mundo da arte contemporânea retratam um processo bastante complexo no que diz respeito às negociações inerentes ao processo hegemônico da cultura. A partir do momento em que um grupo se predispõe a criar mecanismos que proporcionem sua hegemonia ideológica e cultural sobre um grupo maior, tais negociações representam a não aceitação passiva da estrutura proposta pela cultura hegemônica,

pois neste contexto ambas as partes acabam cedendo em certos aspectos. Bennett (1998, p.220), a luz do conceito de hegemonia de Gramsci explica que:

O conceito gramsciano de hegemonia se refere ao processo através do qual a classe dominante procura negociar contrapondo as culturas de classes dentro de um terreno cultural e ideológico ganhando com isso uma posição de liderança. É também verdade que o que é consentido é a versão negociada da cultura e ideologia da classe dominante.****

Agora podemos expor a seguinte questão: O grafite e a pichação, onde se localizam? Gostaríamos de trazer à tona o caráter popular do grafite-pichação, que surgiu no fazer cotidiano de alguns jovens no âmbito urbano. Agora como explicar o fato do grafite-pichação não estar no “mundo da arte popular” e estar no “mundo da arte”. Aprofundando ainda mais, como podemos entender que o grafite-pichação esteja em alguns casos no “mundo da arte” e em outros no mundo não-arte.

Inicialmente podemos perceber que o grafite-pichação não está no “mundo da arte popular”, muito provavelmente, porque este mundo possui um sistema próprio como já mencionamos anteriormente.

Percebe-se que algumas características são recorrentes no mundo que estamos tratando. Quando alguma exposição é designada como arte popular brasileira imagina-se que a pessoa vai encontrar objetos feitos por populações mais pobres, rurais e com materiais rústicos como, barro e madeira (figura 7). Presume-se também que nesta exposição hipotética, as técnicas desenvolvidas tenham sido passadas de pai para filho em um tipo de fazer que não é apreendido em instituições oficiais de ensino.

**** Gramscian concept of hegemony refers to the processes through which the ruling class seeks to negotiate opposing class cultures as to a cultural and ideological terrain which wins for it a position of leadership, it is also true that what is thereby consented to is negotiated version of ruling-class culture and ideology.
Tradução do original fornecida pela autora.
(N.E.)



Fig. 1: Caçador. (Noemisa Batista dos Santos).

³Existem algumas mulheres que atuam no grafite-pichação.

Desta maneira, o aspecto grafite-pichação não se enquadra na idéia construída de arte popular brasileira, afinal, é um tipo de manifestação com a essência do urbano, que trabalha com os materiais sintéticos, utilizando a estrutura da urbe como suporte, num tipo de técnica que é passada de geração para geração de jovens e não de pai para filho, ou seja, não existe uma rede familiar definidora.

Na arte popular brasileira presume-se um saber local, algo característico deste ou daquele espaço. O grafite-pichação reside na proporção do urbano, o que significa dizer, tomando-se como referência o final do século XX e início do XXI, que ocupa um lugar onde está a grande maioria da população mundial.

A grafite-pichação surgiu e cresceu na metrópole assim como o carnaval carioca, por exemplo, entretanto, o carnaval carioca penetrou no mundo da arte popular. Talvez por reunir aspectos característicos de populações de outras regiões do país, como Minas Gerais, Ceará e Bahia, por exemplo, devido a grande concentração de migrantes, ou ainda por ter se tornado uma festa abrangente no aspecto regional e social, salvo as tensões existentes, como afirma Ferreira.

