

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e C. Humanas



Superfícies Alteradas:
Uma Cartografia dos Grafites
na Cidade de São Paulo



Dissertação de Mestrado
Antropologia Social

Nelson E.^{Eugenio} da Silveira Jr.

1991

Si39s

14507/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

NELSON EUGENIO DA SILVEIRA JUNIOR

SUPERFICIES ALTERADAS

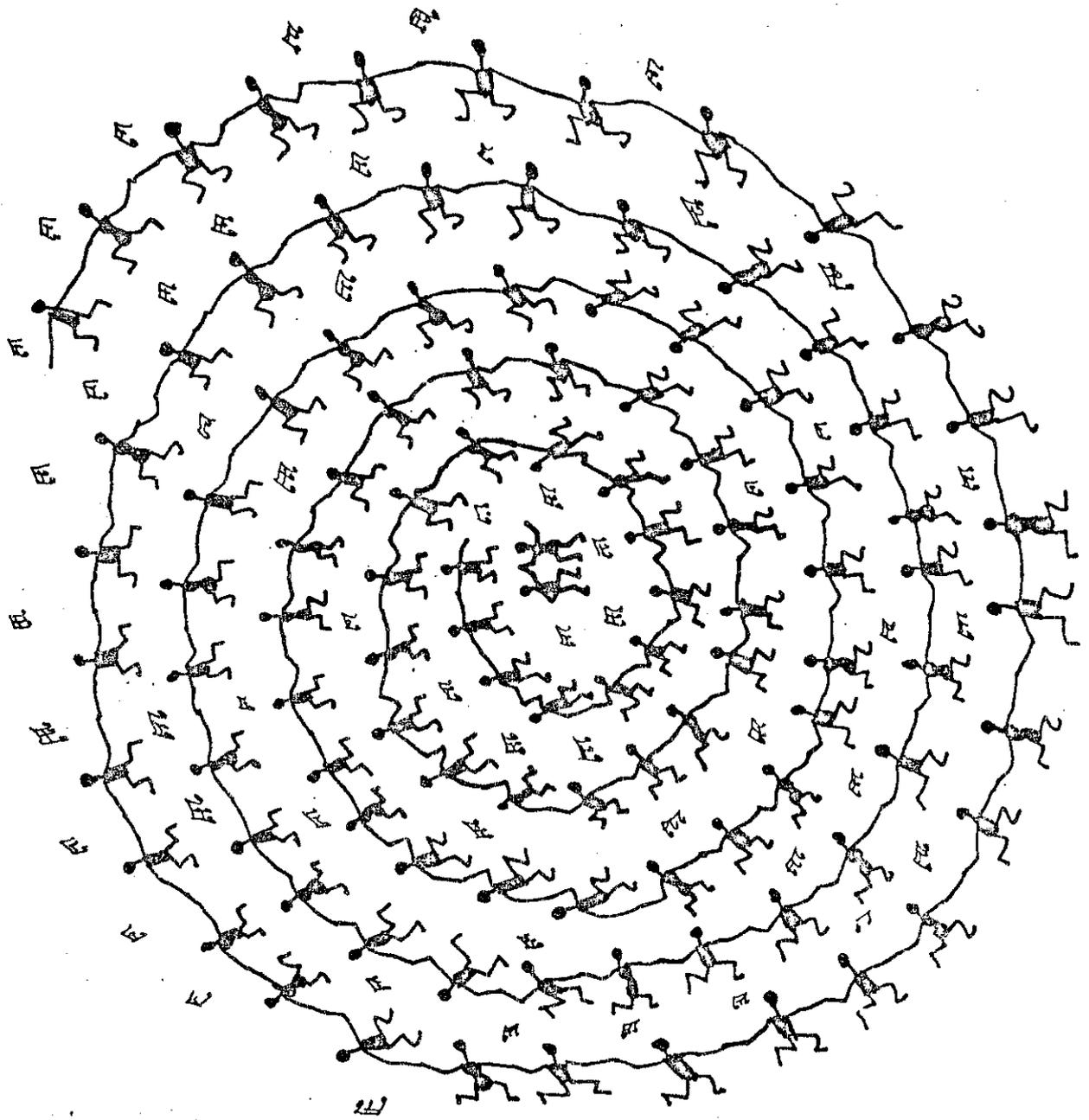
Uma cartografia dos grafites na cidade de São Paulo

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social à Comissão Julgadora da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação da Professora Doutora Regina Polo Muller.

Regina Polo Muller

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

1991



SUMARIO

EPIGRAFE	02
INTRODUÇÃO	05
CAPÍTULO I - ROTEIRO	07
1. Graffito - Grafite: As Origens	08
2. O Grafite Contemporâneo	10
3. Os Grafites em São Paulo	15
CAPÍTULO II - AS ESTRATÉGIAS	21
1. Fenômeno Nômade, Formas Neobarrocas: A Transversalidade dos Grafites	22
2. O Método Antropológico	23
3. A Cartografia	28
4. Procedimentos	33
CAPÍTULO III - OS DEVANEIOS DO OLHAR	35
1. Do Flâneur ao Esquizo: As Mudanças na Percepção do Espaço Urbano	35
2. Os Grafites: A Flânerie nos Anos 80	42
3. Tempos Pós-Modernos: Fluxos de Vida Atravessando o Deserto Urbano	46
CAPÍTULO IV - CORPOS EM DERIVA	51
1. Velocidade e Nomadismo: As Máquinas de Guerra	51
2. O Devir Grafiteiro	54
3. O Sabor Da Deriva	56
CAPÍTULO V - GRAFITES FIGURATIVOS X PICHAGENS	60
1. A Separação de Campos	61
2. O Grafite "Autêntico" e as Pichagens	73
3. As Estratégias	78

CAPÍTULO VI - O NEO-TRIBALISMO	86
1. <i>A Socialidade Pós-Moderna</i>	86
2. <i>Os Nomes Próprios do Grafite</i>	93
CAPÍTULO VII - TERRITÓRIOS	100
1. <i>Territorialidades Itinerantes</i>	100
2. <i>A "Delimitação dos Espaços"</i>	103
3. <i>A Transgressão</i>	106
4. <i>O "Point"</i>	108
CAPÍTULO VIII - FORMAS NEOBARROCAS: A ESTÉTICA DOS GRAFITES	111
1. <i>Barroco - Neobarroco</i>	112
2. <i>Traços Neobarrocos Povdam o Cenário Pós-Moderno</i>	115
3. <i>Forças Intensivas - Formas Expressivas</i>	119
4. <i>Labirintos</i>	121
5. <i>A Turbulência das Formas</i>	122
POSLÚDIO	127
APÊNDICE	130
BIBLIOGRAFIA	133
BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR	144

AGRADECIMENTOS

Tudo começou em 84. No curso "Organização Social e Simbolismo II", ministrado por Suely Kofes, eu e a colega Viviane Zunckeler fizemos juntos um ensaio etno-fotográfico sobre as pichações de muro (que então já tomavam as cidades do interior de São Paulo). No ano seguinte, com o incentivo de Suely e com o apoio de Néstor Perlongher, surgiu a idéia de fazer um projeto com o tema "pichações em Campinas" para concorrer a uma bolsa de iniciação científica junto ao CNPq. Ela foi amadurecendo. Em 86, sob a orientação de Néstor, o projeto foi enviado ao CNPq. Aprovado no início de 87, ele foi desenvolvido durante todo o ano, resultando no ensaio "Grafites-Intensidades", apresentado ao Conjunto de Antropologia Social do IFCH-Unicamp como exigência para inscrição no concurso para o Mestrado.

Em 88, no mestrado, dei uma pausa nas pesquisas para fazer os cursos obrigatórios. Tempo de reflexão, de aprendizado, de criação de uma consistência antropológica que permitisse a aventura pelos meandros do fenômeno dos grafites (agora em São Paulo) sem correr o risco de ousar no vazio. Assim, o projeto de Mestrado, concluído em 89, aconteceu levemente, sem dramas. A bolsa do CNPq acabava, a Fapesp segurou as pontas.

A pesquisa começou ainda em 89, antes da aprovação da bolsa pela Fapesp. Foram oito meses de pesquisa intensiva (maio a dezembro de 89). Em 90, os referenciais já haviam sido conquistados. Tinha recolhido oito horas de material em vídeo (entrevistas e imagens

de grafites pela cidade) e seis em áudio. Mais quatro horas de vídeo ainda iriam ser gravadas em 90, nas viagens esporádicas que fiz a São Paulo (um fenômeno mutante tem que ser acompanhado todo o tempo), e que viriam a completar o material necessário à produção do documentário em vídeo que acompanha a dissertação de mestrado (plano visual que a completa, ou vice-versa).

Nesse percurso, realizado com o apoio intenso de Néstor (que já não era mais orientador, mas amigo e conselheiro), houve a participação de muitas pessoas. Suely Kofes sempre foi uma interlocutora preciosa. Meu irmão, Evandro, sempre deu força e dirigiu o carro nas andanças, primeiro por Campinas, depois em São Paulo. Sem ele, nenhum dos dois vídeos teria acontecido. E teve o Will, o Mané, o Jefferson (que, entusiasmado, fez até performances pelos muros), a Cristina e o Maurício, o Rames (que também fez as vezes de motorista). Tarcísio e Sônia me hospedaram em São Paulo, descobriram e me levaram a diferentes locais da cidade para gravar os grafites, tornaram viável uma pesquisa que ficava cada dia mais cara. Michel Maffesoli leu o projeto e acompanhou alguns dos capítulos da dissertação, dando um apoio valioso. Com certeza outras pessoas também cruzaram esse percurso, é difícil lembrar tudo que aconteceu num caminho que hoje parece tão longo.

John Howard, Rui Amaral, Juneca, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, Julio Barreto e outros grafiteiros sempre me receberam muito bem, não se incomodaram em compartilhar comigo sua experiência pela cidade. Mais do que "objetos" de pesquisa, foram interlocutores e até amigos.

Por fim ressalto, a ajuda que recebi de minha orientadora, Regina Muller, sempre gentil e atenciosa, que permitiu a execução do trabalho dentro dos prazos estabelecidos no cronograma do projeto. E, é claro, da Marta, pelo carinho e pela paciência que teve comigo durante esse três anos de mestrado e de grafites.

Os grafites marcaram minha vida por quase sete anos. O que fica é o resultado, talvez fugaz (já que a realidade pictórica do contexto contemporâneo continua a se desdobrar num turbilhão de formas), de um longo, acidentado, mas absolutamente excitante percurso.

Nelson Eugenio da Silveira Junior

Junho de 1991

Para Néstor Perlongher, poeta,
antropólogo e grande amigo, por ter
me introduzido nos labirintos
barrocos das tramas cartográficas,
e, sobretudo, pela força, apoio e
carinho.

No princípio, não havia luz sobre a face do abismo. Ao contrário do que se acredita, não existia nem mesmo escuridão, já que o germen da luz supõe o seu contrário. Havia antes ausência, manifesta numa difusa impressão de letargia, insignificância, desalento. No começo, o criador tinha diante de si a perfeita inexatidão das formas. E não sabia se mover dentro da perplexidade, essa mesma que circundava seus abismos.

Sem conseguir se acostumar com a perenidade recém-descoberta, o criador inquietou-se e teve uma primeira eructação. Nascia então uma coisa. O criador apreendeu-a, sem nada compreender, e chamou-a palavra. Girou-a, rompeu-a, rejuntou-a. Ficou pasmo ante a inutilidade de sua criação. Ainda assim, imprimiu forma e movimento a cada consoante. Inventou as cores das vogais: A preto, E branco, I vermelho, O azul, U verde. Depois, sempre sem entender, tentou dar sentidos diversos à palavra, de modo a criar até incongruências. Mas a palavra resistiu ao desejo do criador. Manteve-se fiel a si mesma. (...) O criador dedicou-se ao exercício morfológico e sofreu várias metamorfoses que se revelaram de certo modo úteis à sua divindade. Depois, por puro tédio, enviou a palavra para anunciar o que viu nos abismos. O que preexistia atualizava-se agora através dela. Mas perdurava no ar a incômoda certeza de que o sentido do verbo só seria apreendido muito mais tarde.

Mal conformado ante o enigma, o criador perguntou-se quem seria digno de abrir o livro e romper os selos. Só uns poucos, pensou. Justamente aquele que, utilizando minha espada, abrirem o próprio ventre, para decifrar seus intestinos. Desse modo é que

prossegirão as metamorfoses da palavra. (...) O criador cochilou. Saudoso das visões, submergiu em si mesmo, como fizera sempre, por puro lazer de divindade. Só tarde demais percebeu que, tendo anteriormente instaurado o lado de fora, seu mergulho tornara-se para dentro, de modo que acabava de estourar as fronteiras com o mundo. Pensando simplesmente submergir, despencara. Abriu-se então para ele um abismo de formas enigmáticas que ia encontrando no lado interior. Sem já conseguir detectar os traços de sua origem e reconhecer seu habitat, o criador sentiu-se desmesuradamente confuso e começou a misturar lembranças de fora com impressões de dentro. Viveu então uma experiência dolorosa: a de perder sua identidade, extraviado por entre um sem número de espelhos e reflexos fátuos. Piloto de um barco na tempestade, penetrou o que eram agora seus abismos, mal desviando-se de temíveis demônios. Diante dele apareceram perfis esmaecidos. Disformes. Antigos. Julgou ver sinais de um certo Ulisses. Um gesto selvagem do minotauro. Restos de uma folhagem carnívora. Brilhos indescritíveis de um cristal microscópico ou galáxia. Atravessou em direção à última semente do ser, que nunca chegava. E temeu não encontrar jamais a saída, perder-se para sempre, para sempre encalhar no imobilismo do feto, porque sendo tudo - enquanto criador - era também a generalidade da sombra, gelatinosa aniquilação. Agarrou-se como pôde a um escolho do ser exterior e milagrosamente emergiu do pesadelo. Olhou ao redor: o mundo brilhava de jeito novo, oferecia-se mais transparente. O criador sentiu-se extenuado como um viajante que regressa de riquíssima e perigosa expedição. Percebeu que tinha mergulhado de regresso ao impossível, que atravessara a morte, que

correria o risco de desvendar mais do que poderia, que estivera à beira de romper a alma e tornar-se cacos de criador. No espelho de suas águas, tinha compreendido que a pretensão em desvendar o Desconhecido do mundo conduzia ao Medonho de si mesmo. E temeu. (...) Deprimido ante as revelações de sua autofágica onipotência, o criador lembrou de uma frase pesada que ouvira no decorrer da ausência de séculos: quem bunda-de-chumbo não pode voar. Para se consolar, experimentou as alturas. Julgou-se digno do que viu. (...) No final dessa eternidade, o criador sentou-se debaixo de um cândido arco-íris e por um instante bocejou. Era a nostalgia do descanso: Ah, pensou, seria bom desvendar todos os fantasmas de uma vez e viver pacificamente o destino de um deus bem mais modesto. Mas como seu espaço era o das incongruências, o criador foi sacudido por contundente certeza, como se segue: estava condenado, movimento após movimento, a continuar tirando mundos e criaturas de dentro de si. Metamorfoseando para sentir-se vivo. Ou pior, criando formas exteriores com seus demônios internos, para não enlouquecer na viagem. Era irremediavelmente o Múltiplo. Ao intuir essa maldição, o criador arregalou seu único olho e enfureceu-se tanto que chegou a lançar jatos de vômito sobre a luz. Quando voltou a si, umas eternidades depois, notou certa muralha onde alguma de suas criaturas pichara um grafiti. Deu foco no olho rebelde e leu: NÃO VOMITE, GOZE. Foi então que o criador teve a idéia de gozar pela primeira vez. E acabou achando sagrada a desordem do seu espírito. De modo que o mundo viveu, para todo o sempre num misto de tragédia com irreverência.

(Trevisan, 1984)

INTRODUCAO.

Gritos rebeldes na longa primavera do amor dos anos 60 que culminaria no maio de 68 francês, os grafites invadem as paredes das cidades num movimento que, em fluxos intensivos, alastra-se veloz a todos os cantos, conquistando espaços, criando polêmicas, transgredindo a ordem urbana, agenciando desterritorializações e reterritorializações violentas que abalam a organização semiótica tradicional das cidades.

Inscrições fugazes, nômades, que derivam pelos interstícios do social desafiando, interferindo na composição visual da cidade de modo não institucional, os grafites não se dispõem em territórios pré-fixados, mas se distribuem aleatoriamente pelas superfícies urbanas (seja em espaços livres, seja sobrepondo-se a outras inscrições). Estamos diante de uma sorte de inscrição desejanste, condensação de fluxos semióticos (sons, cores, odores e sensações em diferentes ritmos) que, num agenciamento específico (conectando matérias de expressão e fluxos intensivos), intensificam-se em uma multiplicidade de formas, constituindo territórios itinerantes pela cidade, marcas anônimas que povoam o imaginário urbano desterritorializando o olhar. Contraponto lúdico atravessando os fluxos de circulação oficiais e os ritmos do urbano.

São comentários pessoais, alarmantes ou poéticos, rabiscos, marcas de gangues, desenhos rudimentares, painéis figurativos multicoloridos, configurando textos e imagens ilícitas em uma diversidade de formas. Da mais simples pichação feita com giz ou

caneta aos sofisticados painéis executados com auxílio de máscaras (negativos em cartolina ou papelão), os grafites parecem incorporar uma potência desmesurada de variação, de metamorfose e mutação. Sua multiplicidade de formas conecta-se a intenções e disposições irreduzíveis umas às outras. As tradicionais mensagens políticas, expressões sexuais e realizações lúdicas, agrupam-se estratégias de comunicação e operações de promoção artística. Pinturas selvagens disputam os espaços com criações picturais que reivindicam o status de arte de rua. Movimentos nômades contrapõem-se a movimentos de captura institucional. A cidade tomada de assalto por hordas de grafiteiros que, em bandos ou a sós, lançam-se avidamente à deriva, operadores de um processo de produção de inscrições efémeras que tomam toda uma consistência na intensidade da deriva, para serem depois abandonadas às intempéries, sujeitas às ações dos passantes, às intervenções de outros grafiteiros, alterando-se rapidamente.

Marcas em permanente metamorfose, cujos efeitos parecem falar da interferência que os grafiteiros exercem no contexto urbano, algo de intenso, surpreendente, local, de súbita aparição e desaparecimento iminente. *Variações em séries diferenciadas, cada qual com exercícios específicos e repercussões diferentes* (Caiafa, 1985), atravessadas por um dispêndio excessivo de energia, tempo e material. Invasão de dobras, pérolas que irizam e deslizam pelas superfícies urbanas, num caleidoscópio que subverte linearidades e racionalismos. *Formas em turbilhão, plenas de volutas voluptuosas - formas neobarrocas* (Perlongher, 1989).

CAPITULO I - ROTEIRO.

Em meio aos inúmeros signos que pululam nas grandes metrópoles os grafites destacam-se por sua singularidade. Conjugando imagens e textos numa multiplicidade de formas, através do uso de uma grande diversidade de instrumentos (pincéis, rolos, lápis, canetas, facas e canivetes, máscaras, etc) e materiais (giz, tintas látex e óleo, spray, etc), e proliferando desmesuradamente pelas superfícies urbanas (o que demonstra sua vitalidade), eles têm hoje uma atualidade particular e estão em todos os lugares: banheiros públicos, ônibus, metrô, escolas, cinemas, teatros, árvores, postes elétricos, caixas de telefone, orelhões, tapumes, outdoors, viadutos, pontes, muros, placas de sinalização, portas, bancas de jornal, pontos de ônibus, bancos, edifícios, etc. Não seria absurdo afirmar que a grande maioria das pessoas já teve alguma experiência com os grafites, pelo menos com as inscrições adolescentes na carteira ou no banheiro da escola.

Para penetrar nesse universo tão complexo, e ao mesmo tempo fascinante e sugestivo, seria interessante percorrer, ainda que rapidamente, um roteiro cronológico dos grafites, revelando suas origens, sua trajetória histórica, sua chegada e repercussões em São Paulo, contextualizando, assim, o campo específico deste trabalho.

1. Graffito - Grafite : As Origens.

A palavra grafite¹ vem do italiano *graffito* (no plural *graffiti*), que é um conceito moderno². Sua origem etimológica esclarece a ambivalência dos valores a ela associados. Trata-se por um lado da escritura : a palavra *graffio*, ou *graphium* no mundo latino, designa um instrumento (espécie de estilete) utilizado para gravar letras em placas de cera (então utilizadas como papel), e deriva do grego *graphein*, verbo que significava tanto escrever como desenhar. Por outro lado temos a gravura, o entalhe: *sgraffito* é um termo que designa um procedimento de decoração mural em voga no renascimento³. Encontra-se lá uma espécie de uso nobre do "entalhe", cujo reverso familiar seria o rabisco, escritura ou desenho traçados às pressas, grosseiramente. Segundo Riout (1985), a passagem do rabisco ao desenho é rápida, acrescentando-se à noção de "precipitação" (*hâte*) as de

¹ No Brasil o vocábulo pichação também é utilizado para designar as inscrições murais, tendo, no entanto, uma conotação pejorativa que será esclarecida adiante.

² Não há registros anteriores ao século XIX, cf. Denys Riout et alii (1985).

³ Sobre um fundo de estuque escuro passava-se um revestimento claro que depois de seco era friccionado cuidadosamente, fazendo aparecer desenhos distintos e precisos, cf. Denys Riout (1985: 9).

"imprudência" (*maladresse*) e incompetência: o belo entalhe que ornava as fachadas não se degradou em vil grafite? (p. 9)⁴. De qualquer maneira a gravura, a inscrição e a incisão, são as características técnicas dominantes na tradição dos grafites, que sempre comportaram uma certa hesitação entre a escritura e o desenho, o texto e a imagem.

A origem dos grafites remonta à pré-história. Das pinturas rupestres aos escritos e desenhos das civilizações antigas (Grécia, Roma, Egito, Pompéia, monumentos maias e aztecas, etc), passando pelas inscrições corporais (escarificações e tatuagens) encontradas em diversas tribos indígenas⁵, os grafites, em suas mais diversas expressões, atravessam os séculos revelando-se como uma prática presente nas mais diferentes civilizações. E se seu interesse histórico e antropológico é evidente, já que dão indicações valiosas sobre costumes e práticas sociais, assim como de importantes

⁴ Várias das citações encontradas neste trabalho foram extraídas de obras disponíveis nas línguas francesa e inglesa, sendo traduzidos livremente para maior fluência do texto.

⁵ Como remarcam, entre outros, Marcel Oriaule (1999) e Pierre Clastres (1972).

acontecimentos⁶, eles não se limitam a isto, mas contêm, também, informações relacionadas à língua falada e sua evolução. Sobretudo, eles testemunham a condição humana, a permanência de grandes problemas e pequenas preocupações que fazem dela um cortejo heteróclito. Melhor ainda, eles se manifestam a favor da atualidade trans-histórica da palavra de ordem de Isadore Ducasse: "A poesia deve ser feita por todos !" (Riout et alii, 1985: 12).

2. O Grafite Contemporâneo.

- Paris 1968 : Ça Saigne...
 L'imagination prend le pouvoir.
 Je jouis dans les pavés.
 Éjacule tes désirs.
 Defense d'interdire. (Lewino, 1968)

Nos idos distantes de 1968 a barbárie tomava de assalto as paredes de Paris. As inscrições que surgiam na cidade - espécie de ação "anti-mídia" - anunciavam um processo de singularização onde

⁶ Alguns grafites romanos dão informações importantes sobre os jogos de damas rudimentares que se improvisavam nas proximidades do Forum, outros indicam que a pirâmide de Meydoum, considerada inviolada no final do século XIX, já havia sido visitada 2500 anos antes. Graças aos grafites pôde-se provar que mercenários gregos vindos da Ásia Menor serviram no Egito no século VII A.C.. Além disso, certos grafites marinhos revelam aspectos da construção de navios e de seus equipamentos nos séculos XVII e XVIII, cf. Denys Riout et alii (1985).

investia-se num tipo de grafismo até então condenado à sarjeta, ao território recalçado dos banheiros públicos e terrenos baldios, trazendo-o para as cercanias da universidade (principalmente da Sorbonne), conduzindo os muros a uma mobilização selvagem, a uma instantaneidade da inscrição que equivalia a abolir o seu próprio suporte, ataque direto à concepção funcionalista dos espaços (Baudrillard, 1978).

Naquele momento os muros tinham a palavra, e sobre eles haviam essencialmente dois modos de expressão: os cartazes (os famosos "affiches") e os grafites. Paris transbordava grafites. Os muros faziam eco às ações libertárias dos jovens estudantes, agregados em coletivos como a *Internacional Situacionista* que preconizava o presenteísmo: o que estava em questão era mudar a vida imediatamente, e não num futuro hipotético. Apelava-se a uma crítica radical e a reconstrução de todos os valores sociais. A imaginação tomava o poder.

Vivre sans temps morts et jouir sans entraves (idem).

Palavras de ordem. Os grafites proclamavam um texto, sem preocupação com a forma. O que importava era contestar, atacar o Estado, a polícia, a mídia e a sociedade de consumo. A intensidade da ocupação das ruas de Paris foi tal que mesmo com a diluição do movimento político os grafites continuaram seu caminho. Com o tempo foram modificando-se, assumindo formas variadas e diferentes suportes, atravessando os anos 70 e 80 com mutações e metamorfoses, mas sem perder sua vitalidade.

- New York 1970 : *KOLA 139 , SLIM 135 , SHADOW 137 ,*
 HOT 110 , FLASH 105 , SPIDER 141 ,
 BREEZE 112 , THING 151 , SNAKE 117 ,
 RED BARDON 127. (Riout et alii, 1985).

O fenômeno começa com os *Tags* (literalmente, etiqueta de identificação que se cola nas bagagens). O *Tag* é uma inscrição (espécie de assinatura) que associa o nome do grafiteiro ao número da rua onde habita. Marca dotada de uma forma elaborada, signo distintivo simples e facilmente reconhecível, ele é traçado de início com pincel atômico e depois com spray por toda a cidade. Um dos mais célebres é o *TAKI 183* (Taki é um garoto que tornou-se famoso após espalhar seu *Tag* pela cidade, sobre muros, portas, placas, metrô. etc, e ser descoberto e entrevistado pelo jornal *The New York Times* em 71).

O metrô era o suporte preferido: o meio mais eficaz para propagar os nomes eram os trens urbanos. Com as paredes e os trens repletos de inscrições, os grafiteiros procuravam desenvolver um estilo para fazerem suas marcas se destacarem das outras. Alguns adotavam um nome conhecido, como *JESUS CHRIST II*, ou o de outro grafiteiro, com os números em algarismos romanos sendo índices de filiação ou dinastia. Grande parte desses jovens grafiteiros (*teenagers*) pertencia a minorias étnicas negras ou latino-americanas, que com a intensificação do fenômeno passaram a agir coletivamente, em gangues, o que aumentava as chances de sucesso no metrô. Com o tempo os simples *tags* ganham volume e a escala dos grafites cresce até tomar

toda a superfície lateral dos vagões, constituindo o chamado *Top-to-bottom whole car* (que, segundo Cooper e Chalfant, 1984, começam a aparecer por volta de 1975). A partir de então os grafites vão se tornando composições complexas com letras em efeitos tridimensionais combinadas com personagens de histórias em quadrinhos.

Enquanto em Paris a repressão aos grafiteiros é, em certo sentido, moderada, em New York ela é radical. Ao mesmo tempo em que se criavam esquadrões especiais de combate, super-equipados e auxiliados por cães, o conselho municipal baixava leis restringindo a venda de spray e pincel atômico aos menores de 18 anos, com multas pesadas aos infratores. Além disso, os trens passaram a ser progressivamente revestidos com uma resina plástica anti-grafites que facilitava a limpeza, e campanhas de conscientização procuraram convencer os grafiteiros a encerrarem sua atividade. No entanto, apesar de todos os esforços repressivos, o fenômeno não foi atenuado: ainda que a prefeitura de New York tenha anunciado oficialmente em 89 a conclusão dos trabalhos de recuperação e limpeza dos trens (Folha de São Paulo, 10/11/89), os ataques continuaram. A potência de mutação das gangues de grafiteiros intensifica a articulação de estratégias que lhes permite escapar do bloqueio repressivo. Ainda que os trens estejam mais "limpos", eles continuam a ser grafitados (a diferença é que em função do novo revestimento dos trens os grafites tornam-se mais efêmeros ainda), e as estações e outras superfícies urbanas permanecem tomadas pelas inscrições.

