



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

THIAGO SANTA ROSA DE MOURA

**PIXADORES, GRAFITEIROS E SUAS TERRITORIALIDADES:  
apropriações socioespaciais na cidade do Recife**

RECIFE  
2014

**THIAGO SANTA ROSA DE MOURA**

**PIXADORES, GRAFITEIROS E SUAS TERRITORIALIDADES:  
apropriações socioespaciais à cidade do Recife**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito à obtenção de título de Mestre em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Bertrand Roger Guillaume Cozic.

RECIFE  
2014

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-12

M929p Moura, Thiago Santa Rosa de.

Pixadores, grafiteiros e suas territorialidades : apropriações socioespaciais na cidade do Recife / Thiago Santa Rosa de Moura. – Recife: O autor, 2014.

169 f. : il. ; 30cm.

Orientador: Prof. Dr. Bertrand Roger Guillaume Cozic.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-graduação em Geografia, 2014.

Inclui referências e anexos.

1. Geografia. 2. Arte de rua. 3. Grafito. 4. Liberdade de expressão. 5. Jovens – Recife (PE). I. Cozic, Bertrand Roger Guillaume (Orientador). II. Título.

910 CDD (22.ed.)

UFPE (BCFCH2014-105)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO CENTRO DE  
FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE  
CIÊNCIAS GEOGRÁFICAS PROGRAMA DE PÓS  
GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

**THIAGO SANTA ROSA DE MOURA**

**“PIXADORES, GRAFITEIROS E SUAS TERRITORIALIDADES: apropriações  
socioespaciais na cidade do recife”**

Dissertação defendida e Aprovada pela banca examinadora:

Orientador: \_\_\_\_\_  
Dr. Bertrand Roger Guillaume Cozic (PPGEO/UFPE)

2º Examinador: \_\_\_\_\_  
Dr. Francisco Kennedy Silva dos Santos (PPGEO/UFPE)

3º Examinador: \_\_\_\_\_  
Dra. Sônia Maria de Lira (UFCG)

**RECIFE – PE  
21/08/2014**

A Luana Nascimento  
A todos os Pixadores (as) e Grafiteiros (as)  
do Recife.

## AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa teria grandes probabilidades de não ter sido concluída não fosse todo o apoio e amor que recebi de uma pessoa que nos últimos anos vem sendo um dos pilares de sustentação para a continuidade de minha caminhada na academia e em todas as demais situações que a vida impõe fora dela. Por isso mesmo, tanto agradeço como dedico este texto à minha companheira Luana Nascimento que teve a força que em diferentes momentos me faltou para continuar e defender esta dissertação. Obrigado amor.

Agradeço a todos os meus familiares, em especial a Dona Carol que sempre contribuiu com sua compreensão as diferentes situações envolvidas na minha vida acadêmica. Agradeço a meu pai Luiz Gonzaga pela força e dedicação em todos esses anos e a minha mãe Vilma e meu tio Paulo pelo mesmo mérito.

A todos os pixadores (as) e grafiteiros (as) do Recife sou grato pela iniciativa de usar as ruas em suas ações, em seus códigos e regras, em seu enfrentamento a um espaço urbano cada vez mais injusto. É deles e delas o mérito inicial desta pesquisa, visto que sem as pixações e graffiti eu nunca teria sido convidado por tais paisagens a explorar esses mundos tão criativos e humanos. Em especial, agradeço a todos e todas que contribuíram com a pesquisa em entrevistas: Boony, principal responsável pelas minhas primeiras palavras com cada pixador (a) ou grafiteiro (a). Nanda C. com quem tive interessantes lições de fotografia. A Anne Souza por ter me escravizado em seus rolés para colagem de Lambes pelo Recife Antigo e pela entrevista. A Sheldder e Stilo com quem também fiz amizade e pude participar ativamente dos rolés de pixo e do evento Pão e Tinta de 2014. Bozó Bacamarte e sua simpatia e eterna disponibilidade. Amparo Araujo e suas lições de combatividade e seriedade. Pus Cano e Well com quem aprendi sobre as mais antigas características dos pixadores (as) e pixações. Gust, Ham, Leogospel, Nika, Galo de Souza, Derlon Almeida, Olho. Agradeço a Guga Baygon pela disponibilidade em responder meus emails mesmo morando e trabalhando em Brasília e pela entrevista concedida em um dos seus poucos dias de descontração em Recife. Agradeço aos pixadores Duende, O Lider, Fiel, Net, Lerdo, Menor e Anêmico. A Bidu e China um muito obrigado por, assim como os demais, me receberem em sua ré, o Ibura, e concederem, assim também como os demais, a ótima e longa entrevista. Um muito obrigado a Arbos que também me recebeu em sua ré e em sua casa em uma manhã sonolenta. Um muito obrigado também ao companheiro Luther pela entrevista e todas

as trocas de idéias sempre munidas de muita positividade e motivação. A todos os lutadores que constroem com muita criatividade o Coletivo O Bagaço meu muito obrigado. Igualmente agradeço a Jouse Barata pela sua ótima receptividade na ONG Cores do Amanhã e ao companheiro Vasp por me receber em sua casa e pelos exemplos de vida e de luta. A Carbonel agradeço a paciência e o almoço que ainda estou devendo, além é claro da rica troca de idéias na entrevista. Agradeço a Heter e a Dinha. Esta ultima, mesmo sem ter sido entrevistada, contribuiu em muito com seus sorrisos e com sua arte cada vez mais bem acabada e seu ótimo humor. Agradeço a Zone por se deslocar até a UFPE para a entrevista. Muito obrigado também a Luan pelas ótimas leituras sobre o museu das favelas e a Rodolfo pela tranquilidade e pela blusa arretada da Mente Fértil Crew. Importante sempre lembrar um dos mais dedicados grafiteiros que conheci durante a pesquisa e que, por essa mesma dedicação, decidi que era necessário cumprir sua missão de também lançar seus bombs no céu. Um grande salve a Jopa. A Todos e Todas Muito Obrigado.

Agradeço aos meus amigos que, sempre que podem, chegam junto em trabalhos de campo ou em momentos de descontração. A Lourival agradeço por suportar o sol no Pão e Tinta de 2013, pela companhia em demais trabalhos de campo, e indicações indiretas de leituras sempre muito ricas. A João Oliveira pelos interessantes debates e companhia em buscas por livros e relíquias fotográficas pela UFPE ou na Fundação Joaquim Nabuco. Não devo esquecer-me de Chico Tavares e Wanilson que sempre se encontram dispostos a beber e falar sobre as coisas da vida, inclusive a acadêmica. Agradeço também a João Gabriel pelo companheirismo nesse curso de Mestrado e pela descontraída visita à minha casa em Campina Grande durante a fase de finalização dessa dissertação e que, sem dúvida, contribuiu para sua conclusão. Devo gratidão também à Mirela Duarte pela parceria na disciplina sobre paisagem e espaços públicos no Mestrado em Arquitetura e Desenvolvimento Urbano – MDU e pelas interessantes leituras. A Júlia Monteiro agradeço às rápidas e produtivas conversas e a fértil troca de material de pesquisa. Devo também gratidão à Lucélio e Luciana e Jamira pela compreensão em todas as vezes que precisei, por conta dessa pesquisa, me ausentar da escola Monte Carmelo onde leciono. Muito obrigado.