O importante a destacar, desse modo, é que o Carnaval resultante das tensões ocorridas nos trinta primeiros anos do século XX não pode ser creditado com uma “vitória” deste ou daquele grupo

social, sendo na verdade o resultado da mistura de diferentes pontos de vista, desejos e ações- em termos locais, nacionais e globais- articulados de uma forma particular e única no e pelo espaço urbano carioca. Essa festa, nascida na cidade do Rio de Janeiro, não representa, desse modo, os interesses exclusivos dos habitantes da cidade, mas expressa questões de âmbito nacional e, por essa razão, acabará por se apresentar como legítima representante da brasilidade buscada pela nação naquele momento. (FERREIRA, 2004, p. 248)

Já o grafite-pichação se caracteriza principalmente por existir em meio a jovens do sexo masculino³, que pode ser de qualquer cidade ou região do globo. Seria uma restrição em termos de idade e sexo e uma abrangência absurda em termos de territorialidade. Podemos perceber a dimensão da tensão existente, uma parcela muito específica da população mundial, que ainda está sob tutela ou dependência financeira dos pais, em grande maioria, desafia em escala mundial o espaço compartilhado com todo o resto de categorias, mulheres, crianças, adultos e idosos, além dos jovens do sexo masculino que também não se interessam em grafitar e pichar.

Com relação à capacidade e a necessidade de expansão do grafite-pichação de não se manter em um território es-

pecífico Macdonald comenta a respeito dos *writers* americanos e britânicos:

Os *writers* americanos e britânicos também estão pintando trens de carga ou de passageiros, mandando seus trabalhos para diferentes regiões e áreas de seus respectivos países. Eu cheguei a ver *writers* colocando seu tag em notas de dinheiro – uma garantia que seus nomes estarão circulando! (MACDONALD, 2005, p. 83) *****

O grafiteiro e o pichador não se atêm necessariamente a um local específico, eles podem atuar em espaços sem limites, ou melhor, seu desejo é ver seus desenhos e escrituras no máximo de lugares possível, sua identidade enquanto grafiteiro e/ou pichador, não é com a família, e sim com seus pares do grafite-pichação e o desafio que estes rapazes propõem seria não apenas às autoridades governamentais e civis, mas à autoridade parental e ao mesmo tempo a reafirmação destes laços, pois como afirma Storey (2003, p. 134), as subculturas jovens representam:

***** *American and British writers are also painting over-ground freight or passenger trains, sending their work to different regions and areas of their respective countries. I have even seen writers tagging on money bills – a sure guarantee their names are going to get around!* Tradução do original fornecida pela autora. (N.E.)

***** (...) *a compromise solution to two contradictory needs: the need to create and express autonomy and difference from parents [...] and the need to*

(...) uma solução compromissada com duas necessidades contraditórias: a necessidade de criar e expressar autonomia e diferença dos pais (...), e a necessidade de manter (...) as identificações parentais.*****

Desta maneira, o grafite-pichação ocupa em larga escala o espaço e o cotidiano urbano, que proporcionam a dinâmica desta manifestação cultural e ao mesmo tempo procuram defini-la de alguma maneira. Neste espaço-tempo em processo, o grafite-pichação possui alguns de seus atores e obras absorvidos pelo mundo da arte e outros flutuando em tudo que não é arte onde podemos destacar o crime e o vandalismo.

A impressão que temos é que o senso comum tem muito claro em sua mente o que é ou não é grafite, afinal o contato direto com esta manifestação se dá normalmente através de sua visualização em muros das cidades e dos artigos de jornais e revistas que trazem matérias com conceitos que parecem bem definidos como: grafite é arte e pichação é vandalismo.

Mas ao adentrarmos o mundo da arte percebemos que definir o que é ou não é arte, não dependerá de regras definidas em estatuto e sim de mecanismos próprios que se transformam ao longo do tempo e que estipular o que é ou não vandalismo também dependerá dos trâmites sociais também mutantes, que nos revelam a complexidade do objeto e a sua dinâmica.

Considerações finais

No senso comum afirmação de que grafite é arte e pichação é vandalismo nos colocava em uma posição confortável, em que os enfrentamentos e tensões pertinentes a este meio acabavam passando despercebidos,

maintain [...] parental identifications.

Tradução do original fornecida pela autora.
(N.E.)

para deixar no silêncio certos aspectos da vida em sociedade das metrópoles contemporâneas.

A confusão conceitual favorece a quem exatamente? Tais indefinições impedem um apanhamento mais efetivo deste fenômeno cultural, colocando-o no campo da verdade de quem discursa sobre ele.