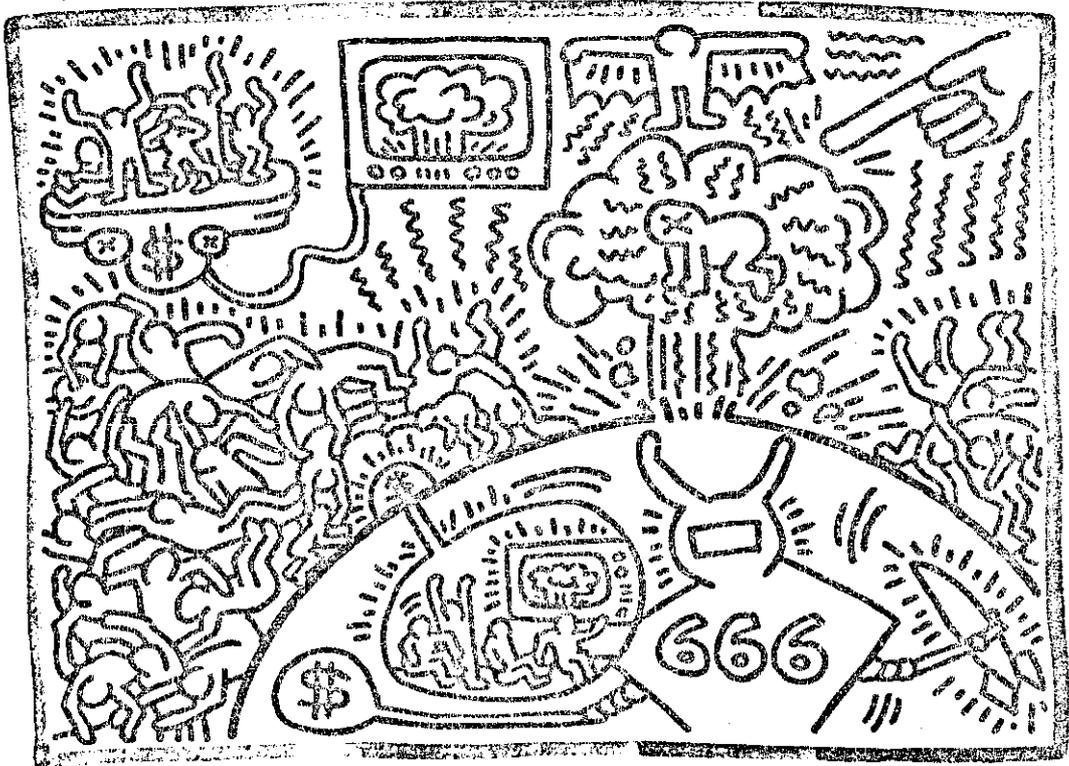
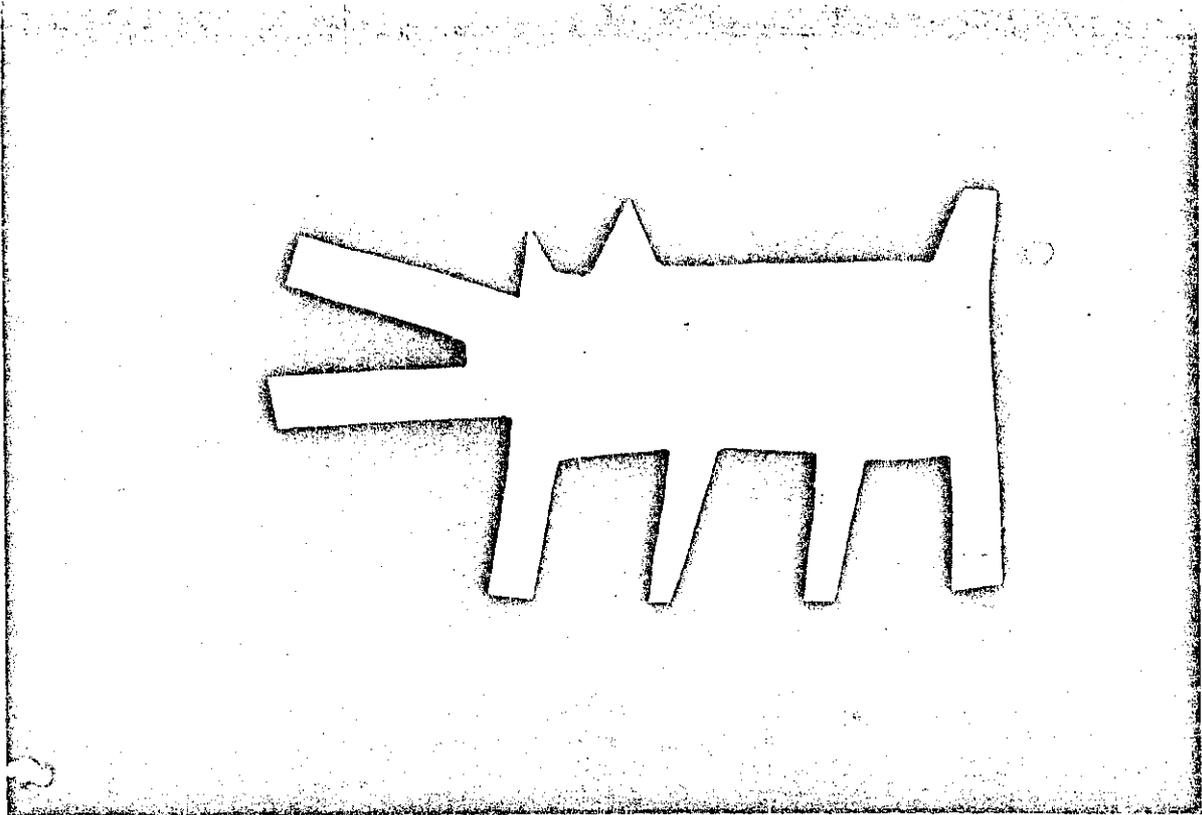
Durante os anos 70, ao mesmo tempo em que se espalhavam

pelas grandes metrópoles europeias⁷, os grafites foram se sofisticando. Enquanto a quantidade de tags, frases e rabiscos crescia em profusão, os grafites figurativos aprimoravam-se cada vez mais e começavam a ser notados e recuperados pela mídia. Exaltados por escritores famosos, como Norman Mailer (1974), ou por sociólogos, como Baudrillard (1978), os grafites adquiriam um certo status. Nomes como Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, John "Crash" e Kenny Scharf, em New York, e "Speed Graphito", Costa e Daniel "Bau Geste", em Paris, com todo o fascínio de sua aura de artistas "malditos", passam a ser presenças constantes em exposições, abrindo espaços para a participação cada vez maior de grafiteiros no mercado de arte⁸.

O processo de institucionalização e comercialização dos grafites tomou proporções tais que levou muitos grafiteiros a anunciarem a sua morte. Mas apesar das mutações do fenômeno, os grafites continuam a ser traçados ilegalmente nas superfícies urbanas, e reprimidos, muitas vezes com rigor, pelas forças da ordem. As formas modificam-se, os estilos pluralizam-se e tornam-se mais sofisticados, mas as características essenciais do tipo de ação e as modalidades de

⁷ O muro de Berlim, no lado ocidental, tornou-se um dos grandes painéis do grafite contemporâneo.

⁸ Para se ter uma idéia da valorização dos trabalhos em grafite, na Feira Internacional de Arte Contemporânea de Paris (FIAC) em 89, trabalhos de Basquiat alcançaram o valor de 500.000 dolares, enquanto que os de Keith Haring remontaram a cerca de 200.000 dolares, cf. Actuel n. 25, Paris 1989.



inscrição permanecem. Seja em New York ou Paris, seja em qualquer outra grande metrópole, os grafites parecem ter algo da Fênix: *eles não param de morrer, e de renascer* (Riout et alii, 1985).

3. Os Grafites em São Paulo⁹.

No Brasil as ressonâncias do fenômeno só começam a ecoar no fim dos anos 70. Até então limitados às carteiras escolares, banheiros e à propaganda político-eleitoral, os grafites pouco a pouco começam a tomar conta dos muros e paredes urbanas. A pichação *Cão Fila Km 26* é uma espécie de precursora do fenômeno. Não se sabe ao certo quando surgiu, mas teve grande repercussão durante os anos 70, espalhando-se por todo o estado de São Paulo (nos muros da capital e nas estradas), anunciando a grande explosão que viria em 78 e 79. As enigmáticas *Celacanto provoca maremoto* e *Gonha Mo Breu*, também causaram grande impacto, seja pelo seu jeito algo nonsense, seja pela sua proliferação nas paredes de São Paulo.

A princípio o fenômeno se restringia aos muros da Cidade Universitária, e os grafites eram basicamente frases ou ideogramas verbais como *Hendrix Mandrake Mandrix* (de Walter Silveira) e *Dra H* (de Tadeu Jungle). Mas, rapidamente, deslocando-se pelos caminhos

⁹As histórias e questões que atravessam o fenômeno, e aqui relatadas de modo cronológico e superficial, serão retomadas posteriormente na análise.

alternativos da Vila Madalena, os grafites começaram a interferir no cotidiano da cidade. Gangues, adolescentes apaixonados, poetas de improviso e vanguardistas performáticos invadiam a madrugada paulistana escrevendo sonetos, mandando recados, fazendo trocadilhos e experiências gráficas pelos muros. À sua maneira bem-humorada e transgressiva os grafites foram expandindo-se não só por toda São Paulo, mas também por grande parte das cidades do país.

Essas inscrições que se multiplicavam pelas superfícies urbanas eram conhecidas num primeiro momento como pichações. A palavra grafite só passa a ter uso corrente com o aparecimento dos desenhos feitos com máscaras. O grafite figurativo é introduzido em São Paulo por Alex Vallauri, etíope radicado no Brasil desde 65. Recém chegado da Europa, Vallauri começa a grafitar em 78 a "bota preta", uma botinha de salto alto e cano longo que viria a tornar-se uma de suas marcas registradas. No caminho aberto por Vallauri, com suas misteriosas botas negras, luvas, crocodilos, cartolas, telefones, mulheres sensuais, etc, o fenômeno expande-se vigorosamente. No início dos anos 80 as miríades de inscrições banais (frases, nomes e rabiscos) passam a dividir espaços com os grafites figurativos. Despontam então alguns nomes que viriam compor a elite do grafite em São Paulo: Carlos Matuck, Valdemar Zaidler, Alberto (Beto) Lima, Rui Amaral e John Howard. Uma profusão de formas multicoloridas vem dar um novo tom ao humor pálido da caótica São Paulo.

Apesar da influência dos grafites de New York e Paris e dos movimentos de "Street Art" americanos e europeus, o fenômeno desde cedo manifesta sua singularidade. Aqui o suporte preferido não é o

metrô (que permanece imaculado), mas os muros, paredes, viadutos, postes e caixas de telefone; e as imagens, que vão do universo kitsch de Vallauri à miscelânea de carimbos, figuras urbanas, mitológicas e circenses de Matuck e Zaidler, entre outras, criam referências próprias.

Em 1983 com a exposição dos trabalhos do americano Keith Haring na XVII Bienal de São Paulo, o grafite figurativo ganha ainda mais força. A mídia começa a valorizá-lo e com a sofisticação dos trabalhos ele já desfruta do status de arte de rua. A exemplo do que já ocorrera em New York e Paris detona-se um forte movimento de institucionalização dos grafites, intensificado com a participação de Zaidler, Matuck (com painéis) e Vallauri (com a instalação "A casa da rainha do frango assado") na XVIII Bienal, em 85. Matuck e Zaidler param de grafitar na rua assumindo de vez as artes plásticas, e Vallauri continua alternando a sua atividade marginal com as participações no circuito comercial.

O ponto culminante do processo de recuperação dos grafites pelos canais institucionais é a mostra "A Trama do Gosto" em 87 (instalada no pavilhão da Bienal no parque Ibirapuera). Escolhido como curador, Vallauri abre a mostra para os grafiteiros, que saem do anonimato das ruas conquistando prestígio e fama. A exposição conta com trabalhos de Vallauri, Rui Amaral, John Howard, e outros.

Todo esse processo de valorização do grafite figurativo provoca um "boom" no fenômeno, intensificando a separação entre esta espécie de inscrição que se pretende artística e as frases (que vão escasseando), e os nomes de gangues e pessoas (que têm uma presença

marcante nos muros da cidade). Com o investimento da mídia e conivência de alguns grafiteiros a palavra grafite passa a ser privilégio dos grafites figurativos, sendo o "resto" das inscrições classificadas sob a rubrica pichação, com toda a sua conotação pejorativa¹⁰.

Após a "Trama do Gosto" e a morte de Vallauri, que ocorre em seguida, o fenômeno encontra-se num momento de grande intensidade. Ao lado de John Howard, Rui Amaral e Beto Lima, que continuam em plena atividade, despontam novos nomes no grafite figurativo, como Júlio Barreto (que aprendera as técnicas do grafite com Vallauri, seu vizinho, a quem acompanhava desde 78), Maurício Villaça (também muito ligado a Vallauri), grupo Tupinãodá (Carlos Delfino, José Carratu e Jaime Prades - formação que no início também contava com Rui Amaral e Beto Lima), Vado do Cachimbo, Hudinilson Junior, entre muitos outros. Paralelamente alguns pichadores também se destacam, tanto pela ousadia de suas investidas, quanto pela frequência de atuação e quantidade de inscrições: entre eles Juneca (que se torna o maior pichador de São Paulo, e troca em 88 a pichação

¹⁰ O termo pichação carrega toda uma conotação estética negativa, sendo relacionado com sujeira e com propaganda política. Entretanto, a parte o julgamento estético, passaremos a adotar essa diferenciação conceitual, que de resto é corrente entre os próprios envolvidos no fenômeno. Assim, seguindo sugestão dos grafiteiros, utilizaremos o termo grafites para designar o conjunto das inscrições, dividindo-as em grafites figurativos e pichações.

**GOVERNO
JÂNIO
QUADROS**



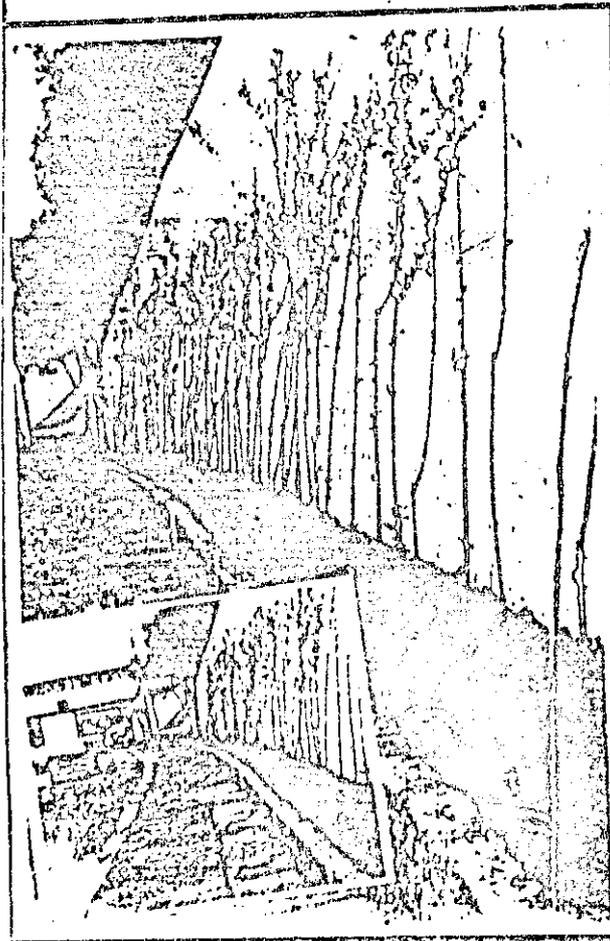
VIRGÍLIO PINHEIRO
AV. BRÁS L. ANTONIO 487
01317 SÃO PAULO SP

**TRABALHO
AUSTERIDADE**

Editor responsável: Jornalista Roberto Abrahão Suplemento do Diário Oficial do Município de São Paulo ANO I — N.º 105 — 4 de outubro de 1968

Campeões dos atentados aos próprios públicos e municipais

JUNECA E BILÃO VÃO "PICHAR A CADEIA"



1. Identificar esses indivíduos que acodem pelos apelidos Juneca e Bilão. O primeiro chama-se Osvaldo Júnior, e o segundo é um gráfico com o prenome Fernando, que pichou Campos do Jordão, a Câmara e o Senado em Brasília;
2. Vejamos se picham a cadeia. Serão processados com o maior rigor.

JÂNIO QUADROS
Prefeito

Os indivíduos que atentam pelos apelidos de Juneca e Bilão, responsáveis por dezenas de pichamentos na Cidade de São Paulo e até em outros Municípios, vão ser identificados e processados pela Assistência Militar do Gabinete do Prefeito. Seu Secretário, Coronel Aristides Trevisan, recebeu memorando do Prefeito Jânio Quadros nesse sentido, indicando que o primeiro responde pelo nome de Osvaldo Júnior, e o segundo é um gráfico com o prenome Fernando.

Conforme manda o Chefe do Executivo, em sua determinação, "vejamos se picham a cadeia. Serão processados com o maior rigor".

BUNGA E "TIO DENTAL" PROIBIDOS EM PARQUES

Para evitar que a população ignorante de muitos, deturpe o nome da Bunca e do Tio Dental, não serão permitidos:

1. Nos parques da Cidade, não serão permitidos:
 - a) o chamado tio dental, que é um sapato mais feio;
 - b) a bunca, que é uma roupa de banho de origem quilandesa, isto é africana;
2. Também são proibidos os braços sexuais da mulher e do homem;
3. Se a polícia permite nas praias, não posso permitir nos parques, sobretudo no Ibirapuera.

pelo grafite figurativo), Pessoinha e Bilão (que picham com Juneca), e Tchencho.

Dois locais tornam-se os grandes referenciais do grafite em São Paulo: a praça Roosevelt (incluindo o túnel que passa sob ela) e o "buraco da Paulista" (túnel que liga as avenidas Paulista, Doutor Arnaldo e Rebouças), além, é claro, da Vila Madalena. A repressão cresce com a intolerância e os arroubos autoritários do então prefeito Jânio Quadros, que ao mesmo tempo em que tenta fazer acordos com os grafiteiros, delimitando áreas para os grafites e fornecendo material, desencadeia uma forte ação policial, acabando por inviabilizar a tentativa de cooptação destes "elementos perturbadores da ordem pública".

Apesar da repressão os grafites continuam sua deriva pela cidade. Em 88 os grafites figurativos conhecem o auge da fama e prestígio. O termo "grafiteiro" torna-se símbolo de status. Enquanto os pichadores inovam em ousadia e grafia (a exemplo dos nova-yorquinos, criam seus próprios tags - assinaturas -, com letras sinuosas e formas barroquizadas), invadindo monumentos, fachadas de edifícios, lugares quase inacessíveis, sendo cada vez mais discriminados, os grafiteiros passam a ser convidados a grafitar espaços privados¹¹, o que vai provocar uma divisão no grafite

¹¹ Por exemplo o "Projeto SP" e o prédio da Aliança Francesa na avenida Santo Amaro, grafitados pelo Tupinãodá, e os trabalhos de Maurício Villaça no Masp.

figurativo: de um lado aqueles (como Villaça e o Tupinãodá) que entram definitivamente no circuito comercial, de outro os defensores do "grafite autêntico" (principalmente Rui, Beto e John), que só pode existir livre na rua, sendo *marginal, nômade e realizado em espaços proibidos*. Há ainda aqueles que acabam divididos entre os trabalhos comerciais e o grafite autêntico, como Juneca e Júlio Barreto.

Em 89, a nova prefeita Luiza Erundina anuncia a liberação dos grafites, abrindo espaço para uma intensificação ainda maior do fenômeno. São Paulo é completamente tomada pelos grafites. Os figurativos até então concentrados nas zonas central, oeste e sul, começam a aparecer também (embora em pequeno número) nas zonas norte e leste, além do ABCD. É nesse contexto de grande agitação que se inicia nosso trabalho de campo: privilegiando as regiões de maior concentração de inscrições procuramos seguir os movimentos e formas não só dos grafites figurativos, mas também das pichações, percorrendo as redes de socialidade pelas quais derivam grafiteiros, registrando estratégias de atuação e esquiva, buscando em meio às fugas, precipitações e metamorfoses do fenômeno, elementos que permitissem articular um mapa dos grafites, espécie de "etnografia das margens", respeitando sua disposição intersticial, marginal, nômade.



CAPITULO II - ESTRATEGIAS.

O grafite se faz ininterruptamente, se desfaz sem cessar. Mas enquanto Penélope pode colocar um ponto final em sua obra, no universo em movimento do grafite isto não é possível. Nenhum "desenho geral" guia as mãos anônimas. Os grafiteiros acompanham o curso das coisas, de marcas fugidias continuamente consagradas à renovação. A metamorfose é sua única constante. E, no entanto, por uma sorte de paradoxo, desse instável precipitado de inscrições, de desenhos, não nasce um verdadeiro caos. Mas sobretudo um rumor, doce, amargo, frágil, violento, protestatório, paródico. Como um caleidoscópio, o menor tremor do tempo - e a história não é senão uma agitação perpétua - transforma o espetáculo apresentado.

(Riout et alii, 1985: 162)

1. Fenômeno Nômade, Formas Neobarrocas: A Transversalidade dos Grafites.

Pensar os grafites não é tarefa fácil. No desvario barroco de suas formas, em sua potência nômade, sua dispersão intersticial, sua efemeridade, tudo parece escapar. Pega-se carona em um de seus fluxos, e lá se vão "n" outros em diferentes direções. Várias histórias se desenrolam simultaneamente, se atravessam. Tudo se dilui, se desmobiliza, para precipitar repentinamente num turbilhão de acontecimentos. Fenômeno heterogêneo, transversal, fluido, desterritorializado, sem eixos organizadores, nem estruturas básicas, marcado pela multiplicidade, pela proliferação "rizomática"¹², por uma socialidade dionisiaca cuja ênfase é na vivência intensiva do presente (perspectiva hedonista). Caleidoscópio cuja velocidade de metamorfose e produção de acontecimentos é tão intensa que se torna impossível cercar, hierarquizar, reproduzir.

Como pensar um fenômeno cujos acontecimentos se situam sempre às margens, que toma toda sua consistência na deriva, no

¹² Diferentemente dos diagramas arborescentes que procedem por hierarquias sucessivas a partir de um ponto central em relação ao qual remonta cada elemento local, os sistemas rizomáticos podem derivar infinitamente, estabelecer conexões transversais sem que se possa centrá-los ou cercá-los. O rizoma procede por variação, expansão, conquista, captura. Cf. Deleuze e Guattari (1980); Rolnik e Guattari (1980).

"entre" dois pontos onde se intensifica o movimento nômade? Como pensar os "sujeitos" grafiteiros, se estes participam ao mesmo tempo de redes de socialidade diferenciadas, fragmentando-se na diversidade de suas práticas sociais a ponto de dissolver qualquer identidade¹³? Como percorrer essa transversalidade povoada de produções de diferentes tipos, com múltiplos efeitos?

2. O Método Antropológico.

A sociologia urbana, via Escola de Chicago, já atentava, no início do século, para o processo de desterritorialização das massas, que ao afluírem às cidades perdiam seus laços primários, com os secundários acoplando-se às instituições impessoais, o que limitava o sujeito a relações de sociabilidade muito frouxas. Este era, então, fragmentado em meio à heterogeneidade social que marcava o espaço urbano, nomadizando intensamente pela metrópole. Investindo numa concepção psicossocial do fenômeno urbano, a Escola de Chicago agenciava uma análise recuperadora que visava reintegrar socialmente o desterritorializado.

A antropologia da cidade cultivada por esta tradição opôs-se uma outra orientação que sustentaria a primazia da comunidade,

¹³ "A ideia de uma unificação egocêntrica, como na ontologia liberal, autoconsciente, pulveriza-se na multiplicação de seus repartes", cf. Néstor Perlongher (1988).

tendo como consequência a afirmação de uma antropologia na cidade, baseada no pressuposto da generalidade da abordagem antropológica. Investigações empíricas procuraram mostrar que as populações deslocadas no processo de desterritorialização capitalista se reterritorializam, restaurando em certa medida seus vínculos e hábitos, reelaborando assim seus rituais de sociabilidade. O que cabe objetar em relação a esta análise é seu desprezo àqueles que se "perdem" no caminho à cidade, os jovens que se desterritorializam na metrópole integrando os contingentes marginais.

Néstor Perlongher, no texto "Territórios Marginais" (1988), mostra como cada uma destas posturas (na e da) tendem a escolher campos privilegiados de observação, provocando deslocamentos nos tópicos de interesse dos saberes sociais. A predominância, a partir dos anos 60, das formulações comunitário-identitárias marca a escassez de trabalhos sobre o centro urbano e a migração do interesse dos antropólogos e sociólogos para os bairros de periferia, favelas, enfim, grupos de limites definidos. É sugestivo como, com essa preferência generalizada pelas noções de grupo e de comunidade, procedia-se a um transplante, a uma transferência (de outro lado assumida na afirmação mesma do na) nos trabalhos sobre comunidade efetuados na área historicamente forte - que impregna e marca taxativamente seus princípios - da antropologia indígena ou colonial (idem).

O fim do colonialismo e o retorno dos antropólogos à metrópole marca a reatualização da discussão metodológica da antropologia urbana. Althabe (1978) - junto com Piedelle e Delaunoy -

procura definir o método de uma etnologia urbana. Para ele, se a predileção pela observação de *microunidades relacionais* é própria da antropologia em geral, no caso das cidades a exigência de *unidade de lugar* ou território único deve ser deixada de lado em benefício da *plurilocalidade das sociedades complexas*, privilegiando os espaços intermediários da vida social, os percursos, trajetórias, devires da experiência cotidiana. Também não se pode impor uma rígida exigência de homogeneidade do grupo observado, própria da *etnologia exótica*, mas tentar-se-á detectar *unidades reais de funcionamento* (Piedelle e Delaunoy, 1978). A própria noção de grupo verá diminuída, no contexto urbano, sua importância, em favor de *microredes relacionais*. Assim a tendência da pesquisa antropológica no meio urbano seria a centralização no nível micro, com as relações interpessoais constituindo, como diz Althabe, a *unidade local da etnologia urbana*. É importante ressaltar que o nível micro além de lugar onde se processa a interiorização da reprodução das relações sociais, funciona também como lugar de resistência à ordem dominante, onde se desenvolvem fenômenos irredutíveis ao nível macro. A relação entre ambos os níveis não seria de causalidade fixada a priori, mas uma dinâmica de tensão contínua. Seria pertinente, então, considerar o campo empírico não como um plano de constatação de hipóteses pré-estabelecidas, mas enquanto local de experimentação conceitual, investindo nos movimentos reais da prática observada.

Esta contribuição no sentido de definir uma etnologia urbana é singular, abrindo espaço para se pensar os fenômenos urbanos nômades (desprezados, como vimos, pelas formulações

comunitário-identitárias) em sua própria positividade, ou seja, a partir da força que encarnam em si, de seu funcionamento irreduzível - exercício que não se define como mera resposta a outra coisa¹⁴. Afinal, *não é a dominação global que se pluraliza e repercute até em baixo* (Foucault, 1984: 184), ao contrário, é necessário analisar como os fenômenos de poder atuam no nível micro, para verificar como eles se deslocam e são investidos e anexados por fenômenos mais gerais, sem deixar de preservar certa autonomia. Essa positividade permitindo, então, agenciar a conexão com outros fenômenos e práticas contíguas.

Resgatar a singularidade do fenômeno é afirmar sua multiplicidade, que tem a ver, como no caso dos grafites, não só com o funcionamento do fenômeno (no processo de grafitação os grafiteiros, num agenciamento coletivo, operam a produção de uma multiplicidade de inscrições), mas, também, com a conexão entre o observador (ele próprio uma multiplicidade) e este funcionamento. Se somos todos multiplicidades, se a própria escrita é a *conjugação de uma multiplicidade inumerável* (Deleuze e Guattari, 1980), o relato etnográfico deverá incluir *todas as vicissitudes do exercício de ser muitos em múltiplos lugares* (Caiafa, 1985: 23).

¹⁴ Não se pensaria então os grafites como simples resposta à falta de canais institucionais para a expressão dos jovens, como tanto insistiu a imprensa paulistana, notadamente o jornal "Folha de São Paulo", nem ainda como motivados por um "fascínio diante do proibido", cf. Gustavo Barbosa (1986).

A perspectiva da multiplicidade¹⁵ permite abordar a questão da capacidade de um mesmo indivíduo participar, ao mesmo tempo, de diversas redes de socialidade. São os funcionamentos desejantes no campo social, os fluxos, as linhas de fuga que atravessam o socius que arrastam os indivíduos, os escandem, os drapeiam, os envolvem (Perlongher, 1988: 17). Não são os indivíduos que decidem e constroem, a partir de um ego auto-consciente, suas identidades e representações. Eles participam de funcionamentos desejantes, sociais, que os desbordam (idem). Não se delineiam sujeitos unitários, mas, sim, sujeitos atravessados por segmentações binárias e fluxos moleculares (de intensidade).

Seria pertinente, então, analisar os funcionamentos sociais não do ponto de vista da norma e seus desvios, da estrutura e seus lugares, mas da perspectiva da fuga, da desterritorialização, segundo a máxima deleuziana: "numa sociedade tudo foge" (Perlongher, 1987: 57). Neste sentido tomar a cidade da perspectiva das circulações que a percorrem, pensá-la como uma rede de trânsitos (idem).

3. A Cartografia.

Cartografia é um método com dupla função:

¹⁵ A multiplicidade é um substantivo criado precisamente para escapar à oposição abstrata do múltiplo e do uno, para escapar à dialética, para chegar a pensar o múltiplo em estado puro, para parar de fazê-lo fragmento numérico de uma unidade ou totalidade perdidas, ou, ao contrário, elemento orgânico de uma unidade ou totalidade a vir, cf. Deleuze et Guattari (1980: 45).

detectar a paisagem, seus acidentes, suas mutações e, ao mesmo tempo, criar vias de passagem através deles. A cartografia se faz ao mesmo tempo que o território.