Devo também agradecer a toda ajuda e eficiência do amigo e funcionário da secretaria da Pós-Graduação Eduardo que sempre esteve disposto a resolver todo e qualquer problema nosso que precisasse passar por suas mãos. Muito Obrigado. Ao

professor Bertrand Cozic pela enorme paciência com esse trabalho e comigo em todas as situações que essa pesquisa teve que enfrentar durante o último ano. Agradeço pelas leituras indicadas que, sem dúvida, mudaram a cara dessa dissertação e, dentro das limitações do pesquisador, deram a mesma um pouco mais de rigor. Muito Obrigado. Agradeço também a atenção do professor Nécio Turra Neto pela leitura crítica do meu projeto e interessantes diálogos via email. Obrigado. A professora Sonia Lira pelo deslocamento de Campina Grande a Recife para a participação em mais uma banca de um trabalho meu, muito obrigado. Pelo aceite à participação na banca também agradeço aos professores Nilo, Jan Bitoun, e Kennedy. Obrigado.

Aos espíritos de luz que me acompanham. Obrigado.

[...] existem tantas coisas que acontecem aí piores e não faz parte da lei e a pessoa ter que pagar por um... Tá certo que a gente tá invadindo um local de uma pessoa, um muro de uma casa que a pessoa pagou, comprou uma tinta, mas não tem lugar que a gente possa expressar o desejo da gente fazer um desenho, um nome, qualquer coisa assim. Aí a gente pinta na ilegalidade mesmo. Tentando se esquivar de não acontecer nada, da polícia não pegar ninguém. Mas é complicado essa lei que temos aqui.

O Líder

## **Resumo**

A prática de fazer uso de paredes para a manifestação da expressão humana através de imagens e escritas permeia a história da humanidade pelo menos desde a chamada pré-história. Os exemplos em diferentes espaços e tempos históricos em escala global confirmam como, tendo em vista as diferenças de contexto social e cultural em suas interações com o meio material existente, a realização do que hoje chamamos de graffiti ou pixações sempre se manteve presente na história, assim como podemos observar na cidade de Pompéia durante o império Romano, nos muralismos mexicanos, na Paris de 1968 e na Nova York dos anos 1970 e 1980 em diante. Os atuais graffiti e pixações que hoje conhecemos no Brasil são interpretados como resultado de um acúmulo dessas diferentes experiências em uma imbricação de escalas e tempos e tendo a influência da matriz estadunidense como principal seguimento seguido nas ruas desse país e do Recife. Formas de expressão de um mundo globalizado representam uma das formas de apropriação urbana e manifestação de territórios e territorialidades de jovens que em geral são provenientes das periferias socioespaciais das metrópoles. Desse modo, pixadores e grafiteiros de Recife demonstram suas regras internas de sociabilidade, as fricções entre o caráter transgressor de suas práticas e a recente legislação oficial que as proíbe, bem como suas alianças com o poder público e iniciativa privada para viabilização de sua afirmação enquanto atores a serem reconhecidos como detentores do direito à cidade através do exercício da liberdade de expressão.

Palavras-chave: Apropriação. Expressão. Graffiti. Grafiteiros. Metrópoles Periferias. Pixações. Pixadores. Territórios. Territorialidades.

## **Abstract**

The use of walls for the manifestation of the human expression through images and written permeates the humanity's history at least from the call prehistory. The examples in different spaces and historical times in global scale confirm how – considering the differences of social and cultural context in their interactions with the existent material possibilities - the accomplishment than today we called graffiti or “pixações” stayed always present in the history, as well as we can observe in the city of Pompéia during the Roman empire, in the Mexican muralismos, in 1968 in Paris and in New York during the years 1970 and 1980. Today, the current graffiti and “pixações” in Brazil are interpreted as a result of an accumulation of those different experiences in an interweaving of scales and times, with the influence of the “American style” as main following continuation in the streets of that country and of the city of Recife. Forms of expression of a global world represent one of the ways of urban appropriation and manifestation of territories and youths' territorialities that in general are coming from the socials and spatial peripheries of the cities. This way, “pixadores” and “grafiteiros” of Recife demonstrate their internal rules of sociability, the frictions between the transgressor character of their practices and the recent official legislation, as well as their alliances with the public power and private initiative in order to affirm their statement while actors to be recognized as holders of the right to the city through the exercise of the freedom of expression.

Key words: Appropriation, expression, Graffiti, cities, periphery, territories, territorialities

## Lista de Ilustrações

<b>Fig. 01 - Gravuras Rupestres no Vale de L'oued Djared.</b>	<b>41</b>
<b>Fig. 02 - Pintura Rupestre Paleolítica na gruta de Lascaux, França.</b>	<b>42</b>
<b>Fig. 03 - Transcrição das categorias Sociais Atestadas em Grafites</b>	<b>46</b>
<b>Fig. 04 - “Colonia (Pompeanorum) audacer (age).</b>	<b>49</b>
<b>Fig. 05 - “Cucuta a rationibus Neronis augusti”</b>	<b>49</b>
<b>Fig. 06 - Rufus est = Este é Rufo</b>	<b>49</b>
<b>Fig. 07 - Representações de Lutas de gladiadores inscritas nas paredes de Pompéia</b>	<b>50</b>
<b>Fig. 08 - Diálogo entre Severo e Sucesso.</b>	<b>51</b>
<b>Figs. 09 e 10 - Expressão artística de Diego Rivera.</b>	<b>53</b>
<b>Figs. 11, 12, 13 e 14 - Graffiti de Blek Le Rat realizadas com técnicas de estêncil.</b>	<b>58</b>
<b>Figs. 15, 16, 17 e 18 - Graffiti de Banksy realizadas com técnicas de estêncil.</b>	<b>59</b>
<b>Figs. 19 e 20 - Jornalista Carlos Alberto Teixeira exhibe sua inscrição “<i>Celacanto Provoca Maremoto</i>”.</b>	<b>70</b>
<b>Figs. 21 e 22 - Inscrições do Profeta Gentileza em pilastras de viadutos no Rio de Janeiro e ele próprio junto ao seu estandarte.</b>	<b>70</b>
<b>Figs. 23, 24 e 25 - Apropriações publicitárias das inscrições de rua, dentre elas a “<i>Celacanto provoca maremoto</i>”.</b>	<b>71</b>