O grafite aparece de maneira anárquica desafiando a moralidade vigente, colocando à prova as autoridades reguladoras e com isso trazendo à tona diversas questões, como a noção de propriedade e patrimônio em que as pessoas sentem seu direito violado quando alguém intervém em seu imóvel, ou na praça de seu bairro. O incômodo instaurado por estas atitudes anti-sociais geram conflitos e discussões inflamadas que cobram alguma atitude coercitiva dos governos com relação ao grafite, que apareceu sem ser convidado.

Medidas foram tomadas para a extinção do grafite, por força policial e também no âmbito legislativo, mas o anonimato favorecido pelas grandes aglomerações humanas, somado ao gosto da adrenalina do proibido, se espalhou por jovens de todo o mundo e o grafite teimou em existir e cismou de ficar. A convivência da população com o grafite acaba perdurando e tal persistência faz

com que surjam processos que tentam cooptar o grafite para torná-lo palatável.

Nesta rede complexa, o mundo seletivo da arte contemporânea e sua expansão conceitual adquirida com o tempo, pretende absorver o grafite, mas evita suas tensões, que parecem não ser convenientes a este meio. Este mundo em especial se aproveita da desenvoltura e do enfrentamento gerado pelo grafite para preencher seus vazios conceituais, mas não pretende lidar com suas conseqüências, pois ele não o captura por inteiro, ele define algumas condições moldando o grafite em algo que já não é mais grafite.

Se a pessoa intervier em um espaço autORIZADO será grafiteira, artista poderá vender sua obra e ter seu material discutido dentro dos parâmetros aceitos por este mundo. Se a pessoa preferir o outro lado e continuar intervindo sem convite, caso seja considerado bonito em seu sentido mais simples, poderá talvez, também ser considerada artista, mas se o que tiver realizado for encarado como esteticamente pobre, formalmente medíocre ou simplesmente feio, será pichação e seu elaborador um pichador, vândalo, marginal, que não respeita a arte dos outros, um criminoso que deve pagar por este ato repellido socialmente.

A falta de conceituação existente no grafite brasileiro permite espaço para manobras, para uma absorção moldada e parcial, conforme as conveniências. Retrata os pontos em aberto da sociedade contemporânea e ganha aspectos imprevisíveis. Se o grafite deixará de existir sendo completamente cooptado por espaços que o limitam, se o grafite voltará a ser completamente subversivo tornando obsoleta a designação pichação, não é possível prever.

Mas admitir seus paradoxos e pontos obtusos, já seria trazer uma nova consciência pro fenômeno do grafite na contemporaneidade e um comportamento mais crítico e menos displicente para com este fenômeno cultural urbano.

Referências bibliográficas

BECKER, Howard S. Art worlds. London: University of California Press, Ltd, 1984

BENNETT, Tony. Popular culture and the turn to Gramsci. IN: STOREY, John (ed.). Cultural theory and popular culture: A reader. Essex, England: Pearson Educational, 1998: 217-24.

CANCLINI, Nestor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997

COLI, Jorge. O que é arte. São Paulo: Brasiliense, 2000.

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do Museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FERREIRA, Felipe. O livro de ouro do carnaval brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GOLDSTEIN, Richard. Street and self: les origines du Graffiti. In: Fundação Cartier pour l'art contemporain (org). Né dans la rue. [catálogo]. Paris: Fundação Cartier pour l'art contemporain, 2009.

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

GROSSMAN, Martin. Isso não é uma galeria de arte. In: O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002

LEIRNER, Sheila. Pichação. E o respeito ao homem?. In: _____. Arte e seu tempo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991

MACDONALD, Nancy. The Graffiti subculture. New York: Palgrave, 2001.

MASCELANI, Ângela. O mundo da arte popular brasileira. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal/ Mauad Ed. Ltda, 2002.

STOREY, John. Inventing popular culture. Oxford: Blackwell Publishing 2003.

TAYLOR, Roger L. Arte, inimiga do povo. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

THORTON, Sarah. Seven days in the art world. London: W. W. Norton & Company, 2008.

Fontes das imagens

Fig. 1. Disponível em: <<http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.iande.art.br/>>