A cartografia se distingue do mapa. É que o mapa delinea os contornos dos territórios, tais como foram estabelecidos. É um a priori de inteligibilidade das paisagens. Ele atravessa o tempo indelével, a não ser que se mude o contrato de organização da divisão do território. O mapa só cobre o visível. Já a cartografia acompanha a transformação da paisagem. É para isso aliás que ela serve. Senão não serve. Ela nasce da geografia dos movimentos da terra, imperceptíveis ao olho. Ela nasce daí, mas sua missão é criar língua para os movimentos: criar para eles condições de passagem e efetuação. Criar história. (Rolnik, 1987: 06)

Em meio a rede de trânsitos que atravessam a cidade, deslocar-se pela trajetória nômade dos grafites demanda procedimentos específicos. Uma perspectiva analítica que não seja a de capturar o

fenômeno, fixá-lo e reproduzi-lo, mas, sim, intensificar seus fluxos de vida, criando territórios à medida que os percorre. De fato não são necessários simplesmente conceitos que captem de fora essa experiência, pois a pura aplicação destes não seria suficiente. Modelos teóricos abstratos não dão conta da transversalidade da vida cotidiana. É muito fácil, enfatiza Maffesoli (1988), construir-se abstratamente um modelo teórico que se possa aplicar a todos os fenômenos, *porém ficamos surpreendidos ao nos darmos conta de que é sempre à margem que o acontecimento se situa, é sempre transversalmente que a vida cotidiana se afirma, salta e se ilumina, usa de astúcia e resiste* (p. 146).

O exercício de interpretação está sujeito às mesmas vicissitudes que as práticas, e é também uma prática, na medida em que para falar delas, baseia-se nelas como uma entre outras. Foucault (1987) diz que não há nada absolutamente primário a interpretar, já que um símbolo é em si mesmo a interpretação de outros símbolos. Assim o movimento de interpretação não seria a simples atividade de captar algo passivo, dócil, mas o apoderar-se de uma resistência. O que há são interpretações de interpretações, ou melhor, produções, de diferentes tipos e com diferentes efeitos. A tarefa seria então a de construir um mapa, não só físico e geográfico, mas um mapa dos

"efeitos", uma cartografia dos exercícios concretos¹⁶ envolvidos na produção dos grafites.

Ao contrário dos sistemas arborescentes, com suas estruturas hierárquicas, cuja lógica é a da cópia, da reprodução, fenômenos nômades como os grafites são marcados pela multiplicidade, pela proliferação rizomática. São sistemas acentrados, com uma lógica de guerrilha: não há eixos organizadores nem estruturas básicas, as iniciativas locais são coordenadas independentemente de uma instância central, com o cálculo se fazendo no conjunto da rede (Deleuze e Guattari, 1980: 26). Para representá-los é necessário lançar mão de esquemas reticulares numa configuração rizomática. O rizoma é mapa (no sentido de cartografia), e não cópia. Ele produz, constrói. O mapa é aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível a modificações (idem: 20). Ele é sempre a múltiplas entradas, ao contrário da cópia que remete sempre ao mesmo.

Deslocar-se pela multiplicidade dos grafites não implica simplesmente em registrar sua diversidade de formas, a deriva dos grafiteiros, suas estratégias, suas dificuldades, seu comportamento, constituindo uma estrutura modelo, mas sobretudo percorrer seus agenciamentos intensivos, as tramas do desejo, seus funcionamentos transversais, confrontando-se com impasses que se abrem sobre linhas

¹⁶ Jânice Caiafa (1985). É importante ressaltar o uso de "efeitos" não só como repercussões, mas como produções mesmo, inflexões na superfície de um mapa.

de fuga possíveis. É preciso mostrar em que ponto do rizoma formam-se fenômenos de endurecimento, de fascistização (as territorializações perversas), e, também, que linhas subsistem, mesmo intersticiais, que continuam a fazer rizoma.

O cartógrafo não pretende explicar nada, muito menos revelar (Rolnik, 1987: 08). O que ele quer é agenciar uma semiótica perceptiva, tentar perceber as coisas não de alto à baixo, ou de esquerda à direita e vice-versa, mas transversalmente. Pensar o campo do sensível¹⁷. Descobrir os afetos que agitam o fenômeno e inventar para eles uma linguagem, uma forma de expressão. Partir do meio, do local onde as coisas ganham velocidade e intensidade. Tramar uma visibilidade, tornando visíveis os afetos, as forças intensivas que são invisíveis. Exercício de experimentação no qual as afirmações só sejam interpretações na medida em que resgatem a exterioridade das coisas. Movimento de despregamento, de desdobramento da profundidade, que não é senão *um jogo, uma ruga da superfície* (Foucault, 1987: 19).

E se é no meio, no espaço aberto entre dois pontos, que as coisas ganham consistência, a minha própria entrada no mundo dos grafites sempre se deu transversalmente. Afinal o fenômeno é atravessado por inúmeras histórias (que via de regra não têm um fim

¹⁷ Agenciar uma etnologia do sensível como quer Pierre Sansot (1986). Michel Maffesoli (1987a) também enfatiza a importância do sensível na socialidade dionisíaca pós-moderna, cujas relações são fundamentalmente tácteis.

definido, já que se pula rapidamente para outros fluxos), pequenos acontecimentos locais difíceis de se delimitar, pois são detonados quase sempre de improviso e subitamente. O eventual planejamento tático esbarra na precariedade da ação e na imprevisibilidade das interferências que atropelam a trajetória dos grafiteiros. Tudo normalmente acontece na intensidade da deriva. É o "barato" de estar na rua que intensifica as conexões.

Há que se ser ousado, audaz como quer Maffesoli (1988), para analisar um fenômeno que não se reduz às *injunções da razão*. (p. 133), mas que se desdobra numa multiplicidade de acontecimentos atravessados por afetos e emoções. É preciso ser muitos em múltiplos lugares, e ao mesmo tempo registrar os próprios impasses deste exercício, já que sempre algo escapa, pois toda experiência é um segredo, não por esconder algo, mas por ter *infinitos lugares* (Caiafa, 1985: 23).

O mapa dos grafites é assim uma espécie de *patchwork*, uma justaposição de situações aparentemente dispersas que se conectam em vários planos (nomadismo, neotribalismo, velocidade, efemeridade, etc), que se misturam. Isso implica em produzir uma escritura que não é fragmentária, mas sim produzida por uma multiplicidade de agenciamentos. Não se trata de agrupar fragmentos, copiar ou reproduzir formas, mas *fazer da própria escrita uma multiplicidade* (Deleuze e Guattari, 1980: 329), seguindo movimentos, captando intensidades, intensificando conexões. *Tratar a escrita como um fluxo e não como um código* (Deleuze, 1976: 220). Ao invés de seguir um desenvolvimento pelo esgotamento das questões, expandi-las, fazer como

sugere Virilio (1984): escrever aos saltos. Exercício de desdobramentos. Desafio barroco.

4. Procedimentos.

Como sugere Suely Rolnik (1987), o procedimento cartográfico envolve um duplo movimento. O cartógrafo, diferentemente do investigador, não quer estabelecer verdades, sejam teóricas (encontráveis na interioridade do pensamento), ou empíricas (encontráveis na exterioridade do objeto), e sim participar dos próprios movimentos do fenômeno em seu processo de constituição de territórios, descobrindo em sua conexão com grafites, grafiteiros e pichadores; as estratégias que são acionadas na deriva pelas ruas, as intensidades, tensões e paixões que afetam os corpos, e inventando uma linguagem para sua expressão.

O trabalho do cartógrafo-etnólogo envolve, assim, a intersecção de dois planos, o das representações (imagens) e o das intensidades (a trama dos corpos), e para isso demanda equipamentos específicos. Para capturar as imagens, revelando e desvendando formas, utiliza-se a câmera de vídeo (que permite montar um banco de dados, documentação fundamental para análise). Para descobrir os afetos lança-se mão da sensibilidade, do *corpo vibrátil*: o cartógrafo *deixa seu corpo vibrar em todas as frequências possíveis e fica inventando posições desde as quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem* (Rolnik, 1987: 09). É claro que nem sempre é possível embarcar no movimento. Há impasses, momentos de resistência,

incertezas, interrupções, neutralizações diante do desconhecido. Instantes em que a relação com o outro cristaliza-se em identidades ou destrói-se numa contra-identificação: processo de espelhamento da realidade. Aí, mais do que nunca, é preciso ser sensível, estar aberto a todos os sentidos, aprender a buscar todos os elementos possíveis para compor a cartografia. O cartógrafo-etnólogo tem o corpo estriado pelos encontros que faz em sua deriva. *Ele é antropófago, vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar* (idem: 10). Ele pensa empiricamente e se abre a todas as misturas, devorando matérias de qualquer procedência. Para ele *todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas* (Deleuze e Guattari, 1980: 23). Ao percorrer os desvarios barrocos do fenômeno dos grafites é preciso lançar mão das mais variadas fontes, não só teóricas e nem só escritas. Pode-se extrair operadores conceituais de um vídeo, de um filme, de uma música, de uma conversa, de um romance ou de uma história em quadrinhos. É fundamental estar atento a tudo que passa.

CAPITULO III - OS DEVANEIOS DO OLHAR.

*Hey Pal! How do I get to town from here?
And he said: Well just take a right where
they're going to build that new shopping
mall, go straight past where they're going
to put in the freeway, take a left at
what's going to be the new sports center,
and keep going until you hit the place
where they're thinking of building that
drive-in bank. You can't miss it. And I
said: This must be the place.*

*Doo coo coo. Golden cities. Golden towns.
Golden cities. Golden towns. And long cars
in long lines and great big signs and they
all say: Hallelujah. Yodellyayheehoo. Every
man for himself. Doo coo coo. Golden
cities. Golden towns. Thanks for the ride
(...)*

(*"Big Science"*, Laurie Anderson)

1. Do Flâneur ao Esquizo: As Mudanças na Percepção do Espaço Urbano.

No ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Walter Benjamin traça o itinerário do flâneur na grande metrópole (Paris) a observar a multidão, essa massa que percorre as ruas num fluxo

intermitente, que tanto instigou Baudelaire (em *Les Fleurs du Mal*). Mover-se nessa massa era, para o parisiense, algo de natural. Por mais que pudesse ser a distância que ele, por sua própria conta, pretendia assumir diante dela, continuava embebido, impregnado dela e não podia como um Engels considerá-la de fora (1983: 37). Para Baudelaire, a massa é algo de tal modo intrínseco que não se encontra em sua obra a descrição dela, e sim como ele é enredado e atraído por ela, e como dela se defende (...). A massa era o véu flutuante do qual Baudelaire via Paris (idem, *ibidem*: 38).

O flâneur é um nômade, seu itinerário é livre, perambula pelas ruas da cidade a contemplar seus "objetos". Ele possui um caráter ambivalente, no seu trajeto pela cidade ao mesmo tempo em que é cúmplice do seu objeto dele se afasta. No fundo o indivíduo só pode ser flâneur quando como tal já sai de cena (idem, *ibidem*: 41).

A Paris moderna em seu devir metrópole, vislumbra o fascínio da multidão. Os ideais de progresso e trabalho impregnaram o cotidiano. A cidade não pode parar. A profusão barroca de sua arquitetura contrasta com o ritmo intenso de circulação que se impõe com seu crescimento cada vez mais acentuado. A velocidade do tráfego urbano e da multidão em deslocamento configuram um espetáculo impressionista ao qual o olhar pouco a pouco vai se acostumando. O ritmo febril da cidade parece não mais permitir o devaneio: o olho do transeunte é sobrecarregado por funções de segurança (idem, *ibidem*: 54), não há mais lugar para o abandono sonhador e distante exercitado antes do advento dos trens e outros veículos urbanos. O flâneur agencia ali um contraponto lúdico, sua deriva é marcada por uma

experiência singular de percepção do espaço urbano, por uma interação entre movimento e arquitetura. Ele não tem pressa, resiste ao processo inexorável do progresso atravessando com sua lentidão o ritmo acelerado de circulação da metrópole.

Em meados do século 19, com o crescimento de Paris e o conseqüente aumento do tráfego, a atividade do flâneur fica ameaçada, já que as calçadas vão ficando mais estreitas e as vias de circulação se conformando em função dos veículos. É o surgimento das passagens¹⁸ que vai permitir à "flânerie" alcançar sua relevância. A rua torna-se a moradia do flâneur, que em sua deriva cria territórios itinerantes pela cidade¹⁹.

Em sua experiência lúdica de se deixar enlevar pela cidade, atravessando os fluxos da multidão, e se perder na rua, embriagando-se pelas esquinas, deslizando pelas dobras voluptuosas das fachadas, o flâneur investe no ócio contra a divisão do trabalho,

¹⁸ "As passagens, uma nova invenção do luxo industrial - diz em 1852 um guia ilustrado de Paris -, são vias cobertas de vidro e revestidas de mármore por dentro de todo um aglomerado de casas, cujos proprietários se uniram para tais especulações. Dos dois lados dessas vias, que recebem a sua luz do alto, se sucedem as mais elegantes lojas comerciais, de tal modo que uma dessas passagens é uma cidade, um mundo em miniatura", cf. Walter Benjamin, 1985: 66.

¹⁹ Segundo Benjamin, as paredes eram o púlpito onde o flâneur apoiava seu caderno de notas, as bancas de jornais suas bibliotecas, e os terraços dos cafés as sacadas de onde, após o trabalho, ele contemplava sua casa, cf. Benjamin, 1985: 67.

a operosidade e a eficiência. Seu ritmo é ditado pelo das tartarugas que se levava a passear pelas passagens nos idos de 1840. Se dependesse dele, o progresso teria de aprender esse "pas" (idem, 1985: 81).

Com a paulatina eliminação das passagens a flânerie cai de moda ao mesmo tempo em que, com o avanço da tecnologia, os lampiões vão sendo substituídos pela energia elétrica. Se o ritmo lento com que o acendedor de lampiões ia pelas ruas acendendo um a um se destacava da uniformidade do crepúsculo, com o progresso a cidade inteira, num choque brutal, coloca-se ao fulgor da luz. Assim a idílica nebulosidade das ruas, territórios existenciais do romântico flâneur, dá lugar ao clarão desterritorializante da nova e potente iluminação.

O desvario progressista da Paris moderna parece preannunciar o movimento caótico dos fluxos na metrópole contemporânea, onde uma profusão de signos invade os espaços numa velocidade estonteante. O desenvolvimento tecnológico e o surgimento do automóvel provocam um violento movimento de desterritorialização na concepção tradicional da cidade: é preciso reorganizar o espaço urbano em função de novos fluxos que estabelecem novas formas de circulação. O flâneur que tinha o controle do espaço onde circulava é substituído por um sujeito em permanente trânsito (o passageiro urbano - *commuter*). Constitui-se uma espécie de cultura do deslocamento: já não são mais apenas corpos em movimento, mas também deslocamentos de imagens em diferentes velocidades e enquadramentos nos vidros - tornados telas - dos carros, ônibus e trens. A percepção da paisagem urbana modifica-se radicalmente, a orientação não tem mais como referencial o olhar

perscrutador e detalhista, mas, sim, a malha urbana: À alta velocidade os detalhes transformam-se numa massa indistinta, só os sinais são legíveis.

Com o advento da televisão a mutação da percepção intensifica-se ainda mais. Se o vetor tecnológico articulado em um mundo mecânico (o automóvel) projeta os corpos, o observador, na passagem para o referencial eletrônico o que se projeta é o próprio mundo. A tela da televisão opera uma abolição da perspectiva, do posicionamento das superfícies. Tudo é reduzido ao mesmo plano: superfícies que se repetem sem profundidade. Algo como o "efeito outdoor" numa highway (auto-estrada) levado ao limite no filme *Brazil* de Terry Gilliam: toda a extensão da estrada é acompanhada por uma sucessão de outdoors (à esquerda e à direita) que encerram o olhar num grande corredor fechado, sem exterior. Abole-se o outro lado da rua, ficando só as fachadas. Abole-se a própria interação social.

Privado de limites objetivos, o elemento arquitetônico coloca-se em deriva, em suspensão, num éter eletrônico sem dimensões espaciais mas inscrito na única temporalidade de uma difusão instantânea (Virilio, 1984a: 13).

Segundo Virilio, na era eletrônica habita-se cada vez menos o espaço e mais o tempo. O urbanismo é substituído pelo cinetismo, pela conformação dos espaços como imagem. Na interface da tela tudo já está dado simultaneamente, na imediatez de uma transmissão instantânea. Anula-se a separação clássica de posição, instante ou objeto, assim como a partição do espaço em dimensões físicas, em benefício de uma configuração instantânea onde observador

e observado são bruscamente confundidos e encadeados por uma linguagem codificada (idem, ibidem: 63).

Do contexto moderno mapeado pelo flâneur em sua busca de localização, de referenciais, nos teleportamos para o contexto contemporâneo onde os lugares parecem esvanecer numa espécie de real simulado. A vertigem eletrônica dos monitores de TV provocando o embaralhamento da percepção: presencia-se uma infinidade de tempos e espaços diferentes simultaneamente. Da sala de estar para o mundo num piscar de olhos.

Nesse processo de simulação do real a TV agencia um verdadeiro imperialismo da apreensão, produzindo uma visão modelizada que rejeita o fundo, as margens, o diferente, fazendo desaparecerem os efeitos táteis que compõem com os fenômenos óticos a paisagem urbana. No ritmo do videoclip o olhar é cotidianamente fragmentado por diversos enquadramentos e diferentes velocidades. No deslocamento pela cidade os vidros dos carros, ônibus ou trens tornam-se telas. *O corpo do passageiro repousa enquanto o carro o projeta para frente, o olho fica em grande atividade. Há uma hipertrofia do olhar em relação aos outros sentidos, produzindo uma maneira de perceber semelhante às relações com as telas de TV, cinemas, videogames, etc* (Oliveira, 1990: 81).

A experiência da velocidade, como tematiza Virilio (1984), é decisiva na configuração dessa percepção retalhada, caleidoscópica, na fragmentação desse olhar encapsulado pelo automóvel e mediado pelas máquinas, audio-visuais. Na confusão entre a multiplicidade de signos que povoam o urbano (outdoors, sinais de

trânsito, luminosos, cartazes, placas, etc) e a mistura de formas de enquadramento pertinentes a cada velocidade e veículo, nos tornamos *bricoleurs* de experiências urbanas heterogêneas. Essa percepção por trás da tela do pára-brisa chapa o espaço percorrido, tornando-o apenas um intervalo de tempo que nos separa de nosso ponto de chegada. A cidade então parece ser feita de cenários onde só há fachadas. A velocidade derrota o espaço, tornando-o um avesso do tempo (Oliveira, 1990: 86).

Os fluxos do capital e a aceleração da circulação urbana (de veículos, bens, signos, imagens, etc), potencializados pela intervenção da mídia eletrônica, provocam uma intensificação da mutação urbana, produzindo uma espécie de *processo de desertificação* (Virilio, 1984) que envolve uma oscilação entre decadência e renovação, um movimento de superposição e alteração dos espaços²⁰ que provoca violentas desterritorializações e reterritorializações dificultando o estabelecimento de laços afetivos entre as pessoas,

²⁰ Em São Paulo, assim como em outras grandes metrópoles, a especulação imobiliária e o crescimento desordenado e acelerado provocam um processo intenso de modificação urbana e descaracterização arquitetônica. Tem-se a impressão de estar diante de uma cidade em ruínas tal a intensidade desse movimento de destruição de lugares antigos e tradicionais, onde historicamente criou-se toda uma ambiência, substituídos por edifícios sofisticados e assépticos, com uma arquitetura de fachada que não comporta uma relação de complementaridade com o interior.

assim como entre elas e o espaço urbano, a ponto de provocar a degradação (para Virilio até irreversível) dos lugares.

A metrópole do fim do século 20 parece tornar-se território do esquizo. Na era videoclip o flâneur dá lugar a uma espécie de esquizofrênico urbano, um consumidor compulsivo de signos. Metáfora materializada pela velocidade dos impulsos eletrônicos, modelo encarnado monstro²¹ na linha de montagem dessa gigantesca máquina de produção de subjetividade que é a mídia eletrônica, o esquizo deriva por todos os fluxos, nem bem se deixa levar por um e já está pulando para outro. Seu passeio envolve *uma viagem exterior geográfica seguindo distâncias indecomponíveis, e uma viagem histórica interior, seguindo intensidades envolventes* (Deleuze e Guattari, 1976: 116). Vagando em meio a uma multiplicidade de signos, na diversidade de telas, velocidades e enquadramentos, o esquizo conecta-se com o ritmo anfetamínico do urbano.

2. Os Grafites: A Flânerie nos Anos 80.

Em meio ao desvario caótico dos fluxos que atravessam a São Paulo nos anos 80, concorrendo com a proliferação de redes de captura do passante que vão sendo tecidas em malhas de tamanhos

²¹ Já que mesmo com toda a intensidade dos processos de modelização que atravessam o cotidiano, os indivíduos parecem guardar a possibilidade de encarnar linhas desviantes, seguindo fluxos criativos.

diferenciados em função da velocidade do público alvo - painéis publicitários de todos os tipos (outdoors, placas, luminosos, cartazes), sinais de trânsito, etc. - surge, nos interstícios da paisagem metropolitana, um grito selvagem: uma multiplicidade de inscrições que, deslizando entre jogos de palavras, desenhos e grafismos, numa espécie de devir barroco, intensificam-se poeticamente pelas superfícies urbanas.

Fazendo contraste com a redundância que impregna a paisagem e o modo de percepção do indivíduo contemporâneo, os grafites descobrem a diferença. Intervindo na cidade com uma sorte de efeito intersticial, nômade, que intensifica o caleidoscópio urbano barroquizando as formas, os grafites atravessam os fluxos modelizadores da apreensão, provocando um "choc" que desterritorializa o olhar, expondo-o ao diferente, ao mutante.

A cidade amanhece tomada por uma infinidade de seres arrancados do imaginário das histórias em quadrinhos e livros de ficção científica (super-heróis, naves espaciais, labirintos, cabeças monstruosas e dragões, televisões com pernas e braços, ninfetas sensuais, etc.), além de frases de efeito e declarações amorosas, nomes de pessoas e gangues, rabiscos, marcas fugazes que pululam por todos os cantos, dando relevo às margens, expondo ao olhar e recuperando o uso de uma parafernália de equipamentos urbanos, como caixas de telefone, postes elétricos, orelhões, bancas de jornal, monumentos, ônibus, árvores, tapumes, viadutos, placas e outdoors, etc.

O olhar territorializado do passageiro urbano é

subitamente mobilizado pelo bigodé pichado no rosto da garota sensual no anúncio de uma lingerie no outdoor. Mais adiante um *Coringa* (o arqui-inimigo do Batman) imenso ameaça a cidade com seus dizeres: "Estou vindo aí". Nas paredes do viaduto a própria cidade se estampa como pano de fundo para o Robin e o Cíclope, figurados num movimento suspenso que dá a impressão de estarem a ponto de saltar da ficção para a realidade invadindo a rua. Os postes transformam-se numa sucessão de cabeças disformes e seres monstruosos. Nas caixas de telefone e nos muros homenzinhos intergalácticos e televisores com pernas e braços parecem anunciar a invasão iminentê do planeta.

Toda uma profusão de cores e imagens se insinuam voluptuosamente na paisagem paulistana. Uma invasão de dobras, de orlas iridescentes, de formas em deriva atravessando o cotidiano e provocando uma experiência intensiva, mobilizando todos os sentidos. Agredindo ou deliciando, interferindo ou compondo, os grafites questionam a hierarquia das formas de visão habituais, construída a partir de uma experiência (esquizofrenizante) que tende a rejeitar o campo do sensível, do intersticial. Produzindo efeitos os mais variados, os grafites despertam o passante de sua letargia televisual.

Se na vertigem eletrônica do olhar mediado pelas telas, na velocidade ofuscante dos corpos encapsulados pelo automóvel, o espaço acaba perdendo seu sentido em função do tempo que se impõe como referencial (não se fala mais de uma distância entre dois lugares, mas sim de um tempo de deslocamento pressupondo um veículo de transporte em uma velocidade média), os grafiteiros, em sua deriva pela cidade, parecem reinvestir o sentido do espaço. Recuperando a experiência

singular do flâneur, eles agenciam uma velocidade própria que atravessa os fluxos de circulação impondo um ritmo diferente ao espaço urbano. As marcas, pipocando como flashes de luz, vão constituir territórios itinerantes pela cidade, referenciais efêmeros (e algumas vezes até duradouros) de um espaço conquistado para si em meio ao desvario da cidade grande. O lugar volta, assim, a ter importância. Aquele monumento pichado, aqueles grafites na 23 de maio, no "buraco da Paulista", na praça Roosevelt, no Minhocão, e em muitos outros lugares, passam a constituir pontos de referência no contexto urbano.

Os grafiteiros realizam a proeza de atualizar a "flânerie" em plenos anos 80: investindo num ritmo que atravessa os fluxos de circulação estabelecidos e os fluxos modelizadores da apreensão, agenciando uma deriva que deixa traços pela cidade - marcas cintilantes que desterritorializam o olhar -, interferindo na relação dos passantes com a paisagem urbana ao colocarem em evidência suas margens, eles recolocam em cena a possibilidade de pensar a rua enquanto algo mais que um mero lugar de trânsito direcionado ou de fascinação consumista. A experiência do grafite permite pensá-la como espaço de *circulação desejante* (Perlongher, 1987). Ao lançarem-se em deriva percorrendo as madrugadas pelo simples "barato" de pichar muros, ao interferirem esteticamente na paisagem produzindo imagens anônimas, frases, desenhos multicoloridos que parecem dar certo charme à cidade - contraponto lúdico ao cinza-poluição, à monotonia do cotidiano, ao mau humor metropolitano, à pressa capitalista -, os grafiteiros mostram que é possível perder tempo na grande cidade, não na paranóia dos congestionamentos, mas saborosamente, na experiência

intensa do investimento lúdico, na elegia do banal.

3. Tempos Pós-Modernos²² : Fluxos de Vida Atravessando o Deserto Urbano.

O movimento implacável do progresso em conexão direta com a intensificação dos fluxos do capital atravessa o imaginário moderno produzindo um social marcado por uma perspectiva projetiva. Ao mesmo tempo em que a mídia eletrônica investe na modelização da apreensão, a vida social vai se constituindo em função de um desenvolvimento em direção ao futuro. Numa sociedade mecanizada parece não haver mais lugar para a vivência intensiva. O devaneio lúdico do flâneur torna-se heresia numa ordem social que repousa sobre o



²² O termo "pós-moderno", tomado de Maffesoli (1987), não tem nada a ver com o conceito trabalhado em vários campos, como a literatura, o cinema, a filosofia e a arquitetura. "Pós-moderno" aqui referencia apenas uma diferença de contexto, marca as formas de socialidade contemporâneas nas quais o ideário moderno se mostra cada vez mais superado por novos valores. Essas socialidades "pós-modernas" são atravessadas por traços neobarrocos, como veremos no último capítulo.

indivíduo²³ e a razão econômica. Sendo as relações com o espaço e o tempo completamente mediadas pelos planos e ritmos impostos, pelo sistema de enquadramento dos meios de transporte, pela modelização do espaço urbano e doméstico, o espaço cotidiano não é mais que lugar de trânsito de indivíduos apressados em deslocamento da casa para o trabalho ou da casa para o mundo (via ondas eletrônicas na interface da tela da TV). Na aceleração cegante dos enunciados, ritmo videoclip, o "local" é atropelado pela marcha inexorável da história. Não há tempo a perder com banalidades, o social é impregnado por uma atitude prospectiva, pela associação funcional ou contratual de indivíduos autônomos em torno de projetos definidos. Com os discursos positivistas, marxistas e freudianos, influenciando diretamente o cotidiano, intensifica-se uma perspectiva utilitarista, a realidade social é moldada por uma *razão racional* (Maffesoli, 1989) que despreza tudo que extrapola o binômio finalidade-utilitarismo, fundando-se sobre um conjunto de valores diretamente operacionais.

O desenvolvimento aparentemente inexorável da utopia moderna começa a ruir nos anos 60. Com a "contracultura" e o "maio de 68" as idéias de progresso e trabalho, a fé no futuro, são violentamente rechaçadas passando a dividir espaços com uma perspectiva hedonista, com uma revalorização do presente. O processo

²³ "É a partir da fortaleza do 'eu' que a modernidade empreendeu a conquista da natureza e a regulação do mundo social" (Maffesoli, 1987). Mas esse indivíduo moderno não existe senão enquanto terminal consumidor de sistemas de representações, de sensibilidade, de referenciais produzidos pelas máquinas capitalistas e pela mídia em sua empreitada de colonização do cotidiano e domesticação dos corpos e do inconsciente.

de saturação do ideário moderno vai se intensificar com o cataclisma punk que assola o mundo ocidental no fim dos anos 70. *No Future*, gritam os Sex Pistols anunciando peremptoriamente o fim das utopias. O crescimento desmedido transforma as metrópoles em megalópoles, pontos de confluência e dispersão de uma multiplicidade de fluxos. Intensifica-se um processo de barroquização do social: no emaranhado das redes de trânsitos, na fractuosidade do espaço urbano, nas dobras e repartes das diversas situações sociais, proliferam microscópicas linhas de fuga, pulsões dionisiacas que iluminam e curto-circuitam o corpo social.