<b>Figs. 26 e 27 - Apropriações publicitárias em campanhas da Polícia de Minas Gerais e de uma rede de lojas voltada de hortaliças.</b>	<b>71</b>
<b>Figs. 28, 29 e 30 - Graffiti de Derlon, Bozó e Boony.</b>	<b>78</b>
<b>Fig. 31 e 32 - Lambe-Lambes de Anne Souza e Lambe-lambes, vários artistas. Ocasão do evento Lambidaço.</b>	<b>78</b>
<b>Fig. 33 e 34 - Stêncil “Pacto pela vida de Quem?” Pixação do pixador Raider.</b>	<b>78</b>
<b>Fig. 35 e 36 - Graffiti do grafiteiro Carbonel. Graffiti do grafiteiro Arbos além de Bombs e Tags.</b>	<b>79</b>
<b>Fig. 37 e 38 - Bomb do grafiteiro Jopa. Pichação do MR8.</b>	<b>79</b>
<b>Fig. 39 - Mapa Elaborado para a realização de Pichações.</b>	<b>83</b>
<b>Figs. 40 e 41 - Pichações reivindicando punição aos torturadores. Recife, 1980. Pichação do Movimento Anti Comunista.</b>	<b>83</b>
<b>Fig. 42 - Pichações em apoio à greve de fome de presos políticos e à Anista em Recife.</b>	<b>84</b>
<b>Fig. 43, 44, 45 e 46 - Murais da Brigada Portinari (PMDB) e de artistas vinculados ao PDS na Campanha eleitoral de 1982.</b>	<b>87</b>
<b>Figs. 47, 48, 49, 50 - Murais da Brigada Portinari (PMDB) na campanha eleitoral de 1986.</b>	<b>87</b>
<b>Fig. 51 - Mural da Brigada Portinari ainda existente na Av. Dantas Barreto</b>	<b>88</b>
<b>Figs. 52 e 53 - Pixadores Cano e Pus lançando suas tags no evento Encontro das Tintas promovido pela Secretaria de Direitos Humanos da Prefeitura do Recife,</b>	

<b>Viaduto da Av. Agamenon Magalhães sobre a Av. João de Barros, Recife. 10/12/2012.</b>	<b>102</b>
<b>Figs. 54 e 55 - Pixador Pus exhibe seu caderno onde coleciona e estuda as tags suas e de outros pixadores. Jordão Alto, Jaboatão dos Guararapes 30/01/2014</b>	<b>102</b>
<b>Figs. 56 e 57 - Aniversário da P.V. (Praia Verde) no Baile do Rodó.</b>	<b>107</b>
<b>Fig. 58 - Pixadores Shellder e Fiel realizando “escalada” em um edifício no bairro de Boa Viagem, Recife. 12/09/2013.</b>	<b>110</b>
<b>Figs. 59, 60, 61 e 62 - Festa das Relíquias da Pixação PE, bairro de Santo Amaro - Recife 2012.</b>	<b>111</b>
<b>Fig. 63 e 64 - Festa das Relíquias da Pixação PE, Bairro de Candeias - Jaboatão dos Guararapes 2013.</b>	<b>111</b>
<b>Fig. 65 e 66 -Throw Up do Grafiteiro Luther, Bairro de Areias – Recife, 2014. Bombs de Florim e Frio e Tags de Cano e Well, Bairro do Pina – Recife, 2014.</b>	<b>112</b>
<b>Fig. 67 e 68 - Tag do Grafiteiro e Pixador Shellder Osmo, Bairro do Pina – Recife, 2014. Style do Grafiteiro Jed no evento Recifusion, Centro do Recife, 2013.</b>	<b>113</b>
<b>Figs. 69 e 70 - Graffiti em homenagem ao pixador Torre no Bairro de Boa Viagem e Pixadores na delegacia do mesmo bairro esperando a averiguação.</b>	<b>118</b>
<b>Figs. 71 e 72 - Graffiti de Boony sobre letreiros publicitários. Av. Cruz Cabugá. Recife. 2012.</b>	<b>128</b>
<b>Figs. 73 e 74 - Arte de Derlon Almeida com uso de técnicas de graffiti no museu Cais do Sertão Luiz Gonzaga. 2014.</b>	<b>135</b>

- Figs. 75 e 76. Graffiti de Galo de Souza no Centro do Artesanato de Pernambuco. 135**
- Fig. 77 - Folder do Mutirão de Graffiti da Rede de Resistência Solidária realizado no dia 28 de Abril de 2013 na Vila da Felicidade. 137**
- Fig. 78 e 79 - Folder de divulgação da reunião para o evento Bombardeio Recife – Encontro de Throw Up – 2014. Oficina de Dança Popular na sede da ONG Cores do Amanhã – 2013. 144**
- Figs. 80 e 81 - Encontro de graffiti “Cores Femininas” organizado pela ONG Cores do Amanhã no Bairro do Barro – 2013. 144**
- Figs. 82 e 83 - Evento de graffiti “Pão e Tinta” organizado pela 100Parar Crew no Bairro do Pina – 2014. 144**
- Figs. 84 e 85 - Evento de graffiti “Recifusion” organizado no Centro do Recife – 2013. 145**
- Fig. 86 e 87 - Grafiteiros reunidos para distribuição de materiais no “Encontro das Tintas” organizado pela Arte Love em articulação com a extinta Secretaria de Direitos Humanos da Prefeitura do Recife. Pixador em cadeira de rodas lançando sua tag no “Encontro das Tintas.” 145**
- Fig. 88 e 89 - Repressão Policial a pixador no “Encontro das Tintas.” Pixações no viaduto da João de Barros por ocasião do evento “Encontro das Tintas”. 145**
- Figs. 90 e 91 - Folders do evento “Pão e Tinta” dos anos de 2013 e 2014, organizados pela 100Parar Crew do Bairro do Pina. 146**

**Lista de Tabelas**

**Tabela 01. Grafiteiros (as) e Pixadores (as) entrevistados**

**35**

## **Lista de Siglas e Abreviaturas**

ADP –	Anarquistas Detonadores do Pina
AEO -	Arte Expressa Olindense
ALN –	Aliança Libertadora Nacional
ARENA –	Aliança da Renovação Nacional
BID –	Banco Interamericano de Desenvolvimento
DCDP -	Divisão de Censura e Diversões Públicas
DOPS -	Departamento de Ordem e Política Social
DOI-CODI -	Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna
IDR –	Idéias de Revolução
MAMAM –	Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães
MDB –	Movimento Democrático Brasileiro
MDU –	Mestrado em Arquitetura e Desenvolvimento Urbano
MFC –	Mente Fértil Crew
JB –	João de Barros
OLS –	Os Loucos da Sul
OPI –	Organização dos Pixadores do Ibura
ORP –	Organização Ratos Pixadores
PCP –	Primeiro Comando da Pixação
PDS -	Partido Democrático Social
PMDB -	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PV -	Praia Verde
PX –	Peixinhos
UNE -	União Nacional dos Estudantes

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

VC – Vândalos da Caxangá

VQ – Várias Queixas

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	19
<b>2 TEMPOS, ESPAÇOS E EXPRESSÕES PARIETAIS: CONTRIBUIÇÕES EM ESCALAMUNDO À CONSTRUÇÃO DE UMA ARTE DE RUA</b> .....	41
2.1 GRAFFITI NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA: AS ESCRITAS PARIETAIS DE POMPÉIA .....	44
2.2 ORIGENS E INFLUÊNCIAS AOS GRAFFITI E PICH(X)AÇÕES CONTEMPORÂNEAS: OS MURALISMOS DE DIEGO RIVERA NO MÉXICO .....	53
2.2.1 Maio de 1968 – Paris .....	55
2.2.2 Nova York: Estratégias às territorialidades dos graffiti e pich(x)ações .....	60
2.2.3 São Paulo, Rio de Janeiro e a introdução das pic(x)ações e graffiti em território brasileiro .....	69
<b>3 RECIFE: LETRAS, CORES, PICH(X)ADORES (AS), GRAFITEIROS (AS), SUAS TERRITORIALIDADES E TEMPORALIDADES NOS “TRAMPOS”, “ROLES”, “MUTIRÕES” E “ENCONTROS DAS TINTAS”</b> .....	76
3.1 PICHAGENS E BRIGADAS MURALISTAS NO PERÍODO MILITAR: ALTERNATIVAS AO EMBATE POLÍTICO NOS USOS AO ESPAÇO URBANO .....	81
3.2 PIXADORES, GRAFITEIROS E SUAS TERRITORIALIDADES NA CIDADE DO RECIFE .....	90
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	149
<b>5 FONTES E REFERÊNCIAS</b> .....	154
<b>ANEXOS</b> .....	162