Uma espécie de potência neotribal parece agitar os contornos fluidos da megalópole pós-moderna a partir dos anos 80. Um vitalismo crescente anima o social. Os macro-valores da utopia moderna explodem em uma miríade de micro-valores heterogêneos. O indivíduo racional moderno, auto-centrado, pulveriza-se na diversidade de suas práticas sociais, na multiplicidade de experiências que marcam seu trânsito tresloucado pelo caleidoscópio urbano. Uma confusão dionisiaca afeta o cotidiano. Em meio ao processo de massificação constante *operam-se condensações, organizam-se tribos mais ou menos efêmeras que comungam valores minúsculos, e que, num balé sem fim, se entrechocam, se incitam, se repelem numa constelação com contornos evanescentes e perfeitamente fluidos* (Maffesoli, 1987b).

A vontade de liberação, o espírito crítico e o cálculo racional característicos da modernidade são superados pela valorização do banal. O lúdico surge como força desveladora da coexistência social. A trama das paixões, o onírico, o efêmero, o hedonismo, o

frívolo, enfim, todo o campo dos afetos, do sensível, do corpo, antes secundário, toma a cena pós-moderna. Como insiste Maffesoli (1987), delinea-se uma socialidade que se exprime numa sucessão de ambiências, sentimentos e emoções, com a vivência coletiva sendo marcada pelo acaso, pelo dispêndio sem finalidade: uma estética do "nós" com ênfase na vivência intensiva do presente, desprezando toda atitude projetiva. O que importa é o "estar junto", sem objetivos, pelo simples prazer da proximidade dos corpos. A aparência passa a ser mais valorizada. O engajamento político dá lugar a uma acentuação da preocupação com o cotidiano, com as coisas anódinas. À sedentarização capitalista contrapõe-se uma intensificação do nomadismo urbano. Cria-se uma ambiência afetual: as cristalizações coletivas formam-se a partir de movimentos de atração e repulsão dos corpos, de uma partilha de afetos. O aspecto tátil da existência é colocado em relevo.

Fluxos de vida atravessam o deserto urbano. Em meio à confusão dos sentidos no vácuo da desapareição sucessiva das imagens na vertigem da aceleração, a mobilização dos corpos num movimento de agregação indiferenciada, *sem rima e sem razão* (Maffesoli, 1987). O êxtase fugaz, superficial, do "estar junto" toma o lugar da economia da mediação racional nas relações sociais. A *ambiência afetual* e o processo de atração dos corpos vão, no limite, diz Maffesoli, *favorecer uma configuração social onde os pólos objetivo e subjetivo têm tendência a esvanecerem* (idem). Como num quadro impressionista dissolve-se a dicotomia sujeito-objeto: *a distância original entre o homem e os objetos neutros que o envolvem reabsorvida pela sua submersão comum num estado passivo, chamado sensação* (Shapiro in

Maffesoli, idem).

O contexto pós-moderno é invadido por miríades de pequenas tribos, gangues, grupos instáveis com ligações tênues. Pichadores ou grafiteiros, punks, rockabillys, carecas, etc, uma infinidade de encontros casuais de jovens em deriva, tomando em turbilhão as ruas da cidade. Fluxos vitais animando os corpos despertos da letargia criada pela inércia da velocidade na vertigem do trânsito. Impulsos nomádicos criando vias de passagem, territórios existenciais, efeitos lúdicos, traços fugazes na monotonia do cotidiano.



CAPITULO IV - CORPOS EM DERIVA.

1. Velocidade e Nomadismo: As Máquinas de Guerra.

O Estado estria o espaço sobre o qual reina, capturando fluxos de todos os tipos e regulando as circulações. É fundamental estabelecer trajetos fixos, direções bem determinadas que limitem a velocidade, que relativizem o movimento, que meçam em detalhe os movimentos relativos aos sujeitos e objetos. Para isso ele se beneficia da velocidade tecnológica que lhe permite sofisticar os mecanismos de controle, multiplicando-os e expandindo-os cada vez mais. Em sua vocação disciplinadora, sua pretensão orwelliana, o Estado controla as vias de circulação, de comunicação²⁴, impondo filtros à fluidez das massas. *Gravidade, "gravitas", é a essência do Estado. Não que ele ignore a velocidade, mas necessita que o movimento, mesmo o mais rápido, deixe de ser o caráter absoluto de um móvel que ocupa um espaço liso, para tornar-se o caráter relativo de um "movido" (mô), indo de um ponto ao outro num espaço estriado. Neste sentido o Estado não para de decompor, recompor e transformar o movimento, ou de regrar a velocidade (Deleuze e Guattari, 1980: 480).*

Entretanto, a despeito de toda a molecularização e

²⁴ "Le pouvoir politique de l'Etat est polis, police, c'est-à-dire voirie", cf. Virilio, 1975: 21-22 e passim.

multiplicação dos dispositivos de controle e captura, o espaço urbano não cessa de ser animado por fluxos nômades, irrupções flutuantes, fagulhas tênues abrindo passagem pelos interstícios da cidade, atravessando imperceptivelmente a paisagem sedentária. Uma multiplicidade de microscópicos pontos de fuga que parece não se decidir a desencadear completamente a vasta subversão com que ameaça. Sempre em fuga, os nômades urbanos pareceriam acender, mais do que uma fogueira devastadora, uma sucessão de "pálidos fogos", sinais apenas reconhecíveis de uma diferença que embora radical, simulasse se resolver em fátuos rescaldos melancólicos (Perlongher, 1987b: 57).

Inventando a velocidade absoluta os nômades incorporam uma potência de "máquina de guerra", que remete a um ritmo desmesurado, como o de um fluido ocupando um espaço liso²⁵. Deslocando-se num movimento turbilhonar, cujo efeito pode surgir em qualquer ponto da cidade, simultaneamente, miríades de pequenas gangues, ou mesmo de indivíduos em deriva, escapam do controle dos dispositivos de conversão e captura, fazendo ressoar pelo urbano um funcionamento molecular, intensivo, dissidente. Conspiração sombria que indicia rupturas, brechas, fendas dionisiacas na ordem urbana.

Para essa massa errante, boys, punks, carecas, michês, gangues de bairro, grupos "outsiders" de todos os tipos, São Paulo é

²⁵ Segundo Deleuze e Guattari (1980), o espaço sedentário é estriado por barreiras, filtros e caminhos entre eles, enquanto o espaço nômade é liso, aberto.

uma rede de trajetórias, uma série de ruas e avenidas por onde se perdem, sem rumo e sem destino. A eles não interessa ocupar um território preciso, mas "tomar a rua"²⁶, expondo os corpos a todos os perigos, colocando-os em conexão com as vibrações do urbano, submergindo-os em seus odores, sabores e sensações, fazendo da deriva uma experiência intensiva²⁷.

Reinventar a cidade, transformando a rua em espaço de circulação desejante, fazendo um uso intensivo dos equipamentos urbanos, ocupação dionisiaca de locais públicos ou privados tornados territórios de encontros lúbricos ou transcendentes e superfícies de inscrições efêmeras. Essa é a experiência nômade, e nela toma consistência a prática da grafitagem: produção de marcas fugazes que se intensificam ludicamente pelas paredes, traços de uma deriva nômade.

²⁶ "Tenir la rue", cf. Virilio, 1975.

²⁷ "O nômade tem um território, segue os trajetos habituais, não ignora os pontos... Mas a questão é se isto é princípio ou somente consequência da vida nômade. Em primeiro lugar, mesmo se os pontos determinem os trajetos, eles estão estritamente subordinados aos trajetos que determinam, ao contrário do que acontece entre os sedentários... Um trajeto é sempre entre dois pontos, mas o "entre-dois" toma toda a consistência e desfruta tanto de uma autonomia quanto de uma direção própria. A vida do nômade é intermezzo" (Deleuze e Guattari, 1980: 471).

2. O Devir Grafiteiro.

Tudo parece meio nebuloso no fenômeno dos grafites.. É difícil definir quem grafita. O grafite surge muito mais como um dos investimentos desses jovens que se lançam à deriva, do que enquanto prática consistente. Seria inconsequente afirmar uma "identidade-grafiteiro", já que os sujeitos da grafitagem participam ao mesmo tempo de redes de sociabilidade diferenciadas, fragmentando-se na diversidade de suas práticas sociais a ponto de dissolver qualquer identidade. Nas ruas esbarramos em punks, metaleiros, boys, garotos burgueses ou da periferia que se desterritorializam momentaneamente de sua vida sedentária e saem com sua gangues pela cidade envolvendo-se em atividades banais, lúdicas e/ou subversivas, como os grafites.

Ser ou não ser não é a questão no universo do fenômeno. Não há uma estrutura formal, ou um conjunto de pré-requisitos definindo a prática. Não é preciso ser especialista ou ter carteira de filiação para se escrever o nome na parede ou fazer algum desenho à mão livre, ou com spray e máscara. E isto não basta para conferir a alguém o título de grafiteiro. Talvez seja mais pertinente pensar num *funcionamento desejante* (Deleuze e Guattari, 1980), numa "qualidade-grafiteiro", espécie de devir fugaz que se incorpora na deriva pelas ruas, nessa potência nômade que toma conta dos corpos.

Devir é uma noção interessante...porque o que se tem antes de tudo quando se examina uma prática social concreta não são indivíduos, mas experiências, funcionamentos, participações,

exercícios que se apoiam uns nos outros, de que podem emergir indivíduos ou bandos (Caiafa, 1985: 88). E, afinal, não se é grafiteiro o tempo todo, muito menos nômade, a incorporação dessas qualidades é deflagrada na deriva, na experiência intensiva pela cidade.

Uma das grandes dificuldades em seguir o fenômeno é exatamente a sua potência de dispersão. O grafite pode acontecer em qualquer ponto da cidade e os fluxos de grafitação têm certa característica peculiar: há sempre alguém grafitando, mas o fenômeno conhece períodos de pico, alternados com outros de calma quase que total. O gráfico de sua intensidade seria composto de linhas quebradas: não há um crescimento progressivo em direção a um ponto máximo, os fluxos de grafitação são detonados subitamente, sem um catalisador específico que se poderia isolar, sua ressonância pela cidade acompanhando um movimento turbilhonar. Tudo acontece muito rapidamente. Algumas pessoas resolvem sair grafitando e imediatamente cria-se toda uma ambiência para a intensificação do fenômeno. Surge um número ilimitado de *embalões* (aqueles que supostamente grafitam com mais consistência acusam os outros de ir no "embalo", copiando desenhos e assinaturas e pichando monumentos). As inscrições pipocam pela cidade, ocupando rapidamente todos os espaços, sobrepondo-se aleatoriamente, constituindo nada mais do que traços efêmeros de um intenso delírio.

Tudo se confunde na velocidade dos corpos em deriva. Quem são os grafiteiros? Quem são os embalões? Questão inútil. Os grafites se propagam por contágio. O espírito do grafite é um vírus

polimorfo em proliferação rizomática. Seu universo não funciona por filiação: o verbo "ser" ali dá lugar a conjunção "e". Os sujeitos são artistas plásticos, estudantes, boys, punks, etc, "e" grafitam. Tornar-se grafiteiro é buscar um "plus", um "a mais" de força. Vontade de potência. Não visando prazer e poder, mas sim um estado intensivo: *Grafitar é um barato, puro tesão* (Beto Lima). O termo grafiteiro como um nome próprio, conjunto de qualidades que se incorpora na deriva. Qualidades de felino que desliza sinuosa e imperceptivelmente pelas esquinas numa esquivas constante, qualidades de predador que espreita e ataca os muros da cidade, qualidades de guerreiro nômade que tem a ousadia de colocar seu corpo em risco na tensão noturna da paulicéia desvairada.

3. O Sabor da Deriva.

No fenômeno dos grafites tudo parece tomar consistência na deriva. A "aventura" da grafiteagem toma todo o relevo. O sair à rua e o resultado final da investida não constituem, a priori, muito mais do que pontos de ligação para a experiência intensiva da deriva. A ênfase dos grafiteiros intensifica-se principalmente no "barato" de tomar as ruas em turbilhão, de se perder na cidade à caça de locais para as investidas, de se entregar ao deleite, ao delírio lúdico de sair desenhando ou rabiscando as superfícies urbanas. É o sabor da vivência intensiva que mobiliza um número sem fim de jovens a nomadizarem pela cidade, arrancando-os de sua vida sedentária.

Grafitar é acontecer na cidade, vivê-la não apenas como

via de passagem, mas como território dionisiaco. Atravessar os trajetos pré-fixados, saltá-los, confundi-los, enfim, transversalizá-los. Viagem desejante, *passar sem tom nem som* (Perlongher, 1989) em que o importante não é tanto o aonde se vai quanto o fruir o trecho percorrido. Experiência de se perder pelas avenidas drapeando o tecido urbano, corpos em tensão na ousadia de uma esquiva, de uma vontade de ir cada vez mais longe, mais alto, inscrevendo impulsos efêmeros por todos os cantos, até o topo dos prédios.

Essa é a experiência de Adilson (o *Sou Pipou* - adaptação livre do inglês "Soul People"). Garoto classe média baixa que mora no Jabaquara e "ainda" está cursando a sexta-série, tendo acabado de largar novamente a escola. *Deu na minha idéia de pichar por alegria né...Uma aventura, e tal...É uma coisa emocionante você pichar...É uma aventura, um divertimento.* No ritmo alucinante da cidade Pipou vive a louca aventura de se equilibrar no alto dos prédios, fugir da polícia e dos donos de muros, driblar os seguranças nos monumentos, arriscando tudo o tempo todo, não apenas para reafirmar seu anonimato nas marcas fugazes que deixa pelo caminho, mas principalmente pela suprema ousadia de desafiar seu próprio corpo, de se expor aos perigos que espreitam as ruas, de jogar com a sua própria sorte no desvario de suas investidas.

Também porque ficar a deriva é fazer algo. É o contrário de se integrar numa organização com um discurso estipulado de protesto que possa negociar na mesma língua com as instâncias dominantes; é sobretudo não se engajar no processo de produção em obediência à

hierarquia social e ao ritmo das promoções por merecimento - é portanto escapar ao mesmo tempo do esquema da integração social e da "alternativa" oficial a ele. Exercer uma atividade irreduzível que não se oferece ao diálogo é um silêncio que não pode ser traduzido em matéria negociável - uma técnica de interrupção, uma greve (Caiafa, 1985:70).

Funcionar enquanto máquina de guerra é apostar na velocidade, tomar uma linha de fuga que corre sempre entre os segmentos furtando-se às suas centralizações e totalizações, escapando dos padrões estipulados. Fazer da indisciplina um vetor de força. Usar a tensão, a precariedade da ação, produzindo acontecimentos, efeitos de interferência na paisagem urbana.

É incorporando as qualidades de guerreiros nômades que os grafiteiros acontecem na cidade. O sucesso das investidas depende da capacidade de estarem sempre "ligados", atentos a tudo e a todos. *A gente anda totalmente espertos (Pipou)*. Na esquiwa pelas ruas os sentidos devem estar em alerta, as respostas do corpo devem ser rápidas. Há que se atravessar a noite como projéteis, agenciando a velocidade de deriva em movimentos calculados: da imobilidade absoluta, a petrificação do gesto, a precipitação súbita dos corpos. A capacidade de espera e a rapidez da ação são fundamentais.

Há ainda que se cultivar o segredo. Tramá-lo não só nos movimentos subterrâneos, imperceptíveis dos corpos, mas na própria economia do discurso e no cuidado com a aparência. Entre os grafiteiros há sempre uma hesitação em ir a fundo nos relatos, nas conversas. Eles parecem ter sempre um pé atrás, um cuidado excessivo

com as palavras - estariam em permanente fuga? Nas ruas evitam o contato com estranhos: *A gente não conversa com desconhecidos na madrugada (Pipou)*. E lançam mão da camuflagem como estratégia de esquiwa. O "vestir-se bem" surge como função guerreira: *Ninguém vai desconfiar que eu sou pichador se eu tiver bem arrumado (idem)*.

Grafitar é andar numa corda bamba, qualquer vacilo pode colocar tudo em risco. Espécie de funcionamento no limite, incorporação de um conjunto de qualidades e estratégias que na velocidade da deriva projeta os corpos em uma experiência intensiva. Paixão da diferença. Capacidade de produzir uma interferência na paisagem saturada da metrópole valendo-se de uma precariedade de recursos - uma inscrição feita apenas com spray e máscara conseguindo o efeito que a mídia com todo seu poder e recursos muitas vezes não consegue: provocar um choc que mobilize o passante. É isto que os grafiteiros fazem o tempo todo: extrair da precariedade - não só de recursos, mas de sua própria condição nômade e subversiva, de seu funcionamento transversal, de sua constante esquiwa - o máximo de intensidade, de potência. Arrancar o máximo do mínimo usando o fato de que os efeitos intensivos, as interferências, podem ser produzidos por outros meios que não os esperados.

CAPITULO V - GRAFITES-FIGURATIVOS X PICHACOES.

O grafite não é só figuras, é também frases, jogos de palavras... O grafite é toda marca que você deixa na rua, muro. Você pode fazer com spray, com látex... Com spray a mão livre, com spray com máscara, com giz molhado... Você pode fazer com prego, com carvão... Com tudo você pode fazer. Tudo é grafite! No muro, de graça, a estampa colocada é grafite!... O grafite na verdade, desde a pré-história, é a marca que o ser humano deixa por onde passa. (Julio Barreto)

A divisão entre grafites e pichações é uma bobagem, não tem nada a ver. Acho que é só uma questão de língua. Grafite é um termo mais erudito, digamos, para a pichação. É um termo estrangeiro. O que se faz é pichação, não importa se é escrito ou desenhado. (Carlos Matuck, o "turco")

Fica essa história de separar grafite e pichação... Não existe isso. O grafite é um nome importado para pichação. É a mesma coisa. Não seria problemático falar grafite para a coisa com imagem e pichação para a coisa escrita. Não é conceitual, é didático. Num primeiro momento era assim, só que depois a coisa virou conceitual. Então fica essa coisa: os grafiteiros sim, os pichadores não. Que papo é esse?... Como?... Não é todo mundo saindo na rua e fazendo uma intervenção mesmo jeito?... Um fala abóbora, o outro escreve palavrão e o outro faz imagem. (Zaidler, o "gordo")

Confusão. No início era a pichação. Depois descobriu-se

que podia ser graffiti ou pichação. O termo graffiti tropicalizou-se, virou grafite, para muitos, figurativo. Até então tudo era taxado como vandalismo, como sujeira. Ai entra a mídia. Diluição? Apropriação? Conversão? Captura?... Já são grafites e pichações. E ainda são autênticos, comerciais, e compõem painéis e murais. Alguns são "legais", e investidos de uma função decorativa correm o risco até de se tornarem juridicamente legais. Outros são marginais, selvagens, odiados, combatidos, reprimidos. Uns tornam-se elite, outros escória, alguns vagam entre os dois extremos, e há até aqueles que resistem ou insistem incólumes.

Desde o começo uma multiplicidade de linguas em variação contínua, de exercícios que se desdobram em séries diferenciadas com repercussões diferentes. No torvelinhos das dobras, das metamorfoses que afetam o fenômeno, na barroquização das inscrições na paisagem urbana a confusão dos termos. Paranóia classificatória? Talvez. O que importa é perceber como tudo isso acontece. Seguir os movimentos do fenômeno e tentar mapear as regiões de negociação entre seus fluxos e os centros de poder: percorrer as interferências da mídia, os processos de captura institucional, as tentativas de neutralização, e, ao mesmo tempo, os mecanismos que as máquinas de guerra inventam para evitar a conversão, as táticas de ação, as estratégias de esquiva, as linhas de fuga.

1. A Separação de Campos.

O processo de divisão dos grafites em grafites

figurativos e pichações é extremamente complexo e tem muitos desdobramentos. É difícil recuperá-lo, seja pela dispersão do próprio fenômeno, seja pelos escassos dados disponíveis (que se limitam a alguns artigos de jornal e aos depoimentos esparsos de grafiteiros). No entanto, os indícios de que dispomos permitem ao menos esboçá-lo, seguindo os fluxos que apontam para a conformação atual do fenômeno.

Como descrevemos no primeiro capítulo, o movimento de valorização do grafite figurativo em São Paulo nos anos 80 ressoa o que já vinha acontecendo em New York e Paris. Nomes como Keith Haring e Jean-Michel Basquiat repercutiam intensamente no mercado de arte norte-americano e extrapolavam as fronteiras. Os grafites começavam a ser notados pela mídia brasileira. Entre a infinidade de inscrições que tomavam conta de São Paulo, destacavam-se aquelas que, cada vez em maior número, investiam em formas multicoloridas e ícones os mais variados (como as botas negras, luvas, cartolas e telefones de Vallauri). No que provavelmente tenha sido a segunda grande metamorfose do fenômeno²⁸ (a primeira seria a saída do espaço limitado dos banheiros públicos, escolas e propaganda política, invadindo as superfícies urbanas com frases e pichações poéticas, e trocando o lápis e a caneta pelo spray), os grafites incorporam elementos das histórias em quadrinhos, evidenciando-se uma preocupação estética com

²⁸ Ressaltamos que essas metamorfoses indiciam nada mais que diferenciações, ramificações do fenômeno, não implicando necessariamente no fim do que vinha acontecendo antes.

as formas: passa-se a utilizar sprays coloridos e máscaras, com as figuras ganhando volume e detalhes.

Não parecia haver, no início, uma intenção artística explícita por parte dos grafiteiros. *Eu não fazia aquilo com uma proposta artística, eu fazia porque gostava de fazer. Eu achava legal o desenho na parede... Eu fazia por prazer* (Beto Lima). *Aquilo tudo era uma grande brincadeira* (Matuck). No entanto, a maioria dos envolvidos com o grafite figurativo tinha conexões com o mundo das artes: Alex Vallauri era artista plástico, Zaidler cursava arquitetura na USP, Matuck crescera no atelier de seu irmão (também artista plástico), Rui e Beto faziam artes na FAAP. Isso, é claro, contribuía decisivamente para uma sofisticação das inscrições e colocava o grafite na fronteira da categoria "arte de rua".

Além disso, havia naquele momento uma atmosfera propícia a tudo que era marginal, independente, transgressivo. A produção independente, alternativa, que durante os anos 70 se desenvolvera à margem dos circuitos oficiais de comercialização (gravadoras multinacionais, galerias, museus, centros culturais e grandes produtoras), conquistava espaços, adquiria um certo "charme", tornando-se sinônimo de qualidade e firmando-se enquanto opção de investimento. No início dos anos 80 essas produções alcançavam o auge do prestígio, passando a ser intensamente cooptadas e apropriadas

comercial e institucionalmente²⁹.

Nesse contexto o grafite ao mesmo tempo em que provocava certo mal estar pela apropriação indiscriminada dos muros, pela invasão transgressiva do urbano numa espécie de ataque guerrilheiro, *assumindo a efemeridade e a fragilidade do tempo da cidade e com ela transmutando-se em ritmo acelerado* (Barros, 1984), conquistava uma conotação alternativa com sua aura de inscrição subversiva, anárquica.

Esse seu charme transgressivo em conexão com sua evolução plástica - o "trio de los panteras", Alex, Zaidler e Matuck, investe na criação de um universo fantástico, associando carimbos, figuras mitológicas, circenses, personagens dos quadrinhos, vinhetas e signos-fetiches (como os acrobatas, os reizinhos, as panteras, os piões, a turma do Pinocchio, a rainha do frango assado, a gata do soutien de bolinhas, etc), produzindo painéis com grande riqueza de detalhes - formam um conjunto que começa a atrair a atenção da mídia:

²⁹ É assim que o MAC realiza em escala megalopolitana um variado espetáculo de artes visuais - que inclui os grafites - ao ar livre em outdoors; o SESC-Pompéia, o Centro Cultural de São Paulo e a sala Guiomar Novoes (FUNARTE), entre outros, acabam se transformando em importantes canais de veiculação das produções independentes (música, cinema, teatro, artes plásticas, vídeo e o que mais aparecer) e, para fechar o ciclo, músicos independentes começam a gravar em multinacionais e a ter suas obras veiculadas até em um canal tão ortodoxo como Rede Globo de Televisão", cf Arte em Revista n. 8, São Paulo 1984.

os grafites despontam como um excelente canal de divulgação capaz de despertar o interesse de um público específico. A princípio são recuperados pelo próprio circuito alternativo, que não tendo acesso à grande mídia utiliza-os como meio barato de divulgação: anunciam shows de música de grupos underground (na época) como Titãs, Ira e Mercenárias; discos como o de Arrigo Barnabé ("Tubarões Voadores"); peças teatrais em cartaz ("Porcos com asas"); espetáculos de dança; lançamentos de livros, etc.

Tudo acontece rapidamente. Em dezembro de 83 ocorre a primeira "exposição de grafites" (com trabalhos de Vallauri, Matuck e Zaidler) na Galeria São Paulo. Em 85 os três participam da Bienal. Os grafites, em profusão pela cidade, ganham cada vez mais espaço nas reportagens de jornais, revistas e televisão. Entretanto a dispersão, o caráter nômade do fenômeno, dificulta a sua recuperação imediata. Nesse sentido a conceituação do grafite como arte parece ser o primeiro passo para sua institucionalização, e a proximidade dessa vertente do fenômeno com o campo artístico vai facilitar as coisas.

Mas é preciso "separar o joio do trigo": é "fundamental" nomear as diferenças - então evidentes -, classificá-las, separá-las em campos distintos, precisos. O investimento maciço da mídia esbarra nos desdobramentos barrocos do fenômeno, em sua diversidade de manifestações, na dificuldade de nomear seus sujeitos. Para anunciá-lo, capturá-lo, há que se operar todo um processo de sobrecodificação: impor à ele um referente geral que enquadre todas as variantes, remeter sua multiplicidade signíca a um único significante. Assim o termo "grafite", com toda a sua potência majoritária (tem o

status de palavra importada e é utilizado em todo o mundo ocidental para designar as inscrições murais), passa, paulatinamente, a ser privilégio das inscrições figurativas, dos desenhos, que já são considerados quase que indiscriminadamente como arte de rua. Isso, é claro, em detrimento de todo o "resto" das inscrições - assinaturas, frases, rabiscos, etc -, classificadas sob a rubrica tupiniquim "pichação".

Essa separação de campos é acompanhada de uma tentativa de desinvestimento dos agenciamentos coletivos do fenômeno, de seu movimento nômade pela cidade. Colocando os grafites do lado das artes institucionais, intensifica-se um processo de personalização, de individualização, de constituição de uma espécie de "identidade-grafiteiro" - um conjunto deslocado, descontextualizado, territorialidade artificial que só funciona no circuito da mídia. Esvazia-se a experiência cotidiana singular da grafiteagem. O processo de criação dos grafites deve deixar de se intensificar na deriva pelas ruas, na condensação de fluxos semióticos de todas as espécies que se cristalizam em formas as mais diversas encadeando-se aleatoriamente pelas superfícies urbanas, para tornar-se uma individuação subjetiva, uma produção egocêntrica definida nos ateliês (como se o próprio processo de criação artística não fosse resultado de uma série de agenciamentos coletivos, de fluxos - de discursos, de imagens, de sons - que atravessam os corpos intensificando-se ou cristalizando-se em tal ou tal direção).

Assim, com a conivência de alguns envolvidos com os grafites figurativos, surgem os "grafiteiros oficiais", que passam a

ser citados pelos jornais e televisão sempre que se referem aos grafites. Tem-se a impressão de que o movimento de captura institucional é irremediável, tal a sua repercussão na mídia. Em 87 um grafiteiro, Vallauri, é convidado a ser curador da mostra "A Trama do Gosto". No mesmo ano o grupo Tupinãodá é contratado pela Galeria Subdistrito. Proliferam exposições de grafites, que chegam até o Masp, com trabalhos de Villaça. Os grafites são utilizados pela publicidade na venda de jeans, automóveis, decoram vitrines de lojas, bares, muros particulares.

No deslocamento da rua para o circuito institucional é outorgada ao grafite uma função meramente decorativa: ele é completamente descaracterizado, tornando-se uma inscrição pasteurizada, com formas bem definidas (já que não mais delineadas na precariedade da deriva, com suas interferências imprevisíveis) e adequadas ao padrão estético do consumidor "classe média", distanciando-se assim das inscrições que continuam a tomar as paredes da cidade.

A artificialidade dessa identidade forjada pela mídia evidencia-se na própria nomeação dos grafiteiros eleitos, que só existem enquanto tal nas páginas dos jornais e nas telas das TVs. Matuck e Zaidler, muito citados como grafiteiros, apresentam-se, na realidade, como artistas plásticos e param de grafitar quando entram no circuito institucional, criticando o uso indiscriminado do termo grafite e a própria manipulação da mídia.

O grafite define-se pela intervenção na cidade. Quando você faz uma vitrine, aquilo é decoração de vitrine, não é grafite. Se

eu estou fazendo numa vitrine, já é, digamos, uma variante do grafite. Quer dizer, a técnica é a mesma, eu mudo o suporte muitas vezes, faço no vidro, faço no papel e coloco... Quando você faz um painel num evento artístico, como a gente (Matuck e Zaidler) fez algumas vezes no SESC Pompéia, trata-se de uma espécie de performance artística. Uma performance derivada do grafite. Sem dúvida não é grafite. É um trabalho comercial, não é grafite.