## 1 INTRODUÇÃO

A expressão “arruar” encontrada na obra do historiador Mário Sette tem origem nas ruas do Recife do final do século XIX e início do século XX, podendo a mesma ter origens em um tempo histórico ainda mais distante. Em seu livro<sup>1</sup> carregado de saudosismo e afetividade, o que ao olhar aqui trazido não diminui o valor dos registros nele encontrados, o autor descreve um Recife mais lento, carregado de paisagens representativas e modos de ser e viver, onde a linguagem usada nas ruas assume lugar primordial às relações de identidade com a cidade em seu tempo e onde tal expressão, arruar, significa o ato de um caminhar quase errante e contemplativo à rua em sua animada vida social neste período.

Atento às modificações sofridas pela cidade, demonstra sua simpatia pelo que considera interessante quando, ao perceber as novas paisagens produzidas e o funcionamento de novos equipamentos urbanos como o aterro da Rua da Imperatriz e sua construção, a abertura da Rua Nova e sua nova iluminação, refere-se às mesmas a partir do termo “melhoramentos”, qualificando-as positivamente em sua interpretação. Entretanto, ao “entre portas” que em grande medida deixa de existir rapidamente frente a seus olhos que testemunham o “bota abaixo” de tijolos, lembranças e relações de identidade e de sociabilidade talvez nunca mais restabelecidas como antes, mostra-se perplexo e contrário às rápidas modificações que sofre o bairro do Recife nas primeiras décadas do século XX e que, desde então, intensificam um processo de aceleração dos tempos urbanos cotidianos bem como contribuem à consolidação com uma tendência à uma desagregação entre os indivíduos enquanto sujeitos e o espaço urbano em sua materialidade no Recife.

A *belle époque* chegara à cidade como uma necessidade de demonstração de coerência política e cultural entre as elites brasileiras, mais especificamente em Recife àquelas ligadas à agroindústria da cana-de-açúcar, à entrada de capital estrangeiro, principalmente o britânico, na capital pernambucana (ANDRADE, FURTADO,

---

<sup>1</sup> O livro “Arruar: história pitoresca do Recife Antigo do historiador Mario Sette” é um interessante registro sobre diferentes relações sociais existentes na cidade, principalmente em um contexto do final do século XIX e início do século XX, bem como das peculiaridades locais dos diálogos estabelecidos entre os indivíduos em sua diversidade e o espaço urbano em sua dinâmica de então. Além disso, considera-se um importante registro a cerca das reformas urbanas ocorridas na segunda década do século XX que resultaram num bairro do Recife eclético aos moldes da Paris de Haussman e radical modificação da paisagem e possibilidades de relações socioespaciais que as antigas formas em suas ruas estreitas e vielas, em seus sobrados em arquitetura colonial, proporcionavam.

LUBAMBO, 2007; 2007; 1988) e a então referência primeira de poder financeiro e simbólico: a burguesia francesa, tendo as reformas urbanas de Haussmann como modelo de intervenção urbanística a ser seguido. É o que ocorre na então capital da república, o Rio de Janeiro e, posteriormente, em Recife na segunda década do século XX. A destruição/construção resultante desse processo inerente à modernidade, (HARVEY, 2009) resulta em um bairro portuário bem menos habitado, resultado da expulsão da população pobre em muito legitimada pelos discursos higienistas que encobriam a higienização social que acompanhava tal tipo de intervenção, e elitizado em suas funções, em seus serviços, nas vias abertas à circulação que negam os contatos humanos, os laços de sociabilidade e afetividade e, nos traços da arquitetura eclética adotada em vistas do exemplo parisiense.

A antiga vila de pescadores, antigo “povoado dos arrecifes”, onde em função de um recife natural encontra uma situação adequada à instalação de um porto protegido das investidas do mar e de possíveis inimigos, recebe dos holandeses os muros, as portas, os sobrados magros e desde esse período, também, mesmo antes, os escravos, as profissionais do prazer, os marinheiros, a sífilis. (FREIRE, 2004) Às modernizações no início do século XX que põem abaixo boa parte da arquitetura colonial são seguidas por um prolongado período de decadência financeira do bairro que sobrevive à meia luz dos bordéis e da vida noturna de estivadores, prostitutas e casas de banho para homens em busca de prazer em semelhantes do mesmo sexo.

Frente a esta situação socioespacial vista com maus olhos pelos planejadores urbanos e investidores, inclusive internacionais, exemplo do Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID no contexto do atual processo de gentrification, (HARVEY; LEITE, 2009; 2001) inicia-se desde a década de 1970 um processo de percepção do potencial de valorização econômica do bairro do Recife a partir de seu acúmulo histórico e potencial ao seu aproveitamento cultural voltado ao mercado. Com o tombamento do IPHAN já na década de 1990, pleiteado sob a argumentação de valor histórico a partir das diferentes temporalidades expressas pelo estado atual do bairro, (ou pelos processos de demolição das formas e relações humanas mais antigas), e realizado pelo instituto sob a argumentação da preservação do único sítio eclético preservado no Brasil, (LACERDA, 2007; LEITE, 2001; 2002; 2006) abrem-se as mais interessantes possibilidades de intervenção no sentido de um processo de enobrecimento dos usos do espaço com fins em relações de consumo cultural e turismo.

Nesse quadro, entretanto, permanecem alguns usos de pouco prestígio aos olhos de uma elite e classe média, desejadasdas como público alvo das intervenções no bairro, e apropriações por uma juventude que compartilha signos de culturas underground e populares. O manguebeat se territorializa na rua da Moeda e parte das políticas públicas de gentrification direcionam atrações musicais coerentes a tal público para essa área do bairro, deixando a classe média na Rua do Bom Jesus e livre da “agressão” estética de toda diversidade de expressões juvenis, mas também, em grande medida, dos ambulantes, mendigos e as (os), ainda resistentes na década de 1990, profissionais do prazer. (LEITE, 2002; 2006)

É num arruar recente sob essas diferentes realidades que expressam as mais diferentes formas de expressão e opressão humanas que nasce essa pesquisa. As transtemporalidades, temporalidades descontínuas e coexistentes de que nos fala Saquet (2011) expressas em prédios que registram o período colonial, a modernidade francesa e a arquitetura moderna além do atual entrelaçamento das tendências de mercado em escala global e as heranças culturais do lugar no processo de gentrification em curso, hoje percebidas com maior consciência teórico-metodológica pelo pesquisador, foram sendo interiorizadas em alguns anos de vivência e observações, principalmente noturnas e ébrias e, talvez por isso mesmo, férteis à criatividade necessária ao início dos questionamentos que dão início prático à pesquisa acadêmica.

Dentre essas percepções e sem saber ao certo o momento exato em que deixaram de existir sob a indiferença ou, melhor dizendo, sob o manto do hábito da paisagem urbana do qual nos fala Ferrara (1988) chamou-me a atenção a existência de uma incrível densidade de graffiti e pixações neste recorte espacial da cidade. O agradável bombardeio de cores e informações, sem a agressividade e intencionalidade maléfica da publicidade, passou a intrigar meus pensamentos e a gerar questionamentos sobre a natureza daquelas imagens e letras e o porquê da grande concentração naquele local, visto a existência de outras áreas da cidade em que praticamente não existem.

A partir disso surgiu a idéia de aprofundamento sobre o tema em uma pesquisa acadêmica. Certa ingenuidade levou-me a acreditar inicialmente em uma intencional fricção entre os grafiteiros (as) e pixadores (as) em suas ações e o processo de gentrification em curso numa tendência de abordagem primordialmente política da realidade existente. Apenas quando passei a me aproximar dos pixadores (as) e grafiteiros (as) percebi a complexidade que envolvia o ato de pixar ou grafitar e ainda

de fazê-los no bairro do Recife. Diferente do que imaginava, ir ao bairro do Recife para lançar um “pixo” ou um “trampo” de graffiti significa, antes de qualquer coisa, ser visto, existir perante a diversidade do público frequentador do local onde se pode encontrar tanto um turista alemão como um morador da comunidade do pilar tomando um vinho e curtindo um reggae.

Não podemos é claro esvaziar o significado político que possui uma pixação num espaço que, por imposição, tende a uma nova higienização socioespacial e estética. Os pixadores (as) e grafiteiros (as) reivindicam seu espaço neste local de encontro e de vida social. (LEFEBVRE, 2011) Mas percebemos que era necessário relativizar em certa medida o modo como devem ser observados sendo aqui entendidos em um híbrido ou uma imbricação entre as dimensões cultural e política, como nos ensina Haesbaert (2011)

Nessa aproximação aos pixadores (as) e grafiteiros (as) percebemos também como o bairro do Recife, recorte privilegiado durante certo tempo dessa pesquisa, era um importante nó da rede de relações sociais projetadas no espaço da cidade. Um importante ponto de expressão desses artistas de rua, porém mais um entre muitos outros. Em sua grande maioria os artistas da pixação e do graffiti são provenientes das comunidades mais pobres da cidade e tem nelas as suas relações mais próximas e íntimas com esse espaço, com as pessoas. A partir delas, expandem-se, sem maiores padrões a serem seguidos, por toda a cidade em suas atuações como pixadores (as) e grafiteiros (as). Realizam encontros, eventos onde se articulam com artistas em escala nacional e internacional criando redes de compartilhamento de informações, de comunicação a partir do laço comum com a arte. Articulam-se também à iniciativa privada e poder público, ONG's, intelectuais e universidades de modo a promover suas ações.

Ao longo de toda a pesquisa os espaços visitados em função da atuação desses atores atingiram o Recife em uma escala que se expande àquela que privilegiava apenas o bairro do Recife como referencial empírico e chegaram até a extrapolar o território da capital enquanto município. Sendo assim, decidi expandir a pesquisa a um olhar sobre a cidade do Recife como um todo nas dinâmicas de apropriação relacionadas aos pixadores (as) e grafiteiros (as) que resultam em diferentes territórios e territorialidades observadas ao longo das investigações e que tem como resultado esse trabalho. Não esqueçamos, porém, do significado e complexidade que o bairro do Recife oferece à

futura continuidade de investigações a cerca do tema. Foi a interação com este recorte que resultou no início dessa pesquisa e a ele devo a continuidade da mesma num futuro doutoramento.

Aqui serão apresentadas, como já dissemos, as diferentes formas de apropriações socioespaciais descobertas a partir da vivência e observação do pesquisador com os pixadores (as) e grafiteiros (as) e as diferentes territorialidades resultantes das mesmas em Recife bem como suas imbricações e fricções com outros territórios e manifestação de outras territorialidades como àquela referente a lei de crimes ambientais. Junto a isso, ao longo da investigação percebemos a necessidade do registro dessas ações também em certa escala temporal, haja vista a constatada quase inexistência de registros formais sobre graffiti e pixações em Recife até então: no sistema de bibliotecas da UFPE foram encontrados menos de cinco registros sobre o tema, por exemplo. São os próprios artistas que realizam esses registros por meio de vídeos e fotografias e algumas publicações em revistas como na Salve S/A. Entretanto, percebemos como grande parte da história dos mesmos é compartilhada por via oral. O que fizemos foi reunir o possível dessas informações a partir de entrevistas e expressar neste formato que aqui se apresenta.

Mas o que são as pixações e graffiti? São expressões de rua tão contemporâneas como geralmente acreditamos ou nos fazem acreditar? São realmente uma doença urbana como geralmente são tratados? Ação de criminosos? Agressões a um harmônico e limpo espaço urbano ou resultado também da agressividade do processo de produção deste? Como e em que circunstâncias foram e são apropriados ou se articulam ao poder público e capital privado? É realmente necessário um aprofundamento sobre o tema a partir de uma aproximação e audição daqueles que são os responsáveis por essas ações para a tentativa da construção de um conhecimento que seja capaz de dar respostas a esses questionamentos-respostas que sempre escutamos? Existe uma dimensão espacial nessas ações? Apropriam-se do espaço urbano através de relações sociais internas a esses nichos políticos-culturais? Modificam a paisagem urbana? Produzem territórios e territorialidades? São, assim, passíveis de análise geográfica?

Ainda que para alguns possa parecer loucura conceber que sim, existem interessantes possibilidades de produzir respostas a partir da geografia para esses questionamentos, compreendemos que em muito há a necessidade de se trocar ou regular as lentes, muitas vezes lapidadas em concepções engessadas ou mesmo por um

senso comum orientado por atores que se pretendem cegos a tais manifestações de vida para que possamos preencher essas lacunas ainda pouco exploradas em diferentes áreas da ciência e na vida prática de toda a sociedade e atingirmos um conhecimento mais completo sobre o ambiente urbano ao qual estamos inseridos. Produzir um conhecimento que se aproxime ao máximo dos próprios responsáveis por essas ações parece ser o início de um interessante caminho à tomada de responsabilidades sobre esse mesmo espaço urbano. Deste modo, podemos assim iniciar a expressão do que conseguimos minimamente compreender sobre essas formas de expressão urbanas em Recife e um pouco mais do caminho teórico metodológico construído para essa compreensão.