Nós somos artistas plásticos. Eu nunca gostei desse rótulo "grafiteiro"... Eu não sou grafiteiro, eu sou artista plástico. Eu não só trabalho com grafite... Eu tenho um trabalho de ilustração já razoável, já fiz exposição de pintura... Continuo fazendo pintura, continuo fazendo um monte de coisa. É essa diferença (entre grafites figurativos e pichações) que o Alex começou a colocar de uma forma grande... Ele que era um cara com formação de artista plástico, na gravura, no desenho, e tal... E ele levou isso para a cidade. Quer dizer, ele era um grafiteiro com formação de artista plástico, se tem alguma diferença é essa. (Matuck)

O grafite foi o estopim de uma discussão importante: a questão da arte na cidade. De existir um espaço para uma expressão não comercial dentro da cidade. Que não existe, não é?... A cidade é loteada entre os grandes publicitários e acabou. Quem paga tem espaço, quem não paga não tem. Não tem conversa. O que é um absurdo. Essa discussão foi perdendo força devido, na minha opinião, principalmente à apropriação indébita da palavra, à utilização errada da palavra e a bagunça que se fez em torno do conceito. O grafite era uma coisa hiperpura, hiperanônima, hipercerta... Uma coisa sem nenhum

objetivo... Imagens que não tinham nenhum apelo comercial, que não revertiam a nada, senão a elas próprias. Era uma coisa superinteressante isso. E foi perdendo esse sentido. Num primeiro momento isso começou a ser incorporado pela mídia, como mídia alternativa. Então o sujeito que precisava fazer uma divulgação fazia com o grafite, que era uma mídia barata, eficaz sem dúvida. E, de repente, com pessoas utilizando a criação e a habilidade de pessoas que sabiam fazer a coisa direito. Então, pô, ótimo canal de comunicação. Só que isso não é mais grafite, é propaganda. É diferente. É uma coisa totalmente horrível. É o discurso da mídia que fez essa marmelada com o termo.

As pessoas me procuram dizendo que querem que eu faça um grafite. Eu falo: -"Olha, o grafite não dá para você vir aqui pedir para fazer. Se quiser eu faço um trabalho comercial com cara de trabalho de arte, uma vez que é uma encomenda, não é uma criação pura. Mas não é grafite, porque grafite é isso, assim e assim" -eu explico para o freguês. E o cara, depois de feito o trabalho, chega para o outro e diz: -"Olha o grafite que o cara fez aqui". Não adianta falar... Grafite é na cidade. Eu fiz a primeira exposição de grafites no país, ledo engano! E eu saquei isso na hora, no ato. Só que não adiantou nada eu ter sacado, eu gritei no silêncio. Isso não é grafite. Só que se tira a palavra grafite a coisa vira uma exposição a mais de arte, sem nenhum gancho publicitário. Perde o poder de penetração no público. A confusão conceitual é uma coisa que tem rendido dinheiro prá muita gente. (Zaidler)

Esse processo de apropriação do fenômeno pela mídia tem

seu ponto culminante com a mostra "A Trama do Gosto" em 87, que contribui decisivamente para a institucionalização dos grafites figurativos ao consolidar seu status de "arte de rua". Dois nomes então vão ser eleitos pela mídia: num primeiro momento Villaça (que desponta como herdeiro de Vallauri, morto logo após a mostra), e em seguida o grupo Tupinãodá.

Villaça, artista plástico de renome, entra no mundo dos grafites por intermédio de Vallauri, mas fica pouco tempo na rua, passando apenas a utilizar a técnica do grafite em seu trabalho artístico. No entanto, apesar dele próprio recusar o rótulo "grafiteiro", a mídia, notadamente o jornal "Folha de São Paulo" (que foi um dos que mais se interessou pelo fenômeno), insiste em apresentá-lo como "O Grafiteiro".

O grupo Tupinãodá, formado por Rui Amaral, Alberto Lima, José Carratu, Carlos Delfino e Jaime Prades, tem uma atividade intensa pela cidade em 87, mas com a saída de Rui e Beto os três restantes entram rapidamente no circuito comercial. Em 88 estampam seus grafites em camisetas e nas vitrines da cadeia de lojas Dillard's (onde elas são comercializadas). Em 89 são contratados para fazer um mural no prédio da Aliança Francesa na avenida Santo Amaro. No mesmo ano pintam uma igreja no interior do Estado de São Paulo. Ao lado de Villaça, o nome Tupinãodá passa a ter destaque na mídia com a mesma rapidez com que deixa as ruas.

Os grafites são cooptados por todos os lados. Nas eleições para a prefeitura de São Paulo em 88, a Fundação Cásper Líbero promove a "Campanha Limpa", envolvendo a utilização dos

grafites "consentidos" na propaganda eleitoral, com o intuito de combater as pichações políticas "indiscriminadas" e "invasoras de espaços" (Folha de São Paulo, 03/08/88). Em 89 a secretaria da Cultura do Estado de São Paulo lança o projeto "Grafite-se", que, com o objetivo de aproximar o interior às artes que acontecem na capital, reúne o grupo Tupinãodá, Zaidler, Matuck e Julio Barreto, levando-os para grafitarem em cidades do interior do Estado.

A essa altura o grafite figurativo parece ver intensificada sua territorialização decorativa. Multiplicam-se os murais com grafites pela cidade. O charme transgressivo que eles insistem em manter (graças sobretudo àqueles que continuam a nomadizar pelas ruas, como veremos adiante) garante um mercado em expansão. Muitas pessoas passam a entrar no mundo dos grafites já com uma intenção comercial explícita: realizam alguns trabalhos na rua para garantir o status de grafiteiro e partem direto para a comercialização das máscaras, desenhos e pinturas. Há até alguns casos caricaturais, como o de Ivan Viana, que junto aos seus desenhos coloca o número de seu telefone e frases como: *Tenha um grafite como este em sua casa, fazenda, muro, etc, e Grafites a preços módicos.*

A criação do "Espaço-Grafite" num estacionamento em Moema (em julho de 89) ilustra esse movimento: trata-se de uma tentativa de estabelecer um canal de entrada no mercado, uma espécie de galeria restrita aos grafites figurativos que pretende revelar novos nomes e possibilitar seu acesso à mídia e ao circuito das artes. Só que a precariedade do fenômeno parece impregnar a empreitada: o Espaço-Grafite fracassa logo na sua primeira exposição (que conta com

trabalhos de Carmem e Marcia - as criadoras do "Coringa" que infestou a cidade em 89 -, Ana Cláudia e Carolina).

A separação de campos consolida-se em 89. Em meio ao surto de grafitagem que toma a cidade ressoando os ecos liberalizantes anunciados pela administração petista na prefeitura, surgem levas e levas de novos pichadores que passam a disputar cada vez mais os espaços com o grafite figurativo. A invasão dos monumentos, alto de prédios, fachadas, outdoors, enfim, toda a superfície urbana, intensifica a marginalização das pichações, contribuindo para o recrudescimento da repressão aos pichadores e para uma valorização ainda maior dos grafites figurativos, que, ao contrário das pichações, "embelezam a cidade".

A prefeitura, que num primeiro momento prefere manter-se à distância, impelida pela pressão da mídia no sentido de delimitar espaços para o grafite figurativo e combater as pichações, promove um debate com os grafiteiros buscando alternativas à repressão explícita. O que se evidencia nesse debate é a divisão no fenômeno, a tensão entre os "grafiteiros do jet-set" (como acusa Rui Amaral, referindo-se mais especificamente ao Tupinãodá), que partiram para o circuito comercial, e aqueles que se proclamam autênticos, e que continuam a nomadizar por São Paulo. Soma-se a isso a briga pelos espaços agora

tomados pelas pichações³⁰, e a impossibilidade de cercar um fenômeno atravessado por linhas de fuga.

Diante de um quadro caótico e das críticas crescentes da mídia, a prefeitura acaba por detonar um processo de intensa perseguição à pichação e passa a incentivar o grafite figurativo liberando aos grafiteiros o buraco da Paulista (como parte da Operação Paulista, implantada com o objetivo de restaurar paredes, calçadas e a rede de esgotos da Avenida Paulista), e orientando os policiais no sentido de diferenciarem os grafites das pichações.

2. O Grafite "Autêntico" e as Pichações.

É interessante notar que o processo de diluição do

³⁰ O grande fluxo de pichações acaba saturando completamente as superfícies urbanas. Muitos pichadores começam a sobrepor suas inscrições aos grafites figurativos, o que cria um certo clima de tensão, agravado pela crítica dos grafiteiros às pichações. "Muitas vezes os grafiteiros aparecem dando reportagem e tudo mais, e começam a meter o pau nos pichadores. Daí os moleques se revoltam, num tãõ nem aí mesmo e começam a rabiscar os grafites dos grafiteiros. E é o que mais acontece hoje em dia, porque os grafiteiros falam que os pichadores tãõ tomando o espaço deles, que não sei o quê. E sempre tãõ dando umas reportagenzinhas daquelas e metendo o pau nos pichadores... Os repórteres perguntam a diferença entre grafites e pichações e eles acabam criticando os pichadores. Aí os pichadores vão lá e rabiscam os grafites deles" (Pipou).

fenômeno (nos idos de 88 aparentemente inexorável) acaba secretando fluxos ainda mais desterritorializados. A interferência das máquinas de conversão e captura, a atividade das máquinas disciplinadoras, não cessam de recriar possibilidades de resposta inesperadas: a potência nômade, mutante do fenômeno, esse "funcionar enquanto máquinas-de-guerra" dos grafiteiros, não deixa de traçar linhas de fuga criativas. Algo parece escapar por entre as teias, por entre os nós dos dispositivos de controle e captura. O movimento de institucionalização esbarra numa disposição marginal de invadir o urbano produzindo uma subjetividade dissidente. Desejo de potência resvalando num fluxo intenso sob os códigos sociais que querem barrá-lo e canalizá-lo nas vias institucionais. O fenômeno é atravessado por uma *multiplicidade equívoca de desejo, cujo processo secreta seus próprios sistemas de referência e de regulação, uma multiplicidade de máquinas desejantes que não é composta de sistemas estandarizados e ordenados que se poderia disciplinar e hierarquizar em função de um objetivo central* (Guattari, 1985: 177).

Enquanto os grafites figurativos ganhavam as paredes das galerias e museus, as ruas da cidade continuavam a transbordar inscrições fugazes. Entre 84 e 88, as pichações Juneca, Pessoinha, Bilão e Tchencho ressoavam por todos os cantos, anunciando a nova onda de rabiscos e assinaturas de pessoas e gangues que viriam substituir as frases e inscrições poéticas. Ao mesmo tempo, grafiteiros conhecidos, como John Howard, Rui Amaral e Beto Lima, denunciavam a "prostituição" da palavra grafite, acusando Villaça e o grupo Tupinãodá de investirem numa pura promoção de marketing,

colocando-se enquanto grafiteiros junto à mídia no intuito de conquistarem espaço para a penetração comercial de seus trabalhos³¹, e afirmando que o "grafite autêntico" só pode existir livre na rua, sendo "marginal, nômade e transgressivo". *O grafite virou muito onda. O pessoal começou a querer fazer nome em cima do grafite. Isso não tem nada a ver. O grafite é algo que você tem que ir lá, fazer, e só.* (Beto Lima)

A recusa das vias institucionais vai intensificar a ação guerrilheira dos grafiteiros. Rui e John reforçam o "acontecer na rua": seu trabalho enquanto artistas plásticos não vai implicar numa territorialização identitária. O sabor da deriva, a disposição delirante de incorporar um devir fugaz produzindo marcas pelas paredes continua a mobilizá-los. Sua insistência nômade ressoa fortemente pelas ruas. Em 89 e 90 são responsáveis por grande parte dos grafites figurativos encontrados pela cidade. A atenuação da repressão a este tipo de grafite e sua maior aceitação pela população chegam até a estimular a produção de interferências: seguindo linhas de fuga Rui trama ataques relâmpagos contra orelhões e caixas de telefone (lugares absolutamente interditos), enquanto John ataca portas de

³¹ Segundo eles, Villaça e o Tupinãodá só faziam grafites na rua quando pagos, ou para ilustrar reportagens de jornais, revistas e TV.

estabelecimentos comerciais, postes e ônibus³². Convidado a participar de eventos institucionais, John não pára de urdir ataques subversivos. Na Trama do Gosto, em 87, extrapola o espaço que lhe era destinado e grafita passarelas, pilares e tapumes. Num debate sobre grafites na "Folha de São Paulo", em 88, resolve subitamente grafitar as paredes do auditório, sendo preso e expulso pelos seguranças. No debate "Grafites e Pichações" promovido pela prefeitura paulistana no Teatro João Caetano, em 89, ele afixa na frente do palco uma cartolina com o desenho de um falo enorme e a inscrição "Pau-Grafite", provocando a ira da secretária de Cultura, Marilena Chauí, e de algumas pessoas na platéia. Animado por esses e outros acontecimentos, o grafite figurativo ensaia escapar da diluição total.

Mas, paralelamente, algo mais significativo estava por acontecer. A invasão da cidade pelos Juneças e Tchêncos, esboçada timidamente a princípio (por volta de 84/85), vai tomando rapidamente uma dimensão assustadora. A febre das assinaturas - nomes e siglas de pessoas e gangues - intensifica-se a partir de 88, indiciando outra grande metamorfose do fenômeno dos grafites, que em seu devir barroco insiste numa profusão de dobras, de formas em movimento, quebrando-se, multiplicando-se e subtraindo-se a ponto de impedir sua neutralização, escapando sempre. São miríades de pequenos grupos formados essencialmente por garotos entre 10 e 20 anos, que tomam a cena dos grafites, "detonando" todas as superfícies disponíveis com seus "pichos". Anicados com a repercussão de suas ioyestidas subversivas,

³² A pichação de um ônibus na avenida Paulista chega a custar-lhe um processo judicial que acarreta-lhe uma multa e uma punição de meses sem poder sair da cidade.

pela vontade de potência, pelo desejo de viver intensamente no "barato" da deriva, de acontecer na cidade, eles se entregam ao desvario de uma esquivada constante, pichando monumentos, paredes, muros, portas, fachadas, etc. Em seguida, ousando cada vez mais, partem para os "picos": marquises, sobrados, viadutos, alto de prédios e outdoors. Nada pode detê-los.

Em julho de 89 a prefeitura desencadeia a "Operação Picasso", numa tentativa desesperada de combater as pichações. A operação tem início no dia 16, às 22h15, com a participação de 25 policiais. Quatro olheiros ficam instalados em pontos estratégicos das avenidas 23 de Maio e Rubem Berta (muito visadas pelos pichadores). Ao surgir um pichador eles se comunicam com quatro carros. Esse primeiro dia de operação resulta na prisão de vinte pessoas, dezesseis menores são encaminhados à Febem e quatro maiores de dezoito anos são enquadrados no artigo 165 do Código Penal, cuja pena varia de um mês a um ano de detenção. Um dos detidos, Júlio Ezequiel Saturnino, declara ao jornal "Folha de São Paulo" (20/06/89): *Picho porque gosto de pichar e acabou.*

O recrudescimento da ação policial não parece ter um efeito muito significativo sobre os pichadores. O medo de ser pego aumenta o desafio, intensifica as sensações da deriva. É impossível cercar sombras que se esgueiram pela noite. Elas são milhares, e dificilmente são as mesmas, nos mesmos lugares. No jogo da esquivada o conjunto de estratégias acionadas possibilita o sucesso da ação e da fuga.

3. As Estratégias.

As estratégias de ação e esquiva são fundamentais no fenômeno dos grafites. Na São Paulo contemporânea o processo de institucionalização dos grafites figurativos e o investimento da mídia na sua valorização, em detrimento da pichação, vão pouco a pouco intensificando sua aceitação maior pela população, o que vai provocar o surgimento de certas diferenças nas estratégias de grafiteagem. Até então os grafites, de modo geral, eram realizados na madrugada, sob o manto protetor da noite. Com a conquista do status, ainda que precário, de arte de rua, o grafite figurativo passa progressivamente a ser produzido durante o dia.

Acompanhando John Howard pela cidade é possível evidenciar as peculiaridades da nova estratégia. Ele sai de sua casa, na Vila Madalena, por volta das nove horas da manhã, carregando uma enorme sacola com todo o material: tinta látex, spray, rolinhos e corantes. Diante do suporte escolhido (geralmente muros e postes) ele passa alguns instantes estudando a intervenção. Quando decide como começar, procura água em alguma casa nas imediações para misturar as tintas e espalha o material ostensivamente pela calçada, criando um território para a ação. Comendo ou não com as inscrições que eventualmente cubram a superfície escolhida, realiza sem pressa os desenhos, que muitas vezes vão constituir grandes painéis, levando até três ou quatro horas para serem terminados (e muitas vezes até dias ou semanas, já que vão sendo burlados na medida em que cruzam o trajeto percorrido em sua deriva).

Eventuais interpelações repressivas da polícia ou de donos de muros são atenuadas pelo uso estratégico do conceito de grafite como arte: John replica a acusação de ilegalidade com a afirmação de estar fazendo "arte" na rua, diferenciando assim seus desenhos das "vis" pichações. Lançando mão do artifício da valorização estética dos grafites figurativos, ele consegue safar-se de eventuais problemas. O status de "grafiteiro-artista", em conexão com a recente liberação informal dos grafites figurativos por parte da prefeitura, acaba permitindo uma execução mais primorosa dos desenhos, a pressa e os traços mal definidos sendo substituídos pela sofisticação e a multiplicação dos detalhes.

É importante ressaltar que essa atenuação progressiva da repressão não implica na perda do caráter nômade dessas inscrições. Elas continuam soltas pela cidade e o elemento surpresa ainda faz parte de seu universo: o choc agora fica por conta da barroquização das formas, da ampliação dos desenhos, do rebuscamento estético.

Em contrapartida ao relaxamento da repressão aos grafites figurativos, as pichações, insistimos, são duramente combatidas. Com a definição da política da prefeitura em relação aos grafites, em junho de 89, a repressão às pichações intensificou-se brutalmente. Blitz sucessivas com prisão de dezenas de pichadores, conjugadas à condenação explícita das pichações por grande parte da população (como destaca a pesquisa do Datafolha realizada em setembro de 89, ver quadro anexo) e pela mídia, acabam apertando o cerco contra os pichadores, cada vez mais marginalizados.

A indignação crescente em relação à sua ousadia

subversiva vai intensificar o surgimento de microcristalizações fascistas, focos moleculares que ressoam de maneira desterritorializada pelo social e que se evidenciam nos métodos pouco convencionais da polícia paulistana: as detenções são geralmente seguidas de espancamento e do esvaziamento dos tubos de spray no corpo dos pichadores, que em seguida são levados para o distrito policial mais próximo, ou, quando se trata da polícia metropolitana, para a Febem, a encarnação do terror para qualquer garoto.

Além disso, assassinatos de pichadores começam a pipocar pela cidade. O office-boy César Matias de Araújo (o "Bayan", 15 anos) é morto no dia 23/02/90 pelo dono do Bar e Lanches Ponto de Encontro, quando pichava a porta do estabelecimento na estrada de M'Boi Mirim (Folha de São Paulo, 25/02/90). O office-boy Wagner Moreira da Silva (o "Necrop's", 16 anos) é morto pela polícia no dia 09/09/90, quando pichava um muro na esquina da avenida Voluntários da Pátria com a Avenida Brás Leme em Santana, Zona Norte (Folha de São Paulo, 11/09/90). O estudante William Magnoli (o "Billy", 13 anos) foi morto pelo vigia da empresa de seguros Porto Seguro (com o detalhe macabro de não estar pichando e depois de ferido a tiros ter sido espancado por outro vigia e abandonado sem socorro) no dia 14/09/90 na avenida Rebouças, Jardins, Zona Sul (Folha de São Paulo, 18/09/90). Todo esse clima desfavorável à prática da pichação cria um certo medo entre os pichadores, como Régis e Juliano, que confessam ter parado temporariamente de pichar.

No entanto a dispersão do fenômeno, sua potência de metamorfose e mutação, intensificadas pela multiplicação e

proliferação de bandos e gangues que num funcionamento de máquinas de guerra ocupam o espaço urbano em turbilhão - guardando a possibilidade de surgir em qualquer ponto a qualquer momento, num movimento perpétuo sem objetivo nem destino, sem partida nem chegada -, tornam impossível sua erradicação total, ou seu confinamento em espaços delimitados.

Um dos elementos mais importantes na estratégia de ação dos pichadores é o segredo. Se ao inscreverem suas marcas nas paredes eles expõem obsessivamente seu anonimato, na deriva pelas ruas tramam um jogo de invisibilidade que intensifica a potência subterrânea dos bandos, essa capacidade de atravessar imperceptivelmente o espaço urbano, de se esquivar sutilmente do cerco repressivo. Potência de dissimulação que envolve um alerta de todos os sentidos, um aparecer repentino que anuncia uma desapareição iminente.

Todos os carros que passam perto você tem que registrar, tem que ver se é polícia ou não, se é investigador ou não, se é um policial que não tá em hora de serviço mas que pode te prender e te levar para o distrito. Você tem que ficar totalmente esperto com todos os carros. Conforme você tá andando na avenida, com a latinha de spray ou de tinta na mão, você tem que andar esperto prá caramba. É um movimento totalmente perigoso. Nós temos que registrar todos os carros, todas as pessoas que vem atrás de nós... Tem que olhar sempre para os lados, ver se não tem ninguém nos seguindo. Totalmente esperto. Sempre registrando tudo... Às vezes a gente acaba de pichar um lugar e o morador vê a gente saindo do prédio e resolve nos seguir, nos enquadrar mais prá frente, isso acontece. A gente tem que andar totalmente esperto no momento que nós estamos com a latinha de spray

na mão, pode ser de dia, à tarde, à noite, porque o pessoal tá bastante em cima. As pessoas estão revoltadas com a pichação, e eles mesmos enquadram a gente, picham, levam para o distrito. Então, prá evitar esse tipo de coisa, a gente anda esperto prá caramba. É difícil a gente trocar idéia, conversar com um desconhecido na madrugada" (Pipou). Junta-se a isso a ousadia e o planejamento minucioso e eis a cidade tomada de assalto por essas inscrições selvagens: paredes, portas, postes, muros, viadutos, etc, atingindo sua radicalidade máxima nos monumentos e alto de prédios.

Pipou conta como pichou o monumento das Bandeiras em 88: Na frente do monumento tem uma pracinha. Até as duas horas da madrugada é um puta movimento, tem bastante carro, polícia... Nós ficamos umas duas ou três horas deitados na praça. Eu, minha namorada e mais dois colegas. Só vendo os esquemas e tal. Vendo em quantos minutos de intervalo passava uma polícia ou outra. Vendo o tempo do farol que abria e fechava. Vendo se tinha algum segurança na frente do monumento. Vendo os taxistas que ficavam na frente do monumento parando toda hora lá no ponto. Foi um superesquema. Daí, até que deu quatro e meia da madrugada. Nós esperamos o farol fechar... Seria mais ou menos trinta segundos com o farol fechado. Daí, nessa que o farol fechou, não vinha vindo nenhum carro, tava tudo totalmente parado, eu entrei rapidinho com a minha namorada. Os dois colegas, um ficou no farol e o outro na outra esquina prá ver se não vinha nenhuma polícia. Daí, esses trinta segundos foram suficientes prá eu colocar com uma latinha de spray o meu nome, o de minha namorada e o dos dois colegas.

É esse funcionamento nômade do grafiteiro que garante a

eficácia da ação: uma capacidade de esperar, uma paciência infinita. Agenciando imobilidade e velocidade, catatonia e precipitação, ele ocupa, toma surpreendentemente o espaço urbano. Da espera madrugada a dentro à explosão súbita e inesperada (já que pode ser detonada a qualquer momento exigindo atenção total) na velocidade da mudança de cores no farol, todo um movimento de simulação e dissimulação, uma viagem intensiva que envolve a aceleração absoluta dos sentidos. À maneira dos lutadores de sumô que passam longos minutos imóveis estudando o adversário, concentrando energia, para repentinamente chocarem seus corpos numa velocidade vertiginosa, tentando jogar o oponente para fora do ringue e conquistar um território, os grafiteiros ocupam, tomam para si, ainda que efemeramente, territórios na cidade.

A onda de pichações nos monumentos, que tomou corpo no fim de 88 e início de 89, ainda continua, embora com menos força: pichar monumentos já não dá tanto "ibope". O grande desafio do momento é a pichação no "alto" (quanto mais alto melhor), que envolve certa disposição acrobática: os pichadores fazem escadas humanas, subindo uns nos outros para atingirem pontos mais altos, escalam sobrados pelas calhas, penduram-se de cabeça para baixo em viadutos, marquises e alto de prédios. O sabor das alturas e o desafio à gravidade instigam os pichadores, que, depois de "detonarem" os muros da cidade, partem para a ocupação maciça dos edifícios.

Nas andanças constantes pela cidade eles estão sempre atentos à paisagem urbana. Quando descobrem um prédio interessante passam longo tempo a estudar as condições do local. Os "esquemas"

montados, partem em grupos pequenos para o lugar escolhido. Enquanto um elemento do grupo fica distraindo o porteiro, os outros se esgueiram pelo portão da garagem, ou por onde der certo, e chegam ao alto sempre pelas escadas, para não dar na vista, diz Pipou. Lá em cima fazem o "serviço" sossegadamente, levando as vezes a madrugada toda para grafitarem as quatro laterais do prédio com letras enormes.

Pichar um prédio é uma experiência emocionante e altamente arriscada, como relata Pipou: Lá em cima um segura a perna do outro. Daí, conforme nós estamos de cabeça para baixo, escrevemos nossos nomes com rolinho. Com rolinho fica mais legal. Fica forte. As letras ficam grossas. É mais compreensível para quem passa lá embaixo. Dá prá ler sem dificuldade as nossas frases, os nossos nomes... Um segura na perna e a gente vai esticando o braço e as letras vão saindo. É meio perigoso, né, dá prá ver São Paulo toda de cima dos prédios. É um negócio bem arriscado. Não pode ter medo. Você fica lá em cima pendurado de cabeça para baixo, vendo as avenidas, vendo os carros, as polícias que passam e nem imaginam o que tá acontecendo lá em cima... É o maior barato.

Estar ligado o tempo todo, esta é a regra básica. Você tem que fazer todos os movimentos espertos, totalmente ligado no que você tá pisando, no que tá pegando... Principalmente nos movimentos, você tá de cabeça prá baixo e tem que voltar prá cima da lage prá molhar o rolinho na lata de tinta. Você não pode vacilar no equilíbrio. As vezes você sobe numa lateral que tá meio podre, assim arriscando de cair, desmoronar... Aí você dá umas pisadinhas fortes, espertas, um segurando no braço do outro, prá ver se não tá podre. É

superdificil.

CAPITULO VI - O NEO-TRIBALISMO.

1. A Socialidade Pós-Moderna.

Viaduto 11 de Junho. Avenida Rubem Berta. Sexta-feira. Nove horas da manhã. O tráfego intenso num fluxo intermitente cria uma espécie de fundo sonoro atordoante, ruído denso que se perpetua no ritmo lisérgico de uma circulação emperrada na trama das várias avenidas que se entrecruzam. Panacéia de fluxos semióticos de todas as espécies, cores e imagens atravessam sons e odores.

O local escolhido é estratégico. A parede de uma das pilastras de sustentação do elevado forma uma barreira visual, cortando grande parte dos fluxos que vêm de todas as direções. Impossível não notá-la.

Após espalhar latas de tinta e máscaras pelo chão, Juneca começa a grafitar. De imediato a situação inusitada cria um fato novo no local, capaz de deslocar os olhares, atenções, para o território singular que ali começa a se formar. O enlevo provocado pelos traços que vão se delineando na parede passa a interferir no ritmo de circulação do trânsito. Momentaneamente, a desterritorialização agenciada pelas figuras que vão povoando aquele imenso vazio faz com que as pessoas se desconectem de seu fluxo regular, os sinais abrem e só se dá conta disso com o pipocar de buzinas que começam a ressoar no fim das filas de carros. Isso vai se prolongar durante todo o processo da grafitação, interferindo não só no trânsito de veículos mas, também, no de pedestres. Alguns param,

olham rapidamente e partem. Outros se permitem um longo devaneio. Desligando-se momentaneamente do mundo ordinário em sua lógica da produção, onde tudo deve remeter a um objetivo, uma finalidade precisa, com um tempo quantificado em uma ordem capitalista, eles se deixam envolver pela atmosfera lúdica que aquelas figuras fantásticas, arrancadas das dobras da imaginação, insistem em criar efêmeramente ali, naquele instante. Tudo parece imergir nesse tempo "einstenianizado" que se espacializa, se concretiza naquele contexto preciso. Como as *madeleines* na obra de Proust (*A La Recherche du Temps Perdu*), os grafites parecem inscrever uma "memória", colocando em cena histórias que não remetem a um tempo cronológico localizado, mas sobretudo a *um tempo que se perde* (Deleuze, 1987: 03). E algumas pessoas vão perder boa parte da manhã a participarem (às vezes efetivamente, ajudando a segurar as máscaras) daquela grafitação.

Nota-se, assim, que o processo de grafitação envolve a criação de uma *ambiência*, o lugar torna-se *laço* (Maffesoli, 1987a: 181). O grafite operando um movimento de desterritorialização que atravessa a circulação imposta dos fluxos criando um território dionisíaco (marcado senão pelos afetos e intensidades), em torno do qual as pessoas se agrupam hedonisticamente, desligando-se de maneira fugaz de seus afazeres sem qualquer finalidade, pelo puro deleite da proximidade dos corpos, da atmosfera lúdica produzida por aqueles signos ao se inscreverem nas paredes.