Pixações e graffiti, junto às suas particularidades enquanto práticas culturais e de exercício de poder, representam manifestações urbanas de uma modernidade que, como nos alerta Haesbaert (2012), se mostra rápida em suas mudanças e múltipla nas possibilidades de práticas socioespaciais existentes como fruto das mediações entre “os processos gerais (globais), a cidade como especificidade e nível intermediário, depois as relações de imediaticidade (ligadas a uma maneira de viver, habitar, de modular o cotidiano)” estabelecidas através do espaço urbano (LEFEBVRE, 2011, p. 61-67). Podendo ser interpretadas a partir de microescalas socioespaciais e suas inter-relações com ações em diferentes escalas e suas manifestações territoriais (Saquet, 2011) expressas, também, a partir de “sistemas sêmicos” (RAFFESTIN, 1993) muitas das vezes proporcionadas por indivíduos e grupos não hegemônicos em seus processos de construção de identidades e exercício de poder, bem como, no caso dos graffiti, presentes em estruturas ligadas ao mercado cultural e articulações com o poder público, admite-se a importância de uma leitura da realidade espacial que seja capaz de apreender a complexidade das possibilidades das suas inter-relações, padrões de comportamento interno dos grupos e seus indivíduos e individualidades constituintes em seus diálogos e insurgências lúdicas nos usos instaurados à metrópole.

Esta orientação justifica-se por via dos objetivos que se tentaram alcançar ao longo desta pesquisa: compreender porque e como são realizadas as apropriações espaciais ao Recife por pixadores (as) e grafiteiros (as), constituindo territorialidades aqui compreendidas inicialmente como também introduz Raffestin (1993, p. 143) quando afirma que “ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente (por exemplo, pela representação), o ator “territorializa” o espaço”.

Produzir uma representação do espaço já é uma apropriação, uma empresa, um controle portanto, mesmo se isso permanece nos limites de um conhecimento. Qualquer projeto no espaço que é expresso por uma representação revela a imagem desejada de um território, de um local de relações. (RAFFESTIN, 1993, p. 144)

E também Souza (2008, p. 86):

Outra forma de se abordar a temática da territorialidade, mais abrangente e crítica, pressupõe não propriamente um descolamento entre as dimensões política e cultural da sociedade, mas uma flexibilização do que seja o território. Aqui o território será um *campo de forças*, uma *teia* ou *rede de relações* que a par de sua complexidade interna, define, ao mesmo tempo, um limite, uma *alteridade*: a diferença entre “nós” (o grupo e os membros da coletividade ou “comunidade, os *insiders*) e os “outros”, (os de fora, os *outsiders*).

Sendo assim, convém aqui considerar, antes de outras conclusões, àquela que justifica a necessidade deste texto. São as pixações e graffiti práticas de forte conteúdo cultural e político, aqui compreendidos de modo híbrido nessas dimensões e que possuem uma dimensão espacial, sendo as representações das apropriações ao espaço urbano entre pixadores (as) e grafiteiros (as), nas peculiaridades de cada uma, o ponto chave das justificativas de sua existência e dos que as praticam. Essas, colhidas nas observações em campo, diálogos informais, entrevistas não diretivas em um primeiro momento e entrevistas semi-diretivas ou semi-estruturadas, orais e individuais, sob aplicação de roteiro contextual (COLOGNESE e MÉLO, 1998; GASKELL, 2008) comungam com a consciência da impossibilidade da existência de qualquer relação social sem sua espacialidade ou mesmo e, talvez melhor dizendo, da existência humana a partir do que argumenta Harendt (2011, p. 11) quando nos diz que “por ser uma existência condicionada, a existência humana seria impossível sem coisas e estas seriam um amontoado de artigos desconectados, um não mundo se não fossem condicionantes da existência humana”.

[...] a vida humana na medida em que está ativamente empenhada em fazer algo, está sempre enraizada em um mundo de homens e de coisas feitas pelos homens, um mundo que ela jamais abandona ou chega a transcender completamente. As coisas e os homens constituem o ambiente de cada uma das atividades humanas que não teriam sentido sem tal localização; e, no entanto, esse ambiente, o mundo no qual nascemos, não existiria sem a atividade humana que o produziu, como no caso das coisas fabricadas; que dele cuida como no caso das terras de cultivo; ou que o estabeleceu por meio da organização, como no caso do corpo político. Nenhuma vida humana, nem mesmo a vida do eremita em meio à natureza selvagem, é possível sem um mundo que, direta ou indiretamente, testemunhe a presença de outros seres humanos.

Mas deve-se admitir que cada segmento da sociedade, cada ativismo, nicho cultural ou tribo existente nas metrópoles possuem suas peculiaridades, inclusive no

modo como são condicionados e condicionam os objetos à sua volta, na localização, orientação e formas de uso, na produção do espaço. São elas que buscamos aqui para os pixadores (as) e grafiteiros (as) em Recife tendo-se a consciência de que, antes de qualquer outra conclusão, são as pixações e grafites meios através dos quais seres humanos relacionam-se com o espaço, tomando-o para si, reconhecendo a si próprios e os demais ao expressar na cidade as marcas de sua existência sobre a terra.

Desde o início da pesquisa percebeu-se a necessidade da coleta de dados através de diálogos e entrevistas com pixadores (as) e grafiteiros (as). De modo a permitir uma aproximação inicial<sup>2</sup> e a identificação dos grupos e indivíduos representativos, estabeleceu-se um estágio que correspondeu ao processo informal da pesquisa, onde os diálogos estabelecidos com os pixadores (as) e grafiteiros (as) mostraram que àquilo que identificamos na paisagem urbana e que nos remete a imaginar os comportamentos e os usos que realizam, deveria ser analisado nas justificativas morais e internas a esses grupos.

Sendo assim, optou-se por partir, dentre as diferentes possibilidades que se estendem desde questões de gênero,<sup>3</sup> passando pela linguagem verbal, até um esmiuçamento semiótico das representações de vestuário, pinturas e escritas, pela escolha dos pixadores (as) e grafiteiros (as) em suas normas e apropriações ao espaço como objetos de estudo. Não atribuindo por isso menor importância às influências que as macroestruturas estabelecem à constituição destes comportamentos e produção dos contextos e morfologia urbanas (FERRARA; LEFEBVRE, 1988; 2011) que condicionam e dialogam às suas ações, mas tendo-se a clareza de que iniciar as análises

---

<sup>2</sup> A aproximação inicial aos grafiteiros (as) e pixadores (as) se deu de modo muito mais simples do que imaginava o pesquisador, que previa dificuldades nessa fase da pesquisa. Em um dos eventos de graffiti e pixação promovido pela extinta Secretaria de Direitos Humanos da Prefeitura do Recife, o diálogo estabelecido com o grafiteiro Boony foi capaz de iniciar um contato através do qual, no mesmo dia, responsabilizado por ele para fotografar outro evento, a Festa das Relíquias da Pixação de 2012 que ocorria coincidentemente no mesmo dia, pode-se dar continuidade às interações necessárias à identificação de indivíduos representativos aos grupos que deveriam ser pesquisados. Esta última etapa citada sim, um pouco mais difícil e demorada que a primeira. Sobre tal processo, considera-se aqui interessante a leitura de Zaluar (2000)

<sup>3</sup> Ao longo do desenvolvimento da pesquisa pode-se observar em campo uma maioria masculina de praticantes tanto das pixações como dos graffiti, bem como a realização de eventos de graffiti só para mulheres. O *Hip-Hop* e suas vertentes, dentre elas os graffiti, bem como a pixação, parecem apresentar um campo fértil para estudos de gênero. (anexos)

pretendidas a partir das ações daqueles atores poderia trazer resultados mais coerentes com o que aqui se busca esclarecer.