Os grafites são vetores de intensificação desse "êxtase" coletivo, partilha de afetos agenciada nessas condensações instantâneas que, frágeis e fugazes, constituem uma experiência

lúdica, intensiva.

Grafitar (ou pichar) é uma atividade eminentemente coletiva. O grafite parece incorporar uma potência catalisadora, de aglutinação. As pessoas se reúnem para grafitar. Não se trata, no entanto, de um contrato racional que definiria uma associação de indivíduos (enquanto identidades fixas) marcada por uma atividade projetiva (perspectiva finalista), mas, sim, de um movimento dionisiaco de agregação, de fusão, que não conhece senão relações intensivas, agenciando-se no campo dos afetos, do sensível. O que marca o *estar junto* (Maffesoli, 1987a), é a partilha das paixões, o desejo de gozar o presente, uma atitude afirmativa diante da vida.

Acho que isso é uma coisa muito simples como em qualquer outra atividade social. Existem pessoas afins, que têm uma atividade paralela. Cada um tem seu trabalho. Trabalham na mesma direção, no mesmo sentido. Um dia em vez de irem tomar cerveja ou jogar bola, vão pichar... E assim começa (Waldemar Zaidler).

É a partir das redes de amizade que compõem a vida cotidiana que vão se delinear os elementos característicos do *neotribalismo* (Maffesoli, 1987a), desse desejo de se reunir sem objetivo, sem um projeto específico. A socialidade pós-moderna parece intensificar-se no jogo da proxemia, no encadeamento casual de pessoas. Minha própria entrada nas redes de grafiteiros se dá assim: um encontro casual com um grafiteiro me coloca em relação com um grupo deles, que por sua vez me ligam a outros, e assim multiplicam-se os contatos.

Falar em redes remete ao caráter fluido, dinâmico,

intensivo dessa socialidade. Qualquer um pode grafitar, e o número dos que efetivamente o fazem seria impossível de delimitar. Os movimentos de grafitação intensificam-se em alguns momentos (como no fim de 88 e início de 89), e perdem força em outros. Mas sempre há alguém grafitando pela cidade: em grande parte garotos em idade escolar (dos 12 aos 18 anos) que saem às ruas para pichar os nomes de suas gangues (muitas vezes em lugares inacessíveis, o que garante um certo status).

Hoje em dia o pessoal tá fazendo mais gangue, turma de quatro ou cinco pessoas. E nunca dá certo. Nunca dá certo mesmo. Eles sempre discutem entre si, brigam, até rabiscarem as pichações. Nunca dá certo. Daí, daquela turma vai o fulano de tal prá outra turma, e tal. É sempre trocando. Eles nunca param em turma nenhuma. Sempre tem uma turma que picha mais e uma que picha menos. Daí, sai um bico daquela gangue e vai prá outra que picha mais, só prá dizer que é da tal gangue que picha mais, que não sei o quê... Mas nunca dá certo mesmo. Sempre o cabeça que inventa o nome da gangue acaba ficando sozinho no fim. Pichando o nome da gangue sozinho prá não deixar a gangue falir, né, sumir o nome dos muros e tal. Sempre, conforme vai passando o tempo, vai ficando só o que inventou. Vai ficando só um, né, o que inventou a turma. Nunca dá certo esse negócio de turma, de gangue (Sou Pipou).

Na precariedade da deriva, as cristalizações hierárquicas são conjuradas por uma insatisfação constante que atravessa os bandos. Eles sempre estão reclamando de tudo, parecem funcionar sempre no "entre", acumulando uma tensão que nunca se descarrega satisfatoriamente, apontando para uma vontade de estar

sempre na rua, ousando cada vez mais. As aglutinações em torno de um pichador se sustentam na fragilidade de sua "experiência", que rapidamente estende-se à todos, implodindo o grupo (as disputas em relação à definição das ações da gangue normalmente acabam em discórdia geral, e aí pulverizam-se os laços frágeis que unem os pichadores). O tempo de vida das gangues resume-se, na maioria dos casos, a alguns ataques fugazes.

Normalmente tem o cabeça da turma, o que dá o nome, que coordena o pessoal, que deda os esquemas e tal. E os moleques vêm junto, né. Passam um pano, ajudam a dar as tintas e tal. Eles sempre dão uma opinião e tal, mas sempre tem um cabeça. Sempre tem um que inventou e que fala mais do que os outros. É o cara mais velho, que coordena mais as pichações, onde que vão pichar tal noite. É o que vê os esquemas das tintas. É o que convida o pessoal prá entrar na turma. E é sempre ele que acaba ficando sozinho na turma, porque no decorrer do tempo eles vão discutindo e acaba ficando ele sozinho. Nunca dá certo mesmo... Sempre um quer fazer uma coisa e o outro outra, daí vai discutindo e vai terminando a turma. Nunca dá certo (idem).

No jogo da esquiva agencia-se toda uma produção de língua: o dialeto dissidente intensifica a fuga e o segredo, estratégia guerreira de se negar ao diálogo criando territórios próprios. É impossível acompanhá-los sem conhecer seus códigos, que se alteram frequentemente na medida em que se tornam conhecidos. Eis algumas das gírias mais utilizadas:

-Detonar : pichar.

-Embalão : aquele que copia os grafites e as iniciais usadas pelos

pichadores mais conhecidos. Ele é acusado de pichar monumentos, lugares considerados proibidos entre os pichadores.

-Atropelar : pichar em cima de outra inscrição.

-Bico : "cara que não tem nada a ver".

-Pico : lugar alto, sobrados, prédios ou marquises.

-Catar um pico : pichar a fachada superior de um prédio.

-Dançar : ser pego pela polícia, por donos de muros ou por passantes.

-Gambé : polícia.

-Ibope: a relevância que o pichador conquista em função de sua ousadia e do grau de dificuldade das pichações que realiza (eles dizem: "Pichar em tal lugar dá ibope").

-Sujô : grito de alerta que denuncia a aproximação da polícia ou de desconhecidos.

-Lata : spray.

-Tela : máscaras ou negativos em cartolina, papelão ou papel duplex (utilizadas no grafite figurativo).

-Marca : assinatura.

-Point : local de encontro dos pichadores.

-Picho : o mesmo que pichação ou grafite.

São poucos os que fazem do grafite uma atividade mais consistente, normalmente aqueles que se dedicam ao grafite figurativo. Para a grande maioria o que importa é sair e *detonar* (pichar) o maior número de lugares, e o mais ousadamente possível. Pichar a fachada do Masp, o hall de entrada do Citybank na avenida Paulista, ou a cobertura do planetário no parque Ibirapuera, é interessante não só pelo "barato" do ato em si, mas, também, pelo relevo que o grupo

conquista em relação aos outros. E tudo é muito efêmero. Os grupos se dissolvem na mesma rapidez com que se formam. Além disso as pessoas participam de vários grupos ao mesmo tempo. Dentro das redes de relações operam-se cristalizações fugazes, casuais, que vão delineando as pequenas tribos.

Tudo parece estar imerso numa espécie de *nebulosa afetual* (Maffesoli, 1987a). A distinção entre sujeito e objeto torna-se frágil. A lógica identitária, binária, é ultrapassada por uma prática transversal na qual o ego explode em um turbilhão de afetos, de experiências múltiplas. O eu se dissolve no nós. Os indivíduos tornam-se pessoas, só existindo enquanto referência coletiva, enquanto pluralidade.

Je suis legion (Deleuze e Guattari, 1980). O eu é habitado por uma multiplicidade. Não se trata assim de pensar os grafites como individualizações subjetivas, mas como o resultado de uma multiplicidade de agenciamentos que se conectam produzindo essas marcas que pululam pelos muros da cidade. Os Junecas, os Johns, os Ruis, os Júlios, são nomes próprios, conjuntos de fluxos semióticos, de cores, movimentos, grafismos, de gestos esquivos e decisivos, de repetições e diferenças, de idéias em deriva. E cada conjunto numa única combinação cujo nome próprio seria Juneca, John, Rui, Júlio, não se referindo necessariamente a sujeitos, mas sobretudo a acontecimentos. Acontecer na cidade. Os grafites são antes de tudo acontecimentos, nos quais os grafiteiros não são os sujeitos, mas os agentes que intensificam a conexão e o encadeamento dos fluxos semióticos que vão se cristalizar em formas as mais diversas pelas

superfícies urbanas, constituindo um traçado irregular, uma linha de fuga ativa e criadora. A cidade transborda Junéas, Johns, Ruis e Júlios, entre outros.

As imagens são coletivas, enfatiza Rui Amaral. Estão em circulação pela cidade. Qualquer um pode se apropriar delas, reinventando-as num processo de singularização. Tudo depende dos fluxos que atravessam os agentes no momento da grafiteagem. E aí entram todos os tipos de interferências, previstas ou imprevistas. A velocidade de circulação do trânsito vai interferir no tamanho das imagens, a possibilidade de repressão na rapidez da ação, e a velocidade da ação na qualidade estética das inscrições. Além disso a reação dos transeuntes e donos de muros pode ser tanto negativa e até violenta (alguns grafiteiros recebem ameaças de morte, e mesmo tiros - Valdemar Zaidler quase foi atingido por um tiro numa de suas incursões noturnas, e há vários registros de mortes e ferimentos em pichadores), quanto afirmativa e enriquecedora (alguns até ajudam no processo de grafiteagem segurando máscaras ou mesmo doando material).

2. Os Nomes Próprios do Grafite.

Em meio às miríades de grafiteiros, essas "hordas de bárbaros" que "infestam" a cidade, destacam-se alguns nomes, seja pela consistência (ou insistência) de seu investimento no grafite, seja pela maneira singular com que agenciam os fluxos semióticos em circulação pelo social, num vetor de criação que os intensifica produzindo marcas que são verdadeiras formas plásticas em deriva pelo

urbano, que parecem pulular pelas paredes na iminência de se desprenderem para invadir as ruas, os carros, as praças. Um mundo de simulacros, de imagens mutantes em ressonância pelas superfícies urbanas, criando uma ambiência, *territórios afetuais* (Maffesoli, 1987) que referenciam subjetividades de todas as espécies.

- John Howard.

John é um deles. Com seu jeito "old hippie", esse americano que escolheu o Brasil como refúgio é um dos pioneiros do grafite em São Paulo. Aos cinquenta anos de idade, essa figura nômade, atravessada por um devir que a conecta incessantemente com fluxos minoritários, inscreve-se num movimento de resistência constante, recusando-se à integração na sociedade de consumo, vivendo uma espécie de contra-cultura anacrônica que se intensifica num estilo de vida totalmente despojado, alternativo. O próprio bairro onde reside, Vila Madalena, reforça essas qualidades. Paraíso de intelectuais de esquerda, artistas plásticos, cineastas, cartunistas, etc, é palco privilegiado da fauna urbana alternativa.

Nesse contexto singular é possível reencontrar o vilarejo dentro da cidade (*Le village dans la ville*, Maffesoli, 1989), com toda a sua conotação afetiva. Enquanto que na metrópole moderna (anos 60 e 70) o espaço perdia progressivamente seu sentido em função do tempo (que era vetor do político), com o presente constituindo-se fundamentalmente em função do futuro, na megalópole pós-moderna (anos 80 e 90) opera-se um reinvestimento no sentido do espaço. Com a *saturação do político*, que deixa de ser o cimento da vida social,

passa-se a enfatizar o localismo. À uma visão projetiva (a fé no futuro) se opõe o *presenteísmo*, o gozo do instante presente (*idem*). A vida social não está mais ligada a um desenvolvimento, e sim a uma experiência dionisiaca onde os laços são afetivos. Intensifica-se, então, a constituição de territórios afetivos dentro da cidade. O bairro transborda uma ambiência típica do pequeno vilarejo interiorano.

Assim é a Vila Madalena, espécie de reconciliação com o sensível, com o local, em meio aos fluxos caóticos da megalópole. Ali as pessoas se cumprimentam nas ruas, o individualismo característico da racionalidade moderna capitalista parece dar lugar ao jogo do solidarismo e da reciprocidade. Agencia-se uma espécie de socialidade marcada por uma *potência afirmativa* (*idem*), que vai acentuar sua dimensão afetiva e sensível.

Esse é o território privilegiado da deriva de John Howard. É difícil encontrar um poste, parede, porta de estabelecimento comercial, ou até mesmo caixa de telefone que não tenha sido grafitado por ele. Um mundo atravessado por uma multiplicidade de cabeças disformes, de criaturas algo surrealistas que parecem sair de um livro de ficção científica. Desenhos que vão sendo iniciados a cada dia e as vezes demoram semanas para serem completados (na verdade eles nunca constituem, para John, algo terminado, são antes inscrições vivas, passíveis de novas intervenções), já que vão sendo trabalhados na medida em que cruzam o trajeto percorrido no dia.

Esse "estar na rua" diário faz de John uma figura folclórica no bairro. Em seu nomadismo pelas ruas parece produzir-se

uma ambiência, uma relação afetiva que o une aos outros moradores. As pessoas param para conversar quando cruzam com ele (e muitas vezes para pedir um grafite em seus muros). A dona da banca de revistas na esquina da Mourato Coelho com a Wisard exhibe com orgulho os grafites feitos por John em seu estabelecimento, e está sempre emprestando-lhe revistas e jornais. Na feira livre do bairro ele ganha frutas e legumes dos comerciantes. Enfim, um jogo intenso de proxemia, de solidariedade, de reciprocidade, uma comunhão de afetos atravessando os fluxos individualizantes da grande cidade.

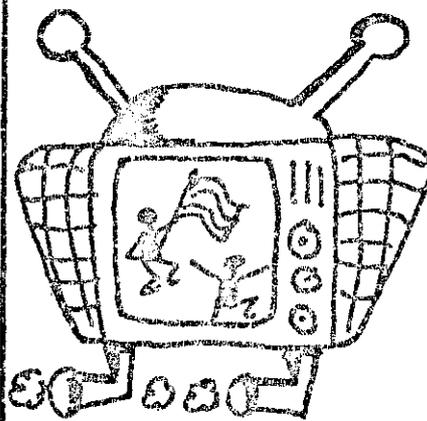
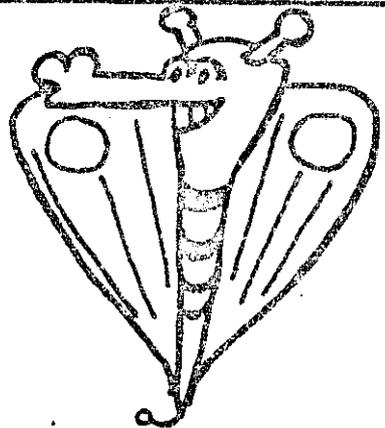
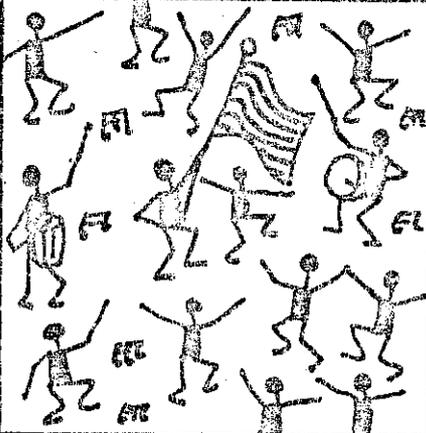
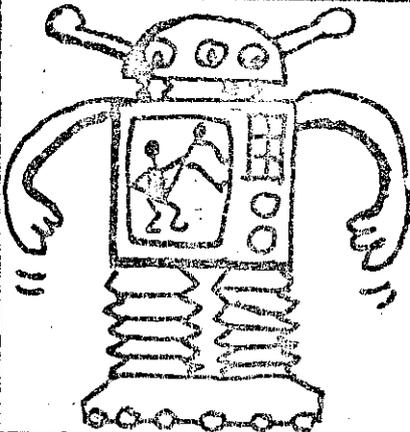
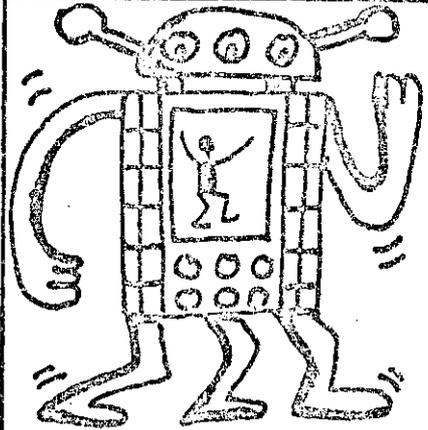
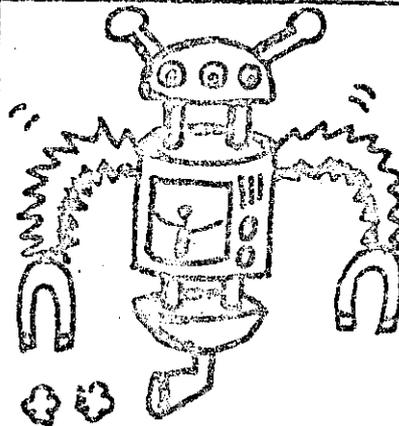
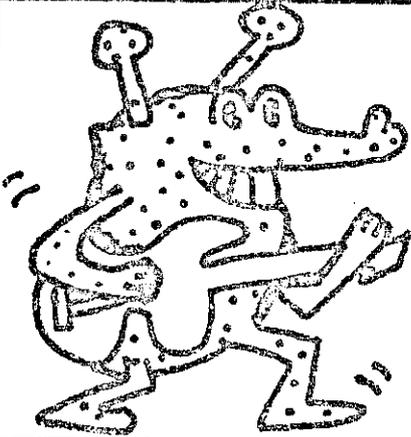
Esse velho grafiteiro é responsável pela maior parte dos grafites encontrados na cidade em 89. Ele parece constituir um pólo de aglutinação dos chamados "grafiteiros autênticos". É uma espécie de *deserto povoado*³⁸ de grupos de amigos, que emprega seu tempo a dispor as tribos e os fluxos que o atravessam em diferentes formas, investindo numas e eliminando outras. Figura carismática e eterno rebelde, é um dos poucos grafiteiros que mesmo tendo tornado-se "famoso" resiste à exploração comercial de seus grafites. Prefere continuar sua deriva pelas ruas, deixando gravado nas paredes signos anônimos que afloram por toda a cidade, investindo sempre na diferença, movimento lúdico que resiste à toda tentativa de homogeneização.

³⁸ No sentido de um corpo liso, aberto à todos os fluxos, à todos os encontros, cf. Deleuze e Parnet (1980).

R

L

U



- Rui Amaral

Ao lado de John e dividindo o mesmo espaço na Vila Madalena³⁴, Rui parece insistir na deriva nômade. *Essa coisa a gente tem meio no sangue*. Mesmo tendo toda uma carreira que desponta nas artes plásticas, ele não abre mão do barato de acontecer na rua. *Grafite é um prazer, uma curtição*. Vagando desde o início dos anos 80 pelas paredes de São Paulo, ele sempre fez seus desenhos à mão livre, usando, eventualmente, grandes placas de duratex vazadas como moldes em algumas das inscrições.

Figura singular, Rui é a própria encarnação do fenômeno. É difícil acompanhar sua trajetória irregular, fragmentada, marcada por fluxos e cortes abruptos. Ele funciona - *deve* grafiteiro - em surtos. É tomado repentinamente (é impossível prever quando) por uma vontade de sair às ruas invadindo paredes, postes, caixas de telefone, orelhões, etc. *Você fica com a adrenalina a mil*, diz, enfatizando o fato da grafiteagem conjurar o tédio do trabalho no ateliê - contraponto intensivo à monotonia do cotidiano.

Os sprays estão sempre no carro, à espera do ataque. Afinal a qualquer momento pode "pintar" um lugar interessante, ou mesmo um acontecimento que funcione como catalisador do devir-grafiteiro, como um congestionamento: *Você fica parado no*

³⁴ John morava nos fundos do ateliê de Rui até o final de 90, quando se mudou para uma casa próxima ao Largo de Pinheiros, a poucos quarteirões dali.

trânsito - acontece muito isso -, o carro não anda. Ai você desce, pega o spray e faz o poste, o muro. O trânsito aqui em São Paulo é muito devagar, então dá tempo de você fazer isso. A gente faz isso direto.

A imprevisibilidade, a precariedade, a intensidade da deriva o fascinam, desviando-o frequentemente do trabalho no ateliê para entregar-se ao devaneio lúdico: *O grafite é uma grande brincadeira.* Com isso suas figuras - os bonequinhos intergalácticos, as televisões com pernas e braços, os seres espaciais, as borboletas, as espirais, entre outros - vão se espalhando pela Vila Madalena, Pinheiros, buraco da Paulista, Praça Roosevelt, e outros cantos da cidade. *Muitas vezes eu saía com uma mala e andava grafitando por aí. Eu andava prá caramba. Saía daqui (Vila Madalena) e ia até a avenida Paulista grafitando.* Atualmente ele diz usar mais o carro, mas não deixa de andar constantemente pelo bairro fazendo "arte" pelas esquinas.

Na contracorrente do intenso movimento de captura institucional dos grafites figurativos, Rui insiste na subversão, e começa, em 90, a grafitar orelhões. Fugindo dos lugares comuns do grafite, tanto em termos estéticos quanto em relação aos suportes, ele investe na pichação de espirais multicoloridas que transformam os orelhões em monumentos psicodélicos e efêmeros (são rapidamente substituídos e repintados pela Telesp). Em sua ação ele utiliza uma estratégia simples, mas eficaz: leva os sprays em uma sacola para disfarçar, ao chegar no orelhão finge estar telefonando, pega uma lata e faz uma espiral de uma cor, dá um tempo, repete com outra cor, e

assim por diante até colorir todo o aparelho.

Sua atividade dissidente e sua persistência indiciam a possibilidade do fenômeno continuar secretando linhas de fuga, mesmo no campo tão diluído dos grafites figurativos. É na rua que a evolução plástica de suas formas delirantes se evidencia, tramando uma constante conspiração estética ao sabor da deriva.

CAPITULO VII - TERRITORIOS

1. Territorialidades Itinerantes.

Uma das singularidades do fenômeno dos grafites é o fato de seus acontecimentos se produzirem sempre à margem, nos interstícios da paisagem urbana. Grafitar é conquistar um espaço, mas é também singularizá-lo, desomogeneizá-lo, produzindo uma interferência. Os grafites insistem em proliferar por todos os cantos, expondo ao olhar e recuperando o uso de uma parafernália de equipamentos urbanos (cujas componentes deixam momentaneamente de ser funcionais, tomando uma dimensão expressiva) como orelhões, caixas de telefone, postes elétricos, bancas de jornal, monumentos, ônibus, árvores, tapumes, viadutos e até placas e outdoors.

Toda uma profusão de cores e imagens se insinuam voluptuosamente por São Paulo. A cidade é invadida por formas em deriva, constituindo territórios itinerantes (referenciais efêmeros de uma deriva intensiva pela cidade) marcados por traços diferenciais, por qualidades expressivas que condensam fluxos semióticos de toda espécie (sons, ritmos e cores que ressoam o próprio contexto urbano).

Na passagem intensiva dos grafiteiros as superfícies urbanas parecem ganhar vida. O muro se transforma em território fugaz de diálogo das gangues. Os postes viram tótems por onde derivam cabeças disformes e monstros. Homenzinhos intergalácticos e televisores animados saltam das caixas de telefone e orelhões. Prédios se tornam gigantescos outdoors, superfícies de inscrição de uma multiplicidade de nomes que ressoam pela cidade.

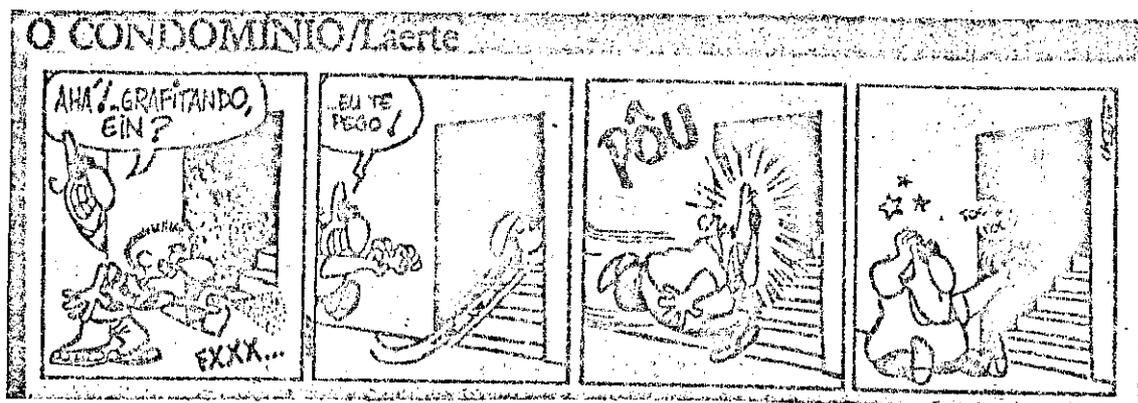
É esse o resultado da invasão do espaço urbano pelos "cowboys" do asfalto. Munidos de spray, rolinhos e látex, ou até mesmo com pincel atômico, caneta e giz, eles anunciam a possibilidade de criar territórios para si na cidade, de se apropriar de pedaços do urbano fazendo passar fluxos vitais que, momentaneamente, dão à eles qualidades expressivas. Assinaturas, nomes próprios, desenhos ou rabiscos que não são marcas constituídas de um sujeito - já que não representam nada mais do que a reafirmação de um anonimato -, mas, sim, marcas constituintes de um domínio, de territórios que se formam ao acaso pelas dobras de uma São Paulo aglomerada, em eterno engarrafamento.

Fenômenos como o do grafite indiciam modalidades dissidentes de produção de subjetividade, linhas de fuga que atravessam o espaço urbano, territorialidades nômades que se instalam na materialidade concreta da paisagem urbana em movimento. Em suas tramas ocultas pelas superfícies paulistanas os grafiteiros insistem constantemente em minar os mecanismos de normalização institucional, de sedentarização. No espaço hiperequipado da megalópole, onde quase tudo é sobrecodificado e tem uma função ou um uso específico, eles anunciam a possibilidade de criar territórios para si, tomando pedaços do urbano e transformando-os em territórios lúdicos, marcas itinerantes de uma experiência nômade.

Segundo Guattari (1985b), os territórios estão ligados a uma ordem de subjetivação individual e coletiva, e o espaço às relações funcionais de toda espécie. Assim, o espaço funciona como referência extrínseca aos objetos que contém, e o território como

referência intrínseca à subjetividade que o delimita. Em sua empreitada de colonização do cotidiano, os fluxos do capital investem na modelização do espaço urbano e doméstico, sobrecodificando-o, impondo à ele uma organização funcional e um ritmo pré-determinado. É inventando a velocidade absoluta que os grafiteiros irrompem em turbilhão e abrem passagem pelos interstícios da cidade, escapando dos dispositivos de controle e anunciando a possibilidade de fazer um uso dissidente, subversivo do espaço urbano. Em seu exercício excêntrico, eles criam redes existenciais pela cidade, séries de inscrições que se repetem pelos muros referenciando sua trajetória intensiva.

São homenzinhos intergalácticos que ressoam a deriva de Rui pela cidade, são centenas de Junecas que tomam as paredes de São Paulo, são miríades de assinaturas, de nomes próprios, que não existem senão pela sua capacidade de tornar visível a trajetória intensiva dos grafiteiros, indicando a formação casual de um domínio, de um território tomado para si em meio ao desvario da metrópole.



Espaço para o grafite

Uma forma de manifestação cultural típica da contemporaneidade é própria dos espaços metropolitanos internacionais, o grafite também acabou tomando conta de São Paulo. Com efeito, não é o caso de o poder público assumir um papel de intransigência diante das chamadas pichações, mas apenas o de disciplinar adequadamente a sua ocorrência.

Assim, a repressão aos grafiteiros — desencadeada na última semana por funcionários da Prefeitura — não passa de uma atitude antipática e provinciana. Mais do que isso, representa o descumprimento de um acordo de cavalheiros que vinha vigorando de maneira satisfatória para que as pichações se limitassem a pontos específicos da cidade.

De fato, desde que em locais estabelecidos, preservando-se a propriedade privada e os bens de interesse público, o traçado do grafite pode até ser estimulado como uma forma de expressão do cotidiano urbano. É contra isso que a administração Jânio Quadros se levantou; e com incompetência, já que conduzir artistas a distritos

policiais é um gesto incapaz de conter a pichação.

Em cidades de administração mais cosmopolita, é corriqueira a destinação de espaços para uso dos "pintores de rua", cuja produção constitui-se em atração para visitantes. Os defensores puristas do grafite podem argumentar que a circunscrição de áreas retiraria o caráter "rebelde" da manifestação, eliminando sua originalidade. O argumento não se sustenta, uma vez que, passado o tempo, o grafite já foi assimilado pela produção universitária, pela publicidade e pelos próprios museus. Adquiriu, portanto, a aceitação social e uma relativa autonomia em relação ao seu "conteúdo", para ter interesse pela característica propriamente formal.

São Paulo — o pólo mais moderno e desenvolvido do país — já aprendeu a conviver com um movimento criativo e irreverente de grafiteiros, que expressa um pouco de sua face de atualidade e juventude. Não há, portanto, motivo para repressão, desde que se delimite as áreas "livres" e se exerça controle nas demais.