Foi também a nível desses diálogos informais que se percebeu a singularidade das ações através das quais estabelecem seus vínculos com o espaço na construção de seus territórios e no exercício de suas territorialidades. Duas características intrigaram os primeiros pensamentos a cerca dessas projeções. Primeiro, tanto os graffiti como as pixações são, geralmente, realizados em um intervalo de tempo muito curto - o primeiro a depender da categoria de graffiti realizado - de modo que o momento da apropriação, que tem também o corpo como instrumento, tem rapidamente o seu fim. Segundo, parte daquela ação e presença, a razão de ser da mesma, permanece no espaço ocupando-o e, para os próprios grafiteiros (as) e pixadores (as), junto ao caráter representativo da imagem, essa também se manifesta enquanto regulação, regra. Atrever-se a pintar por sobre a imagem, sobre a escrita existente, infringe o que parece ser a mais respeitada lei entre eles (as): não “atropelar” ou “queimar” o “trampo” ou “pixo” de outrem. Desse modo, não se hesita aqui em afirmar que pixações e grafites manifestam suas relações de poder através do espaço, estabelecem suas flexíveis, mas existentes fronteiras, seus tempos, também nos diálogos, consensos e divergências internas entre seus praticantes e em suas projeções sobre a cidade. Como nos lembra Souza (2008, p. 87)

Territórios, que são no fundo antes *relações sociais projetadas no espaço* que espaços concretos [...] podem [...] formar-se e dissolver-se, constituir-se e dissipar-se de modo relativamente rápido (ao invés de uma escala temporal de séculos ou décadas, podem ser simplesmente anos ou mesmo meses, semanas ou dias), ser antes instáveis que estáveis ou, mesmo, ter existência regular, mas apenas periódica, ou seja, em alguns momentos – e isto apesar de que o substrato espacial permanece ou pode permanecer o mesmo.

A cerca disso ao Recife, buscou-se perceber como tais territórios eram estabelecidos tendo como pressuposto as observações das paisagens que, em muito, parecem ganhar seu significado para esses grupos tendo em mente o que nos ensina Berque (1994) a partir das apropriações realizadas pelos grafiteiros (as) e pixadores (as). E como bem reflete Tartaglia (2013, p. 196) a cerca dos graffiti cariocas:

Na representação de sua territorialidade, cada grafiteiro pode criar a sua própria paisagem, inserindo-a na paisagem urbana. De certa forma, esses “portais” estimulam a experiência de ser e estar na cidade, construindo na epiderme urbana uma imagem de mundo. Em resumo, podemos afirmar que a paisagem permite, em seu aspecto visual, a representação da territorialidade dos grafiteiros pela construção material e simbólica de imagens.

A esse respeito, compreendemos que a reconstrução das paisagens através das apropriações realizadas por pixadores e grafiteiros, sendo expressões da necessidade de ver e ser visto, de existir e se reconhecer na cidade busca a produção de um mundo que

difere em um elevado grau, como veremos ao longo do texto, do que se concebe de modo hegemônico de produção do espaço urbano moderno em seu primordial objetivo de “maximização dos ganhos, sem racionalidade nem originalidade criadora.” (LEFEBVRE, 2006, p. 6). Deste modo, buscamos expor como foram e são realizadas as principais formas de apropriações socioespaciais realizadas através das ações de pixadores (as) e grafiteiros (as) no espaço urbano de Recife compreendendo tais intervenções como territorialidades que reivindicam o direito à cidade através do exercício da liberdade de expressão.

Dentro dessa perspectiva, dentre outros exemplos, tentou-se também dar um pontapé inicial às complexas relações estabelecidas entre diferentes localidades de Recife e suas representações, alianças e rivalidades. Essas tinham como ponto máximo de sua manifestação os bailes funk, principalmente o do Rodoviário (Rodó) e do Teo, onde manifestavam em gritos de guerra sua sigla que quase sempre fazia referência a um bairro de origem. Dividiam-se em “lados” onde junto com seus aliados combatiam de modo violento às siglas e comunidades rivais aliadas em outro “lado”, separadas por uma fronteira humana de seguranças que a mantinham por via do uso de cassetetes. Os desdobramentos dessas rivalidades resultaram em “invasões” em comunidades inimigas onde a pixação servia como arma simbólica da tomada dos territórios rivais. Além disso, eram os bailes o ponto (nó) de encontro, confraternização e aprendizado entre os pixadores que reverenciavam-se uns aos outros e depois saíam de “role” para “botar os nomes” pela cidade.

Também a cerca desses diálogos e entrevistas, como bem nos demonstra Campos (2007) ficaram perceptíveis as divergências de concepções de como deve atuar um grafiteiro (a) e um pixador (a) e as diferentes formas de apropriação que podem se realizar e aqui incluímos a existência de diferentes estilos desenvolvidos historicamente e reformulados a luz de experiências individuais e expressão de subjetividades. Encontramos, entretanto, alguns consensos a cerca daquilo que no comportamento dos grafiteiros (as) e pixadores (as) indicam que tal obra é ou não graffiti ou pixação. Dentre elas a seu caráter transgressor representado em atos ilegais de apropriação do espaço e o estar em público, ser visto, apontam a uma coerência mínima de opiniões a cerca do tema.

Buscou-se, assim, perceber as representações de delinquência e agressão existentes nos discursos dos grafiteiros (as) e pixadores (as) e tendo a consciência de

como a situação de ilegalidade à qual estão submetidos, caso da Lei de Crimes Ambientais no seu artigo 65, responde a uma imbricação de valores e práticas que caminham desde a construção do discurso de uma suposta pureza urbana (KNAUS, 2001) até a materialização da lei nas ruas em seu papel de proteção da propriedade privada e do domínio da comunicação pelas elites socioeconômicas.

Por outro lado, julga-se importante trazer a tona como veremos nos discursos dos atores pesquisados e como também já bem observou Campos (2007) a radical ligação desse estado de clandestinidade da ação com a identidade do indivíduo como grafiteiro ou pixador. Como já bem observa Ramos (1994) é a transgressão uma das qualidades que aproximam o ato de pixar ao de grafitar, tendo sido constatado em ambos, ainda que no segundo há muito já sejam também estabelecidas relações de contrato profissional e articulações com empresas privadas, órgãos públicos e mercado artístico, é ainda considerada a prática ilegal da apropriação de suportes da cidade sem a autorização prévia um dos componentes essenciais de sua existência.