O grafite é algo nômade, anônimo, efêmero, espontâneo, invadindo espaços na cidade. Quando se delimita o espaço, se comercializa o trabalho, você não pode mais chamar de grafite. É um muro, painel, outra coisa. Para ser autêntico o grafite tem que ser espontâneo (John Howard).

Delimitar espaço para o grafite é um absurdo. Não funciona. Justamente porque o grafite é feito onde não pode, onde ninguém espera. Grafite é um só. Ele tá ali na rua, feito de graça pelo cara. Institucionalizar grafites é a mesma coisa que você abrir um sindicato de assaltantes de banco. Não dá, entendeu? Grafite é transgressão mesmo. E comercializar?... Você não comercializa um grafite, você comercializa um trabalho feito com a técnica do grafite. O grafite acaba na hora que entra o canal legal. O grafite é porra-louquice mesmo. De noite, no escuro, ou então de dia quando ninguém tá vendo, você vai lá e faz (Julio Barreto).

Hoje em dia você vê gente falando: "vamos delimitar espaços para o grafite". Pombas! É o fim do mundo. Se tem que delimitar espaços é para o mural, não é para o grafite. Grafite, delimitou espaço, acabou. O grafite é transgressão. O barato do grafite é exatamente o inusitado de você se deparar com uma coisa, numa parede, que você não estava esperando. Essa questão da delimitação de espaços é ridícula. O que tem que se delimitar em São Paulo é a questão da publicidade, não deixar a cidade ser morta como ela é, só com imagens de apelo comercial. E também se delimitar o espaço urbano para a intervenção artística não comercial. Isso é que tem que ser delimitado, não o grafite. Grafite é transgressão.

As tentativas de delimitação de espaços para os grafites acompanham o boom do fenômeno e o processo de institucionalização intensificado na segunda metade da década de 80. Diante da invasão da paisagem urbana por essas inscrições "selvagens" e com a constatação da impossibilidade de se reprimir as hordas de grafiteiros que nomadizam pela cidade, as iniciativas moralizadoras se deslocam para o campo da disciplinarização da prática da grafiteagem.

Em agosto de 86 o prefeito Jânio Quadros tenta fazer um "acordo" com os grafiteiros paulistanos: delimita algumas áreas da cidade para a grafiteagem e promete fornecer a eles latas de spray, pincéis e tintas. Alguns grafiteiros protestam através da mídia, dizendo que o grafite não se faz de forma pré-estabelecida. A iniciativa se mostra inócua diante da desprezo dos grafiteiros e da atitude contraditória da prefeitura, que intensifica a repressão até mesmo nos lugares supostamente liberados, como o buraco da Paulista.

As tentativas de se disciplinar a prática da grafiteagem continuam a acontecer paralelamente ao embate repressivo. A mídia levanta a questão da institucionalização dos grafites e diluição do fenômeno para investir na suposta necessidade de se delimitar os espaços. Em 87 o editorial da Folha de São Paulo defende o estabelecimento de locais específicos na cidade para os grafites. Para o jornal, *preservando-se a propriedade privada e os bens de interesse público, o traçado do grafite pode até ser estimulado como uma forma de expressão do cotidiano urbano.*

Em 89 a prefeita Luiza Erundina anuncia o início de um programa de delimitação de áreas para os grafites. O primeiro local

liberado é o buraco da Paulista. Soa cômico ver alguns garotos pregando nas paredes a autorização da prefeitura e pintando com spray ao lado, diz Juneca, que invadiu o espaço liberado recusando-se a pedir autorização formal para grafitar. John Howard, Rui Amaral, Artur e outros também detonam nas paredes do buraco sem aceitar a obrigatoriedade de se solicitar autorização à prefeitura. O programa de delimitação de espaços acaba se resumindo a esta única tentativa, inexpressiva diante da atitude transgressiva dos grafiteiros.

No conjunto, essas iniciativas insistem na captura e diluição do fenômeno, metáforas da ordem social "desmanchada" pelos impulsos de fuga ou de ruptura dos grafiteiros, tentativas de recuperação institucional de funcionamentos que emergem nas margens do corpo social.

É impossível barrar o desejo. Como já vimos, a potência de máquina de guerra incorporada pelos grafiteiros garante seu trabalho de constantemente minar os mecanismos de normalização institucional, de sedentarização. *O nomadismo urbano é recuperável e irrecuperável ao mesmo tempo: ele é completamente recuperável pelo sistema de vigilância e irrecuperável porque de qualquer maneira ele sempre consegue fugir e recompor outros itinerários* (Guattari, 1985b).

3. A Transgressão.

Grafite é transgressão! Essa assertiva de alguns grafiteiros deve ser vista com cuidado. Para Bataille (1987), a transgressão institui uma "desordem organizada". O ato da

transgressão, seu salto a uma certa exterioridade da ordem, desencadeia uma nova codificação. Gustavo Barbosa, em seu trabalho "Grafitos de Banheiro" (1986), faz uma leitura dessa reordenação. Ele a considera uma mero reverso, uma inversão em negativo da lei oficial. Assim a transgressão continuaria girando em torno da lei, e, no limite, reforçando a própria lei que transgride.

Segundo Perlongher (1988), essa interpretação é possível, já que o próprio Bataille considera a transgressão como constitutiva da lei. Entretanto, Perlongher prefere arriscar uma leitura diferente de Bataille. Se a codificação da desordem se erige, é preciso lembrar, diz Perlongher, que as *vidas desordenadas* estão a serviço da *desordem*. Ou seja, o tresloucamento das práticas marginais buscaria permanentemente sua derrisão, reverberando a intensidade do desejo.

Mas ao resgatarmos a afirmação dos impulsos de perda, de excesso, de desafio que tomam conta dos corpos em sua busca de intensidades, é preciso ir além de Bataille. Perlongher evoca Bergson para mostrar que o problema da negação (do *não ser*) e da desordem é, na verdade, um *falso problema, um problema inexistente*. Segundo Deleuze, em "Le Bergsonisme" (1978), *na idéia de não-ser está já contida a idéia de ser, mais uma operação lógica de negação generalizada, mais o motivo psicológico particular desta operação (quando um ser não convém a nossa expectativa e o tomamos somente como falta, ausência do que nos interessa*. Assim, conclui Perlongher via Deleuze, na idéia de desordem já está a da ordem, mais sua negação, mais o motivo dessa negação (quando nos deparamos com uma ordem que

não é a que esperávamos).

A intenção é mostrar que *pensar em termos de desordem implica fazê-lo a partir de uma ordem que ao negativizado - enquanto incluído/excluído - se impõe* (Perlongher, 1988). As sociologias dominantes, *sociologias da ordem*, participam de certa visão estática de uma sociedade em movimento permanente, o que lhes dificulta entender as derivas e as fugas dos nômades urbanos. O nômade move-se nos interstícios do corpo social, frequenta as fendas, as fraturas, os pontos de fuga e de ruptura da ordem.

O ato de lançar-se à deriva, de jogar os corpos na velocidade vertiginosa da esquiwa pelo urbano, de envolver-se num desmesurado potlatch, num gasto exuberante, numa luxúria nômade, não se resume a uma simples intenção transgressiva, mas a um resplendor da intensidade, a uma vontade de potência, a um desejo de extrair da voluptuosidade das ruas e da tensão dos corpos uma "mais valia" intensiva. A aventura intersticial da grafitagem se intensifica na potência radical do gozo, no "puro tesão" de se perder pela cidade.

4. O "Point".

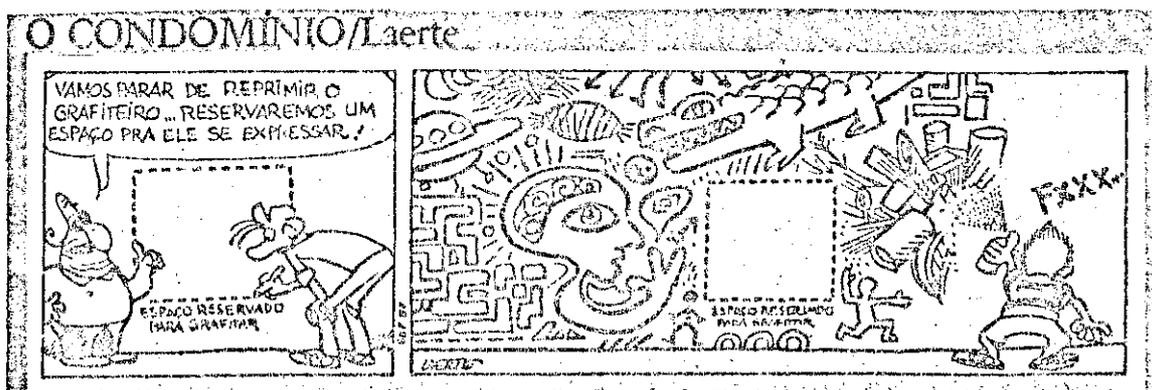
Apesar do caráter disperso do fenômeno, alguns locais acabaram se tornando referenciais para os grafiteiros de São Paulo. No caso do grafite figurativo o ponto de referência é a Vila Madalena. Numa pequena rua - a Luis Anhaia - localizada entre as ruas Fradique Coutinho, Mourato Coelho, Wisard e Aspícueta, encontram-se o ateliê do grupo Tupinãodá e o de Rui Amaral. John Howard também morava

ali até o início de 90, quando se mudou para uma casa próxima ao largo de Pinheiros (a poucos quarteirões de sua antiga casa). Ali é sempre possível encontrar pessoas envolvidas com os grafites. Nos encontros informais trocam-se idéias sobre os grafites, discutem-se planos de grafitação, enfim, tudo transpira (ou conspira) grafites. Nas ruas da região é comum se esbarrar em algum grafiteiro em plena atividade.

A Vila Madalena com sua ambiência interiorana é palco privilegiado da fauna urbana alternativa. Ela é o paraíso de intelectuais de esquerda, artistas plásticos, cineastas, cartunistas, entre outros, que se acotovelam no balcão e nas mesas do bar Martin Fierro, na rua Wisard. Berço do grafite figurativo, a vila, ao lado de Pinheiros, é o local de maior concentração dessas inscrições em São Paulo. É difícil encontrar um muro, poste, porta ou caixa de telefone (e até mesmo os orlhões) que não esteja repleto de figuras multicoloridas. Ali o grafite figurativo parece encontrar sua força máxima, resistindo ao processo de captura e diluição institucional.

Quanto à pichação, os grandes points são os McDonald's da Lapa e da avenida Santo Amaro. É nesses dois locais que os pichadores se encontram nas sextas-feiras à noite. São garotos da zona sul, norte, leste e oeste, que se reúnem para trocar idéias, bater papo, contar as façanhas, montar "esquemas" para a noite. A partir desses dois locais acontecem boa parte dos encontros, das conspirações. Os garotos chegam comentando as novidades, os esquemas de um prédio que estiveram observando, e logo se formam grupos para sair detonando pela cidade. Todos carregam suas "agendas", espécie de

diário onde anotam suas investidas, planos de grafitação, endereços de outros pichadores, etc. Na informalidade dos encontros criam-se canais de comunicação e ressonância do fenômeno. Na trama dos corpos que se chocam, no confronto direto das rivalidades, intensifica-se a vontade de potência, o desejo incontroável de sair em deriva desafiando tudo, de ousar cada vez mais, de ir cada vez mais longe, cada vez mais alto...



CAPITULO VIII - FORMAS NEOBARROCAS: A ESTETICA DOS GRAFITES

O barroco não remete a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Ele não cessa de fazer dobras. Não inventa a coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, as dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... Mas curva e recurva as dobras, as impulsiona ao infinito, dobra sobre dobra, dobrá segundo dobra. A característica do barroco é a dobra que vai ao infinito.

(Deleuze, 1988: 05)

1. Barroco - Neobarroco.

Dado como morto no século XIX - achatado pela marroquineria neo-clássica, que tomou-o como um modelo exercizado de mal dizer -, o barroco começa a reemergir já no final do século XIX, quando surge o termo "neobarroco". Será o barroco algo restrito a um momento histórico determinado, ou as convulsões barrocas reaparecem em formas transhistóricas? (Perlongher, 1989).

A questão colocada por Perlongher tem sido discutida de forma exaustiva pelos especialistas desde o século passado. Em 1988, com a publicação do livro *Renascença e Barroco*, Heinrich Wölfflin deu a primeira contribuição no sentido de desvincular o termo "barroco" da idéia de decadência, estranheza, distorção, exagero, enfim, de uma conceituação quase sempre pejorativa. Para ele, o barroco surgia como uma forma de representação nova e vital e constituía um contraponto ao renascimento clássico. Em sua perspectiva evolutiva³⁵, Wölfflin anunciava uma alternância cíclica do barroco e do clássico ao longo da história.

³⁵ Que foi mais explicitada em "Conceitos Fundamentais da História da Arte", publicado em 1915, onde define seu método de conhecimento da história da arte, baseado na idéia de que as formas artísticas deveriam ser analisadas a partir de si mesmas e que elas garantiriam uma evolução que ocorreria obedecendo uma lógica e coerência internas, independente de fatores ambientais, religiosos, culturais, políticos ou tecnológicos. ver Wölfflin, 1989, p. 15 e passim.

As ressonâncias da análise de Wölfflin atravessaram o século XX e nos últimos anos vários autores têm apontado a proliferação de traços barrocos no contexto social contemporâneo. De Calabrese (1988) e Maffesoli (1989 e 1990) a Deleuze (1988) e Perlongher (1989), passando por Hocquenghem e Schérer (1986), evidencia-se a preocupação de pensar uma forma transhistórica do barroco que se intensifica em vários contextos e, talvez, de forma mais expressiva neste fim de século.

Em *A Idade Neobarroca* (1988), Calabrese usa o termo neobarroco como uma alternativa para designar vários dos fenômenos culturais contemporâneos. Alternativa, segundo ele, ao *abusadíssimo "pós-moderno", de que se desnaturou o significado original e que se transformou em palavra de ordem ou em marca de operações criativas muitíssimo diferentes entre si* (p. 24 et passim).

Calabrese relaciona três campos de ação do pós-moderno (que não têm nada a ver com o "pós-moderno" que citamos em capítulos anteriores). O primeiro, americano, tem a ver com a literatura e o cinema. Articulado no final dos anos 60, esse pós-moderno pretendia uma superação da experimentação, com o texto se apoiando na reelaboração, no pastiche e na desconstrução do patrimônio moderno. O segundo, surgido no âmbito da filosofia com a obra de Lyotard (*La Condition Postmoderne*, 1979), colocava em dúvida uma cultura baseada em narrativas que se tornavam prescrições. E o terceiro, na arquitetura, investia num projeto de retorno às citações do passado, à superfície do objeto projetado contra a sua estrutura e a sua função.

Ao termo "pós-moderno", *genérico e equívoco*, Calabrese

prefere propor a palavra "neobarroco". Mas adverte: *assim como o "pós" de "pós-moderno" fazia pensar num "depois", ou num "contra" a modernidade, também "neo" poderá levar a crer na idéia de repetição, regresso, reciclagem de um período específico do passado, que seria então precisamente o barroco* (p. 27). No entanto a referência em questão refuta a retomada daquele período, adverte Calabrese, rejeitando tanto a idéia de um progresso da civilização quando a de uma perspectiva cíclica da história (*meta-histórica e idealista*, diz ele).

Assim o barroco não seria um período específico da história da cultura, mas uma atitude generalizada e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem. Um "barroco" transhistórico que coexistiria com um "clássico". Barroco e clássico pensados não como categorias do espírito (como categorias transcendentais, essências fechadas em si mesmas), mas sim como categorias da forma (da expressão ou do conteúdo).

O barroco como um procedimento estético. *Estado de sensibilidade, estado de espírito coletivo que marca o clima, "caracteriza" uma época ou um foco, o barroco consistiria basicamente em certa operação de dobragem da matéria e da forma. Os torvelinhos da força, a dobra - esplendor claro-escuro - da forma* (Perlongher, 1989).

Mas se o "Barroco Áureo" (séculos XVI e XVII) em sua disposição excêntrica, nota Perlongher, assentava-se em solo clássico, praticando uma *derrisão/derruimento, um simulacro "desmesurado e ao mesmo tempo rigoroso, uma decodificação das metáforas clássicas* (idem), o neobarroco, diante da dispersão dos estilos contemporâneos,

não se situa num plano fixo. Perverso e polimorfo, ele floresce sobre qualquer estilo. A estética neobarroca irrompe no contexto contemporâneo em uma multiplicidade de traços. Caleidoscópio onde deslizam pérolas iridescentes, o turbilhão neobarroco - marginal, excessivo e proliferante - subverte linearidades e racionalismos, minando qualquer pretensão de profundidade do discurso realista.

2. Traços Neobarrocos Povoam o Cenário Pós-Moderno.

Em sua forma, aparentemente acabada mas sempre aberta, contemporânea, nosso espaço, sob os auspícios de uma tranquilizadora objetividade, é ao mesmo tempo religiosamente gnóstico, melancolicamente pascaliano, esteticamente kepleriano; metafisicamente, ele é, no fundo, leibniziano, mistura de almas e forças entremeadas, dispersão e concentração de pontos ativos, combinação de uma representação sem modelo e de uma dissolução permanente; ele é, completamente, barroco.

(Hocquengher e Schérer, 1986: 100)

Ao classicismo depurado pôde suceder um barroco exuberante (Maffesoli, 1988: 251). Da predominância das formas clássicas no contexto moderno à luxúria barroca nos tempos

pós-modernos: como essa passagem se intensifica e quais as suas conexões com o fenômeno dos grafites? A partir dos indícios que atravessam a discussão até aqui (e que ressoam os fluxos do fenômeno), será possível indicar os elementos que compõem a estética dos grafites.

- Clássico: linear e plástico - as linhas limitam e isolam os objetos da visão - a leitura é nítida e distinta - objetividade - cada elemento é concreto e perfilado - formas fechadas.

- Barroco: pictórico - luzes e sombras, linhas livres interrompidas por elementos acidentais, dobras que dão vida e movimento às formas e até dissolvem a figura - proliferação de elementos, de detalhes que dificultam a apreensão - efeito de massa num espaço infinito - formas abertas.

Na oposição clássico-barroco é possível compreender as diferenças que distanciam os contextos moderno e pós-moderno. Se retomarmos a discussão iniciada no terceiro capítulo veremos como se evidencia a concentração e afirmação dos valores clássicos e barrocos que predominam respectivamente nas socialidades moderna e contemporânea.

Como vimos o ideário moderno é marcado por uma razão racional, linear e projetiva, consubstancializada nos vetores político e econômico. A razão moderna, sistemática, se funda na objetividade, no equilíbrio do ego e do mercado. A ênfase é no futuro. O estilo é ótico. O social é impregnado por uma atitude prospectiva, pela associação funcional ou contratual de indivíduos autônomos em torno de projetos bem definidos (forma fechada). A utopia moderna é

uma forma luminosa, nítida e distinta, uma forma plástica que delimita o ideal de um mundo perfeito.

É com a saturação desses valores clássicos que atravessam contexto social moderno que vão se afirmar os valores barrocos. As formas se abrem. *Mas essas formas em turbilhão, plenas de volutas voluptuosas que recheiam o topázio de um vazio, levemente oriental, convocam e manifestam, em sua obscuridade turbulenta de velado enigma, forças não menos obscuras* (Perlongher, 1989). Forças dionisiacas tomam o cenário pós-moderno.

Na socialidade neotribal os agrupamentos não se dão mais em torno de projetos. Os afetos, forças intensivas, intensificam as ligações sociais. Estas são instáveis, pontuais, efêmeras. Tomadas por uma potência neobarroca as formas parecem mudar a todo momento, num fluxo e refluxo passional, provocando a derrisão da ordem e da harmonia clássica.

Um delírio presenteísta atravessa voluptuosamente os corpos. O que importar é extrair do instante presente o máximo de intensidade. O engajamento político dá lugar a trama dos corpos em deriva pelos territórios do desejo - já não se tratam mais de formas plásticas e lineares que limitam os indivíduos, mas de forças intensivas que afetam as massas, os corpos. A essência clássica dá lugar a uma função operatória barroca: a potência do desejo. Na promiscuidade das relações sociais (os adolescentes trocam o namoro pelo "ficar junto", encontro fugaz com um número cada vez maior de parceiros), na elegia do banal (o perder tempo fazendo nada nos bares, nos pontos de encontro, na rua), na atitude nômade (essa vontade

irresistível de viver no entre, "sem lenço e sem documento", em deriva por "nenhum lugar, por lugar nenhum"), os corpos se liberam a uma multiplicidade de composições, de encontros, de misturas. Nas dobras barrocas uma simulação de eterno movimento, efeito pictórico da deriva nômade.

A alma das massas, das multidões, inconstante e prazerosa, tem mais do circo que do círculo, diz Hocquenghem e Schérer (1986). Para eles, o paradoxo contemporâneo é o "circulem", proferido no sentido de fazer dispersar. A multidão se dispersa, mas para circular. Meio e indivíduo em tensão fluida, a multidão é o momento de todas as esperas vagas, das disponibilidades suspensas. Uma alma atomizada, que se reúne para se desfazer, projeta seu círculo de dispersão e condensação instantânea em um ponto. Surgida do vazio, ela se afirma pela migração, pela mudança e pelo simulacro. (...) Se há uma alma apática e passional das multidões esparsas do pós moderno, ela é isso que, a todo instante, em cada momento, impede sua própria imagem de se encerrar em si mesma, de se fechar o pequeno círculo, abrindo-o ao infinito sobre uma outra unidade possível, o mais vasto círculo rompido, difratado. (...) O eixo da pós-modernidade não vai de um modo de centralização a outro; ele é o da constante descentralização (idem).

Esse é o primeiro princípio neobarroco, diz Calabrese (1988): o princípio do virtuosismo. São exercícios sobre um tema, variações de estilo, a fuga total de uma realidade organizadora em

direção a uma grande combinação policêntrica³⁶.

A cultura neobarroca é marcada por uma tendência aos limites e excessos (forças dionisiacas), pela insistência no redobro, no drapeamento, na torsão, no desmanchamento das formas transformadas em matéria pulsional, corporal, produzindo um efeito intensivo. O resplendor dos corpos que gozam o brilho dos sons, cores, sabores e imagens, a desmesura da deriva nômade pelos labirintos das tramas que se entrecruzam no turbilhão das formas.

3. Forças Intensivas - Formas Expressivas.

Com sua dimensão temporal, provisória, atmosférica, marcada pela instabilidade e pela metamorfose, em sua dispersão intersticial em uma multiplicidade de formas que proliferam desmesuradamente pelas superfícies urbanas, na superposição caótica de traços e cores, os grafites configuram um fenômeno neobarroco, marcado pelo excesso, pelo dispêndio dionisiaco de energia, de tempo, de tintas, ao sabor subversivo da aventura nômade.

Tomando a cidade em turbilhão, deslizando e evoluindo

³⁶ O policentrismo era o tema das formas artísticas e científicas no século XVII, lembra Calabrese. A nova cosmologia de Kepler destruiu a idéia da centralidade das órbitas dos planetas e introduziu na cultura o gosto pela forma elíptica, provida de centros reais e virtuais múltiplos.

sinuosamente pelas superfícies em arranjos multicoloridos, num contraste lúdico com o cinza-concreto-poluição monótono de São Paulo, os grafites não têm uma simples função decorativa, mas exprimem a intensidade de uma força, de uma potência nômade que atravessa o cotidiano. Na trama dos corpos e inscrições em deriva, na tensão de um movimento que vai da pura catatonia à súbita precipitação, toda a potência do desejo, da vontade de poder, de radicalizar cada vez mais as formas e as cores, de arriscar a própria vida na busca intensiva do mais alto, do mais perigoso, do mais difícil: pura desmesura, virtuosismo barroco.

Signos alegóricos soltos pela cidade, os grafites parecem incorporar uma espécie de potência de figuração, uma capacidade de projetar o mundo nas dobras, nos interstícios da paisagem. As inscrições, assinaturas e desenhos que se repetem ao léu extrapolam seus contornos, seus referenciais originais, encadeando-se em séries, produzindo um efeito "patchwork" na paisagem urbana: a sucessão vertiginosa de inscrições que se justapõem compõe um texto fragmentário que evoca o próprio caos urbano. O figurado (super-heróis, seres espaciais, nomes de gangues, etc) assinalando acontecimentos que remetem a uma história (ou a várias histórias que se desenrolam simultaneamente). A série *Soul Pipou* indicia os efeitos da trajetória intensiva de Adilson. A série de homenzinhos intergalácticos e a de televisores animados traçam o mapa da deriva de Rui. As lambretas marcam a passagem de Júlio Barreto. Cada série condensando as histórias de uma experiência nômade, de um acontecer na cidade.

A própria paisagem paulistana é barroca, preenchida por um excesso de ícones, por uma multiplicidade de elementos em proliferação: não só grafites, mas placas, cartazes, outdoors, sinais, tapumes, lixo, etc. Elementos numa configuração caótica que dão à cidade um certo ar de decadência. O Robin em suspensão na superfície meio descascada da pilastra do viaduto parece surpreendido no movimento de saltar para a rua, deixando ao fundo uma paisagem esmaecida, onde as figuras dos prédios parecem se dissolver num efeito pictórico. Tudo imerso num estado meio de ruína, de decomposição.

4. Labirintos.

São Paulo é um labirinto onde se perdem as hordas nômades. A cidade é atravessada por uma multiplicidade infinita de entradas e saídas. *Um labirinto é múltiplo não porque tenha muitas partes, mas porque é dobrado de muitas maneiras* (Deleuze, 1988). Nas dobras das esquinas, nas inflexões das ruas e avenidas que se entrecruzam, se misturam, se incitam, uma sensação de perda. É difícil não se perder em São Paulo.

O fenômeno dos grafites ressoa o labirinto paulistano. Como já vimos não há uma sucessão linear de acontecimentos. São tramas diversas que se entrecruzam e em cujas dobras as histórias se ramificam, se multiplicam. Fenômeno em movimento com contornos indefinidos, que se intensifica na potência do desejo. Rizoma onde todos os pontos podem derivar infinitamente, estabelecendo conexões transversais sem que se possa centrá-los ou cercá-los, onde todos os

percursos são livres e possíveis.

Os grafites são criações nômades, cujo princípio estético é o da suspensão de toda a possibilidade de solução de um sistema labirintítico. O fenômeno toma toda a sua consistência na deriva. Os pontos de partida e chegada são indefinidos. Não há uma estrutura ordenada, não há um modelo. O mapa dos grafites é um registro pictórico onde o que se vê são indícios, traços de uma deriva. Na complexidade da trama labirintítica da cidade e dos grafites, segui-los é embarcar numa espécie de "vôo cego", um se deixar perder pelas dobras das esquinas.

5. A Turbulência das Formas.

Nos labirintos da cidade as formas dos grafites ressoam as variáveis que interferem na ação e esquivas dos grafiteiros e os fluxos semióticos que atravessam o espaço urbano. Elas são instáveis, irregulares, assimétricas, variando de acordo com a velocidade de ação, material utilizado, superfície de inscrição (que pode ser lisa ou rugosa, de concreto, tijolo, madeira, metal, fibra, etc), velocidade e direção dos fluxos de trânsito, intempéries do tempo, repressão, ação dos passantes, donos de muro, etc. Sua dimensão efêmera reforça o próprio caráter nômade do fenômeno, esse aparecer e desaparecer repentino, eco intermitente que ressoa pela cidade, cujos traços são marcas fugazes (repetidas à exaustão) de um delírio inconsequente.

A invasão da cidade pelas hordas de grafiteiros deixa

como traços uma multiplicidade de inscrições que se sobrepõem nas paredes. A proliferação de elementos, de detalhes num muro grafitado impede a apreensão completa, à primeira vista. O que se parece ter nas superfícies urbanas não são figuras isoladas, mas um efeito de massa. Um grafite num muro detona uma série de investidas que acabam por extrapolar todos os espaços. A mistura caótica de desenhos, rabiscos e nomes de gangues provocam um drapeamento pictórico da paisagem urbana, colocando em cena uma riqueza inesgotável de motivos que não dá descanso à imaginação.

Nos gigantescos painéis que os grafites formam aqui e ali na paisagem de São Paulo há uma proliferação acumulativa de pequenas inscrições, traços que ressoam o imaginário das histórias em quadrinhos (HQ) e que se repetem arrastando formas simples que variam a partir de diferentes (às vezes quase imperceptíveis) variações de velocidade. No universo e movimento dos grafites as forças intensivas que mobilizam os grafiteiros liberam matérias de expressão extraídas dos fluxos semióticos que atravessam a deriva e que são acompanhadas de um desenvolvimento contínuo das formas produzindo um efeito barroco na paisagem.

Nas séries de grafites produzidos a partir de uma mesma máscara, nas dezenas de Batmans, Robins, Spirits, lambretas e patos (marcas "registradas" de Julio Barreto), super-heróis, monstros de todo tipo, assinaturas, em uma multiplicidade de cores, tamanhos e texturas, o que se vê são formas em metamorfose, variações de estilo. Na generalização das imagens, uma estética da repetição.

Ao extrair seus personagens e marcas de um imaginário

urbano repleto de signos imagéticos do cinema, TV e HQ, os grafiteiros guardam das formas apenas o mínimo necessário para quebrá-las, modificá-las, afetá-las sob diferentes velocidades. A rapidez da ação, as características dos suportes, o grau de ousadia, as forças intensivas que marcam a tensão da deriva, vão provocar uma evolução, um movimento contínuo das formas.

Mesmo com a produção serial, com o uso das máscaras, de uma matriz a partir da qual se obtém séries de cópias, não é possível manter as formas dos grafites. Qualquer interferência no processo de grafitagem provoca alterações nos desenhos. As características da superfície de inscrição variam, as máscaras e as próprias tintas se deterioram com facilidade modificando os contornos das figuras. Nomadizando pela cidade, as citações, os decalques, os fragmentos de ícones entram em novas composições com elementos diferenciados, interagindo ou se superpondo a outras inscrições.

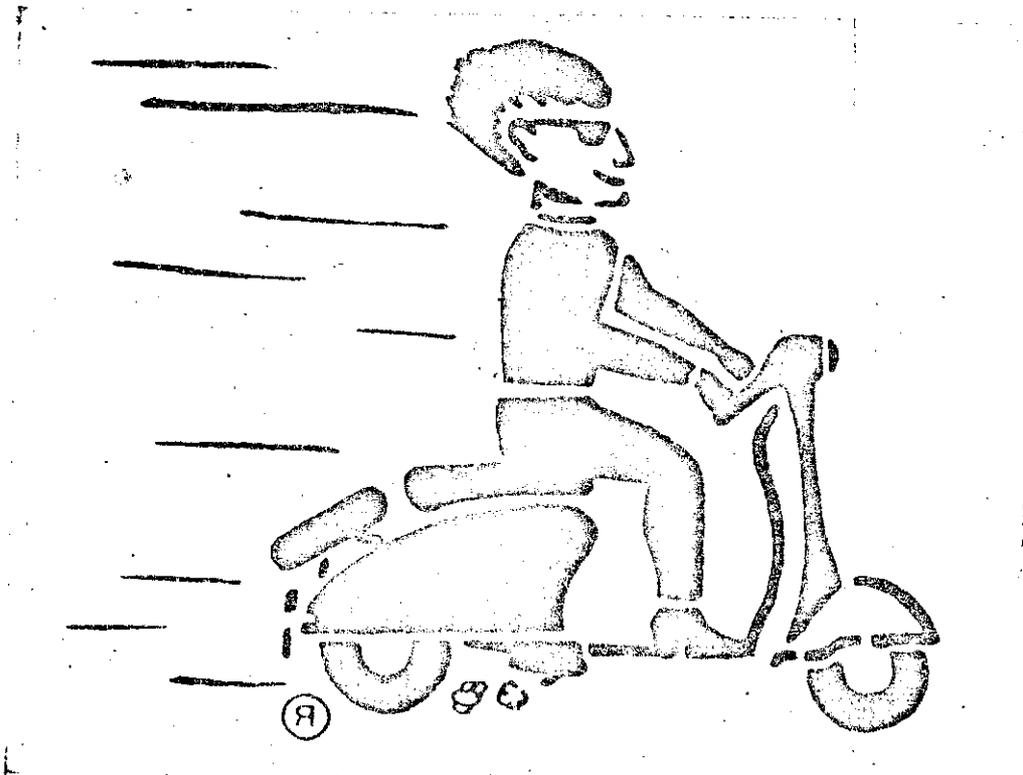
O efeito estético dessas marcas barrocas na paisagem urbana é intensivo. Combinando sons, odores e velocidades com linhas, volumes e cores em formas picturais, os grafiteiros produzem uma sorte de semiótica afetiva, constituindo territórios itinerantes pela cidade. Cada inscrição em deriva pelo espaço urbano condensa traços diferenciais, afetos e qualidades expressivas, marcando acontecimentos fugazes que afetam a trajetória dos grafiteiros e dos passantes. O poste tomado por um devir-monstro, o Spirit que parece saltar do muro em meio a um emaranhado de rabiscos, o orelhão que se transforma num tótem psicodélico rabiscado com espirais coloridas, as centenas de homenzinhos intergalácticos que pululam por todos os cantos,

barroquizam a paisagem, provocando um "choc", mobilizando os sentidos do passante que se delicia, sente-se agredido, ou até prossegue indiferente.

Nos labirintos dos grafites tudo parece funcionar maquinicamente, com os fluxos se engendrando, interferindo uns nos outros, fazendo aparecer novas linhas de potencialização ao mesmo tempo em que tudo rateia. A intensificação de um dos vetores diferenciais estéticos, a repressão, provoca uma diluição momentânea no fenômeno e simultaneamente contribui para o surgimento da pichação no alto dos prédios, onde, escondidos nas alturas, os pichadores podem viver a experiência intensiva de arriscar o próprio corpo na produção de inscrições gigantescas com letras sinuosas. O próprio preço do spray acaba por provocar interferências estéticas nas pichações: os pichadores passam a improvisar uma tinta mais barata feita a base de cal, fixador (geralmente cola) e um corante, e com isso as assinaturas crescem de tamanho e se tornam multicoloridas, ressoando traços dos "tags" novayorquinos.

A própria desmesura quantitativa (a proliferação de inscrições) e qualitativa (o virtuosismo: a radicalização das formas, cores e suportes) provoca efeitos diversos. Ao mesmo tempo dá margem ao surgimento de micro e macrofascismos (o assassinato de pichadores e o recrudescimento da repressão às pichações), e agencia um deslocamento de fronteiras, a flexibilização dos padrões estéticos com a aceitação dos grafites figurativos, a tolerância institucional e a sua liberação. Nesse processo o movimento de institucionalização dos grafites é acelerado e, simultaneamente, há uma sofisticação dos

desenhos: a possibilidade de fazer o grafite sem pressa contribui para a produção de grandes painéis com um trabalho mais apurado.



POSLUDIO

O ritmo anfetamínico da São Paulo contemporânea proporciona ao passante/passageiro urbano uma experiência visual e sensitiva retalhada. A cidade funciona em ritmo videoclip. A barroquização da paisagem urbana, as diferentes velocidades dos fluxos que a atravessam e as diversas formas de enquadramento a que o olhar está sujeito provocam um efeito pictórico, as imagens são fragmentadas e deformadas no "patchwork" urbano.

A experiência do olhar no contexto pós-moderno ressoa o efeito criado pelo uso radical do controle remoto da TV. O "zapper", entediado com a "mesmice" da tela faz um uso subversivo do controle mudando de canal sucessivamente e criando um novo tipo de relação com as imagens metamorfoseadas na velocidade dos cortes e na mistura dos contextos. Ele cria seu próprio patchwork.

A aceleração da velocidade de percepção no ritmo televisual do videoclip coloca em cena uma nova temporalidade, na qual o tempo de interferência da ação requer respostas aceleradas. A destreza sensorial se intensifica na velocidade de reação aos estímulos. O olhar salta de uma imagem a outra, relacionando-as instantaneamente, inferindo fragmentos de seus conteúdos e recriando palimpsestos que condensam seus traços. O efeito zapping cria uma simultaneidade histórica.

É esse efeito limite (excentricidade barroca) que se tem nos muros da cidade. São imagens extraídas dos mais diversos contextos, do imaginário da ficção científica aos super-heróis das HQ,

das letrinhas gregas ao Freddy Krueger arrancado de um filme de terror, dos labirintos mitológicos às cabeças disformes surrealistas, dos rabiscos aos ícones ecológicos (baleias, jacarés, tigres, elefantes, etc), das lambretas aos ratos de todos os tipos (Mickey Mouse, Niquel Náusea, ratazanas, etc). Imagens fugazes em composições heterogêneas, aleatórias, pelas superfícies urbanas.

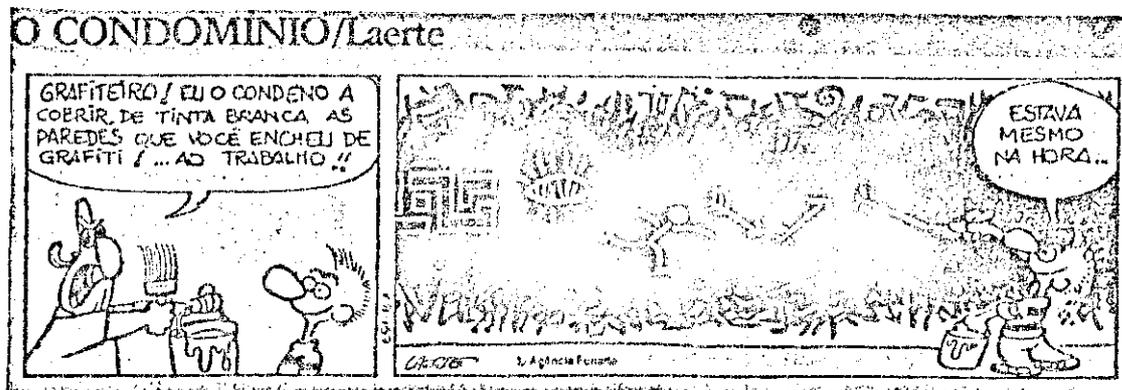
A superposição de imagens extraídas dos mais diversos contextos e sua sequência televisual radicaliza as diferenças históricas. No diálogo dos muros as possibilidades de conexões se multiplicam. Nos palimpsestos urbanos produzidos pela velocidade "mídia" os objetos culturais passam por um período de total simultaneidade. A cultura é dessacralizada. Libera-se a possibilidade de se fazer todas as composições, todos os sincretismos, todas as misturas, por mais híbridas que sejam. Confusão dionisiaca ao sabor dos afetos.

Através dos fluxos televisivos tudo está em circulação. A paisagem urbana se modifica completamente com a industrialização da cultura. *Há uma fartura de matéria de expressão como nunca se conheceu: catálogos ao alcance de todas as mãos que querem criar língua para as intensidades cada vez mais desterritorializadas* (Rolnik, 1987: 70). A mídia se tornou a terra natal de toda a humanidade. O mundo via tela da TV. A cidade convertida *numa espécie de complexo industrial gigantesco e multinacional, trabalhando dia e noite na fabricação em massa dessas matérias - de expressão - e as pessoas convertidas numa espécie de complexo computador que armazena, incansavelmente, milhões de informações* (idem, ibidem). No trânsito

tresloucado da megalópole contemporânea uma sessão corrida de matérias de expressão se avolumando cada vez mais, proliferando e se irradiando de todos os lados e para todos os lados (idem, ibidem).

Em meio a essa proliferação de matérias de expressão, mil mundos são criados nas paredes/telas da cidade. O vírus do grafite se alimenta na multiplicidade de referenciais signícos e imagéticos em circulação pelo social, na vontade de poder, na disposição dos corpos em buscar uma mais valia intensiva. Há um aquecimento do desejo, uma vontade de dizer não ao tédio. As pessoas estão como nunca expostas a encontros aleatórios, a afetar e serem afetadas de todos os lados e de todas as maneiras: a se desterritorializarem. E as intensidades que surgem desses movimentos dispõem de uma variedade incrível de matérias de expressão para simular-se. (idem, ibidem)

Há uma sensação de potência no ar. Nessa potencialidade processual se intensificam os fluxos de grafitagem. O sabor da deriva nômade mobiliza os corpos em busca de uma mais valia intensiva. No se deixar perder pelos labirintos barrocos da cidade, na esquiua constante pelas dobras das esquinas, na explosão de cores, na ousadia de ir cada vez mais alto, mais longe, há uma sede insaciável de criar mundo. (idem, ibidem)



APENDICE

NOTAS SOBRE ALGUNS CONCEITOS³⁷

* **Agenciamento:** uma individuação dinâmica sem sujeito (não há um determinante exterior à própria ação), uma produção de disposição (no sentido de arranjo) de fluxos, uma fabricação, uma maquinação, pura ação que implica numa disposição coletiva.

* **Desejo:** o desejo não é interior a um sujeito nem tende para um objeto. Ele é estritamente imanente a um plano ao qual não pré-existe. Este plano é da ordem molecular, dos fluxos, dos devires, das intensidades. Nele as coisas se distinguem apenas por relações de repouso, velocidade e lentidão. Os fluxos de desejo são forças intensivas que atravessam os corpos. Não há sujeitos, só há individuações dinâmicas que constituem agenciamentos coletivos: composições de força, afetos não subjetivados.

* **Devir:** termo relativo à economia do desejo. Os fluxos de desejo procedem por afetos e devires, independentemente do fato de que possam ser ou não referenciados a pessoas, imagens, identificações. Assim, um indivíduo etiquetado antropologicamente como masculino pode ser atravessado por devires múltiplos e, aparentemente, contraditórios: devir feminino que coexiste com um devir criança, um devir animal,

³⁷ Baseado em Deleuze e Guattari (1980), Guattari e Rolnik (1986) e Perlongher (1987b).

etc.

* **Enunciação coletiva:** embora a língua seja, por essência, social e, além disso, conectada diagramaticamente em realidades contextuais, as teorias linguísticas da enunciação centram a produção linguística nos sujeitos individuados ao invés de discernir o que são os "agenciamentos coletivos de enunciação". Coletivo aqui não deve ser entendido somente no sentido de agrupamento social: ele implica também a entrada de diversas coleções de fluxos semióticos de todas as espécies, de afetos, de idealidades estéticas, etc.

* **Fluxo:** Os fluxos materiais e semióticos "precedem" os sujeitos e os objetos. O desejo, portanto, não é, de início, nem subjetivo nem representativo: ele é economia de fluxos.

* **Máquina (maquínico):** é importante distinguir a máquina da mecânica. A mecânica é relativamente fechada sobre si mesma: ela só mantém com o exterior relações perfeitamente codificadas. As máquinas, consideradas em suas evoluções históricas; constituem, ao contrário, um *phylum* comparável ao das espécies vivas. Elas engendram-se umas às outras, selecionam-se, eliminam-se, fazendo aparecer novas linhas de potencialidades. As máquinas, não só as técnicas, mas as teóricas, sociais, estéticas, etc, nunca funcionam isoladamente, mas por agregação ou por agenciamento.

* **Molecular/molar:** os mesmos elementos existentes nos fluxos, nos estratos, nos agenciamentos, podem organizar-se segundo um modelo molar ou molecular. A ordem molar corresponde às estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência. A ordem molecular é a dos fluxos, dos devires, das

intensidades. A travessia molecular dos estratos e dos níveis, operadas pelas diferentes espécies de agenciamentos, é chamada de transversalidade.

* **Processo:** sequência contínua de fatos ou de operações que podem levar a outras sequências de fatos e de operações. O processo implica a idéia de ruptura permanente dos equilíbrios estabelecidos.

* **Territorialidade/desterritorialização/ territorialização:** A noção de território é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dela a etologia e a etnologia. Os seres se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes, aos fluxos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido quanto a um sistema percebido, no seio do qual o sujeito se sente "em casa". O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair de seu curso e se destruir. A reterritorialização consistirá numa tentativa de recomposição de um território engajado num processo desterritorializante.

BIBLIOGRAFIA

A bibliografia está organizada por temas. A ordem destes corresponde à dos capítulos onde são tratados.

1. Grafites

ARRUDA, Valdir.

1984 Um spray na mão e uma idéia na cabeça. Arte em Revista 8: 59-63.

BARBOSA, Gustavo.

1986 Grafites de Banheiro. Rio de Janeiro. Editora Anima.

BAUDRILLARD, Jean.

1976 Kool Killer. L'Echange Symbolique et la Mort. Paris. Gallimard.

BORGES, Luiz Augusto.

1984 Entre o desejo e a morte. Arte em Revista 8: 64-68.

COOPER, Martha e CHALFANT, Henry.

1986 Subway Art. London. Thames and Hudson.

DANIEL, Herbert.

1984 A pichação em Desvio. Desvios 3: 41-51.

DEVILLE, Nick.

1987 Pochoirs. Tribus. Utopies. Imaginaires. Sociétés 16:
14-16.

DOGANÇAY, Burham et alii.

1982 Les Murs Murmurent, Ils Crient, Ils Chantent.... Paris.
Centre Georges Pompidou.

DURAND, Dominique e BOULOGNE, Daniel.

1984 Le Livre du Mur Peint (Art et Techniques). Paris.
Editions Alternatives.

FONSECA, Cristina.

1987 A Poesia do Acaso: Na Transversal da Cidade. São Paulo.
T. A. Queiroz Editor.

LEWIND, Walter.

1968 L'Imagination au Pouvoir. Paris. Le Terrain Vague.

RIDUT, Dennis et alii.

1985 Le Livre du Graffiti. Paris. Editions Alternatives.

SANTOS, Jair Ferreira.

1984 A saga dos graffiti: olhando a crise passar. Folhetim -
Folha de São Paulo (24/06).

2. Métodos

a. Antropologia Urbana

ALTHABE, Gérard.

1978 Ethnologie urbaine: problematique. Notas de curso.
Paris. Xerox (gentileza de Suely Kofes).

s.d. O cotidiano em processo. Apostila IFCH-Unicamp. mimeo.

BIANCO, Bela Feldman.

1987 Antropologia das Sociedades Complexas: Métodos. São
Paulo. Global.

BORDREUIL, Samuel.

1983 La ville, les flux. Espaces et Sociétés 15: 111-127.

DEBOUT, Simone.

1975 La ville de transition. Espaces et Sociétés 15: 45-62.

MAFFESOLI, Michel.

1984 A Conquista do Presente. Rio de Janeiro. Rocco.

- 1988 O Conhecimento Comum. São Paulo. Brasiliense.
- MEUNIER, Jacques.
- 1978 Os Moleques de Bogotá. Rio de Janeiro. Difel.
- OLIVEN, Rubem.
- 1975 A Antropologias dos Grupos Urbanos. Rio de Janeiro. Vozes.
- PERLONGHER, Néstor.
- 1987a O Negócio do Michê: a Prostituição Viril em São Paulo. São Paulo. Brasiliense.
- 1987b Vissicitudes do michê. Temas IMESC 4(1): 57-71.
- 1988 Territórios Marginais. Papéis Avulsos 6. CIEC (Escola de Comunicações - UFRJ).
- PESSIN, Alain e TORQUE, Henry.
- 1975 La parole et la ville. Espaces et Sociétés 15: 63-70.
- PIEDELLE, M. e DELAUNOY, P.
- 1978 Construction et choix d'objets en fonction des modalités de rapport au groupe observé. Notas de curso. Paris. Xerox (gentileza de Suely Kofes).
- SANSOT, Pierre.
- 1975 Ville et poésie. Espaces et Sociétés 15: 16-28.

1987 Parole errante, parole urbaine. Sociétés 16: 17-19.

VELHO, Gilberto (org.).

1973 O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro. Zahar.

WELLMAN, Barry e LEIGHTON, Barry.

1981 Réseau, quartier et communauté. Espaces et Sociétés
38/39.

b. A Cartografia

CAIAFA, Janice.

1985 Movimento Punk nas Cidades. Rio de Janeiro. Zahar.

DELEUZE, Gilles.

1976 Resposta de Gilles Deleuze a Michel Cressole.
Capitalismo e Esquizofrenia: Dossier Anti-Edipo. Lisboa.
Assírio e Alvim.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix.

1980 Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie. Paris. Les
Editions de Minuit.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire.

1980 Diálogos. Valência. Pré-Textos.

FOUCAULT, Michel.

- 1984 Microfísica do Poder. Rio de Janeiro. Graal.
- 1987 Nietzsche, Freud e Marx - Theatrum Philosophicum. São Paulo. Princípio.

MAFFESOLI, Michel.

- 1987a O Tempo das Tribos. Rio de Janeiro. Forense Universitária.

ROLNIK, Suely.

- 1987 Cartografia Sentimental da América: Produção do Desejo na Era da Cultura Industrial. Tese de Doutorado-PUC. São Paulo. mimeo.

ROLNIK, Suely e GUATTARI, Félix.

- 1986 Micropolítica: Cartografias do Desejo. Petrópolis. Vozes.

SANSOT, Pierre.

- 1986 Les Formes Sensibles de la Vie Sociale. Paris. PUF.

VIRILIO, Paul.

- 1984a Guerra Pura. São Paulo. Brasiliense.

3. A Metrópole: Formas de Percepção do Espaço Urbano.

BAUDRILLARD, Jean.

- 1981 Simulacres et Simulation. Paris. Editions Galilée.
1986 América. Rio de Janeiro. Rocco.

BENJAMIM, Walter.

- 1983 Sobre alguns temas em Baudelaire. Benjamin/ Adorno/
Horkheimer/ Habermas. São Paulo. Abril Cultural.
1985 A Paris do Segundo Império em Baudelaire. Walter
Benjamin. São Paulo. Ática.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix.

- 1976 O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de
Janeiro. Imago.

MAFFESOLI, Michel.

- 1987b L'Ethique de l'esthétique: homo estheticus. Paris.
mimeo.
1989 A cultura pós-moderna. Notas de curso. São Paulo.

OLIVEIRA, Fátima.

- 1990 Trilha Sonora: Topografia Semiótica Paulistana nas
Canções Independentes das Décadas de 70 e 80.

dissertação de Mestrado-Unicamp. Campinas. mimeo.

PEIXOTO, Nelson Brissac.

- 1987 Cenários em Ruínas: A Realidade Imaginária Contemporânea. São Paulo. Brasiliense.
- 1989 América. São Paulo. Videofilmes / Companhia das Letras.

PERLONGHER, Néstor.

- 1987a O Negócio do Michê.... op. cit.

VIRILIO, Paul.

- 1977 Vitesse et Politique. Paris. Editions Galilée.
- 1980 Esthétique de la Disparition. Paris. Editions Balland.
- 1984b L'Espace Critique. Paris. Editions Christian Bourgois.
- 1984c L'Horizon Négatif. Paris. Editions Galilée.
- 1988 La Machine de Vision. Paris. Editions Galilée.

4. O Nomadismo

CAIAFA, Janice.

- 1985 Movimento Punk nas Cidades. op. cit.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix.

- 1980 Mille Plateaux.... op. cit.

GUATTARI, Félix.

1985 Revolução Molecular: Pulsações Políticas do Desejo. São Paulo. Brasiliense.

PERLONGHER, Néstor.

1987b Vissicitudes do michê. op. cit.

1989a Poética urbana. Texto da conferência apresentada no Colóquio Internacional Creatividad - Arquitetura - Transdisciplina. Buenos Aires. mimeo.

VIRILIO, Paul.

1977 Vitesse et Politique. op. cit.

5. O Neotribalismo

DELEUZE, Gilles.

1987 Proust e os Signos. Rio de Janeiro. Forense Universitária.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix.

1980 Mille Plateaux. op. cit.

MAFFESOLI, Michel.

1987a O Tempo das Tribos. op. cit.

1989 A cultura pós-moderna. op. cit.

6. Territórios

BARBOSA, Gustavo.

1986 Grafitos de Banheiro: A Literatura Proibida. op. cit.

BATAILLE, George.

1987 O Erotismo. Porto Alegre. L&PM.

DELEUZE, Gilles.

1978 Le Bergsonisme. Paris. PUF.

GUATTARI, Felix.

1985b Espaço e poder: a criação de territórios na cidade.
Espaço e Debates 16: 109-120.

PERLONGHER, Néstor.

1988 Territórios marginais. op. cit.

7. O Neobarroco

CALABRESE, Omar.

1988 A Idade Neobarroca. Lisboa. Edições 70.

DELEUZE, Gilles.

1988 Le Pli: Leibniz et Le Baroque. Paris. Les Editions de
 Minuit.

HOCQUENGER, Guy e SCHÉRER, René.

1986 L'Âme Atomique: Pour Une Esthétique d'Ere Nucleaire.
 Paris. Albin Michel.

MAFFESOLI, Michel.

1989 A Cultura Pós-Moderna. op. cit.

1990 Aux Creux des Apparences. Paris.

PERLONGHER, Néstor.

1989 Formas neobarrocas. Nicolau 19: 16.

WOLFFLIN, Heinrich.

1989 Renascença e Barroco. São Paulo. Editora Perspectiva.

BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR

Os textos aqui relacionados atravessaram o processo de produção deste trabalho, interferindo de algum modo no resultado final (além deles, outros referenciais, como reportagens dos jornais Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo, histórias em quadrinhos, filmes, vídeos e músicas, também ajudaram na composição do mapa do fenômeno).

ABENSOUR, Miguel et alii.

- 1987 L'Esprit des Lois Sauvages ou Une Nouvelle Anthropologie
Polithique. Paris. Editions du Seuil.

ALLIEZ, Eric et alii.

- 1988 Contratempo - Ensaio sobre algumas Metamorfoses do
Capital. Rio de Janeiro. Forense Universitária.

BATAILLE, Georges.

- 1975 A Parte Maldita. Rio de Janeiro. Imago.
1987 O Erotismo. Porto Alegre. L&PM.

BAUDELAIRE, Charles.

- 1985 As Flores do Mal. Rio de Janeiro. Nova Fronteira.

BAUDRILLARD, Jean.

- 1976 L'Échange Symbolique et la Mort. Paris. Gallimard.
1981 Simulacres et Simulations. Paris. Galilée.

- 1986 América. Rio de Janeiro. Rocco.
- BECKETT, Samuel.
- 1986 Malone Morre. São Paulo. Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter.
- 1984 Origem do Drama Barroco Alemão. São Paulo. Brasiliense.
- 1986 Obras Escolhidas 1. São Paulo. Brasiliense.
- 1987 Obras Escolhidas 2. São Paulo. Brasiliense.
- CALDEIRA, Teresa.
- 1988 A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia.
Novos Estudos Cebrap 21: 133-157.
- CARRILHO, Manuel Maria (org.)
- 1976 Capitalismo e Esquizofrenia: Dossier Anti-Édipo. Lisboa.
Assírio e Alvim.
- CASTRO, Eduardo Viveiros.
- 1986 Araweté: Os Deuses Canibais. Rio de Janeiro. Zahar.
- CLASTRES, Pierre.
- 1972 Chronique des Indiens Guayaki. Paris. Plon.
- 1978 A Sociedade contra o Estado. Rio de Janeiro. Francisco
Alves.
- 1982 Arqueologia da Violência: Ensaios de Antropologia

Política. São Paulo. Brasiliense.

CLIFFORD, James.

1983 On ethnographic authority. *Representations* 2: 118-146.

CLIFFORD, James e MARCUS, George (org.).

1986 *Writing Culture - The Poetics and Politics of Ethnograph*. Berkeley. University of California Press.

DELEUZE, Gilles.

1982 *A Lógica do Sentido*. São Paulo. Perspectiva.

1985 *Cinema: A Imagem - Movimento*. São Paulo. Brasiliense.

1987 *Foucault*. Lisboa. Vega.

1988 *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro. Graal.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix.

1980 *Política y Psicoanálisis*. México. Terra Nova.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire.

1980 *Diálogos*. Valência. Pré-Textos.

DUMONT, Jean Paul.

1978 *The Headman and I - Ambiguity and Ambivalence in the Fieldwork Experience*. Austin. University of Texas Press.

ESCOBAR, Carlos Henrique de et alii.

1985 Por que Nietzsche? Rio de Janeiro. Achiamé.

FOUCAULT, Michel.

1985o As Palavras e as Coisas. São Paulo. Martins Fontes.

1985b História da Sexualidade I: A Vontade de Saber. Rio de Janeiro. Graal.

GEERTZ, Clifford.

1978 A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro. Zahar.

1983 Local Knowledge. New York. Basic Books.

1988 Works and Lives - The Anthropologist as Author. Stanford. Stanford University Press.

GUATTARI, Félix.

1988 O Inconsciente Maquínico - Ensaios de Esquizo-Análise. Campinas. Papyrus.

LIMA, Lezama.

1987 Paradiso. São Paulo. Brasiliense.

LYOTARD, Jean François.

1986 O Pós-Moderno. Rio de Janeiro. José Olympio.

MAFFESOLI, Michel.

1985 A Sombra de Dioniso. Rio de Janeiro. Graal.

- 1987 *Dinâmica da Violência*. São Paulo. Vértice.
- MARCUS, Georges e CUSHMÁN, Dick.
- 1982 *Ethnographies as texts*. *Annual Review of Anthropology* 11:
25-69.
- MAUSS, Marcel.
- 1974 *Sociologia e Antropologia*. São Paulo. EPU/Edusp.
- .. PELBART, Peter Pál.
- 1989 *Da Clausura do Forá ao Fora da Clausura - Loucura e
Desrazão*. São Paulo. Brasiliense.
- PROUST, Marcel.
- 1954 *A La Recherche du Temps Perdu*. Paris Gallimard.
- RABINOW, Paul.
- 1977 *Reflexions on Fieldwork in Morocco*. Berkeley. University
of California Press.
- 1985 *Discours and power: on the limits of ethnographic texts*.
Dialectical Anthropology 10 (1&2): 1-14.
- SANTOS, Laymert Garcia dos.
- 1989 *Tempo de Ensaio*. São Paulo. Companhia das Letras.

SCHNEIDER, Peter e BUCHNER, Georges.

1985 Lenz - Precedido por Lenz um Relato. São Paulo.
Brasiliense.

STOCKING, George.

1983 Observers Observed - Essays on Ethnographic Fieldwork.
Madison. University of Wisconsin Press.

TOURNIER, Michel.

1985 Sexta-feira ou os Limbos do Pacífico. São Paulo. Difel.

VEYNE, Paul.

1982 Como se Escreve a História - Foucault Revoluciona a
História. Brasília. Editora da UnB (Cadernos da UnB).

1983 O Inventário das Diferenças - História e Sociologia. São
São Paulo. Brasiliense.