Também se realizou um esforço na tentativa de avaliar até que ponto essa característica não é um reflexo mesmo do contexto urbano em que tais práticas novamente ganham força, haja vista a existência de exemplos em tempos-espacos diferentes dos contemporâneos em que a prática de escrever nas paredes era comum e permitida, caso da cidade de Pompéia, e a agressão da pouca existência de espaços públicos que, além de outras necessidades, atendam também às demandas de expressão artística das pessoas. Entretanto as atenções a essa característica serão apresentadas na mesma medida que várias outras que também as qualificam, inclusive positivamente, sob a ótica da produção de um espaço urbano mais rico em manifestações de humanidade. (LEFEBVRE, 2011)

Como bem demonstram Gitahy (2011) e Knauss (2001), o desenvolvimento histórico das expressões artísticas dos graffiti possuem datações que nos remetem, com maior ou menor intensidade ao longo do tempo, a momentos históricos que vão das inscrições dos homens primitivos até os dias atuais. Percebe-se também a ocorrência em diferentes lugares do espaço mundial. Dos diferentes contextos espaço-temporais em que se inserem as manifestações artísticas, resultam influências e características ao mesmo tempo locais e globais que passam a se comunicar, fazendo dos graffiti e pixações contemporâneas legítimas expressões das discontinuidades, rupturas e

permanências socioespaciais através das quais aqui se busca também compreender a realidade urbana.

A miscelânea de criações, influências e situações políticas às quais foram inseridos os artistas, bem como o alcance de sua linguagem, via meios formais de divulgação e institucionalização da arte ou através das ruas, fizeram do fenômeno dos graffiti uma manifestação cultural que expressa quase infinita diversidade de temas e possibilidades de mescla e de inovações estéticas. Como nos lembra Silva (2006, p. 19) ao refletir em seus estudos sobre os graffiti:

Lo más interesante era que estaba ante construcciones de imágenes urbanas que definían la ciudad desde rincones conflictuantes, que marcaban la ciudad en su epidermis, con nuevos tatuajes contemporáneos y donde el encuentro y penetración de dos beligerancias. la popular y la universitaria, se producía, prestándose mutuos apoyos (logísticos, estratégicos, culturales), marcando, en esta misma práctica, la noción de ciudad mezcla y mestiza en escrituras espontáneas y bajo modos y estilos modernos de concepción. Lo popular trajo consigo la expresión obscena como herramienta discursiva. los dichos y leyendas populares (como decir a "falta de pan buena una cuca" –nombre de una galleta y a la vez órgano sexual femenino en Bogotá-) y el dibujo blasfematorio. Mientras tanto lo universitario aportaba el dicho inteligente, la consigna política, la frase célebre, el dibujo abstracto o, en todo caso, una elaboración artística con alcances Plásticos y no sólo informativos. Estas imágenes y consignas dejaban de ser obedientes y dóciles a una ideología marxista revolucionaria en términos de gran política, y se tornaban iconos expresivos y confabulatorios de una sociedad en su vida diaria.

Consideramos aqui essa capacidade de se inter-relacionar entre diferentes segmentos da sociedade que possuem os pixadores (as) e grafiteiros (as), a mesma também encontrada entre os indivíduos estudados no Recife, e suas projeções espaciais a partir dela como algo que se aproxima das reflexões de Saquet (2011). O mesmo autor faz uma leitura da realidade a partir da compreensão de que indivíduos e grupos estabelecem seus territórios a partir do contato e mesmo entrelaçamento com diferentes territorialidades e temporalidades. Ao agir, apropriarem-se do espaço urbano imprimem também diferentes tempos, no caso aqui estudado mais lentos, que se friccionam com os tempos da metrópole. Representam e se articulam com indivíduos e informações em diferente escalas e expressam ao mesmo tempo, em alguns momentos com mais ênfase em umas e em outras, dimensões econômica, cultural, e política.

Como já dito, os diferentes interesses e origens socioculturais e econômicas nas escritas de rua das cidades contemporâneas, não descartando a importância dos também diferentes contextos históricos que lhes traziam influências importantes às expressões, caso das manifestações de estudantes e trabalhadores iniciadas na Paris de 1968,

indicam a diversidade que o universo das pixações e graffiti podem apresentar. Podendo mesmo chegar a uma escala de ações individuais, pode-se afirmar que cada artista do graffiti ou da pixação possui um estilo próprio, construído a partir de suas experiências, expressão de sua subjetividade, e meio de se destacar entre os demais praticantes.

Como nos lembra Claval (2001, p. 50)

Não existe cultura unificada, pois esta é feita de elementos retransmitidos e reinterpretados permanentemente, o que quer dizer que cada um desenvolve sua própria cultura em função do meio ambiente onde vive, trabalha ou viaja, das dificuldades que encontra e da informação que recebe de fontes próximas ou distantes.

Entretanto, não crentes aqui em um caminho que nos leve a um relativismo extremo, levamos em conta, como já nos lembra Claval (2007, p. 63) que “A cultura é a soma dos comportamentos, dos saberes, das técnicas, dos conhecimentos e dos valores acumulados pelos indivíduos durante suas vidas”. Ainda concordando com o mesmo autor ao elencar as importantes contribuições trazidas pela chamada “Nova Geografia Cultural”, toma-se como aspecto importante a consideração dos “processos de comunicação” por meio dos quais “a cultura dos seres humanos se edifica” (CLAVAL, 2001, p. 72) e é transmitido tanto entre os indivíduos pertencentes a determinado nicho de práticas, como extrapola tais limites, entrando em contato/comunicando-se com um “outro” que também se modifica nessa relação.

Como o processo de comunicação é permanente, a cultura, que é feita de elementos compartilhados por todas as pessoas que pertencem aos mesmos círculos de intersubjetividade, não cessa de se transformar tanto na escala individual quanto na coletiva. Esses elementos podem ser parcialmente compreendidos do exterior, porque os círculos de intersubjetividade em parte se sobrepõem, o que assegura as possibilidades de troca e torna possível a tradução de parte da experiência e do conhecimento humanos de um idioma a outro, com bases culturais diferentes, bem como sua transferência para fora da zona onde foram vividos ou acumulados. (CLAVAL, 2001, p. 74)

Nesse sentido, considera-se aqui a importância de se trazer à tona do modo como, após o tempo de convivência necessário (e não imposto) junto aos pixadores (as) e grafiteiros (as), suas práticas e expressões de suas subjetividades deveriam ser abordadas. Partiu-se de início, em função mesmo ainda de uma cultura acadêmica que em muito privilegia certa homogeneidade em resultados, na busca de padrões de comportamento em detrimento do potencial e ação criativa do indivíduo inserido nesses meios. Àqueles foram encontrados sim, mas surpreendeu-nos, talvez mesmo e também por um pensar e agir ingênuos, a variedade de estilos e o poder de singularização das obras de acordo com cada indivíduo observado em campo e nas entrevistas.

Deste modo percebeu-se a importância de não sobrepor, nas interpretações aqui realizadas, os padrões gerais às individualidades expressas no interior de cada universo pesquisado, compreendendo a produção de ambos como bem demonstra Claval na citação acima e reforça o pensamento de Guattari (1986, p. 31)

A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação, de semiotização – ou seja, toda a produção de sentido, de eficiência semiótica – não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microsociais), nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam em máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, ecológicos, etológicos, de mídia, enfim sistemas que não são mais imediatamente antropológicos), quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagens, de valor, modos de memorização, de produção idéica, sistemas de inibição e de automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos, etc.).

Ou como nos demonstra Berdouley (2012, p. 119):

[...] o termo cultura tem múltiplos sentidos, que são também fonte para a reflexão e que podemos relacionar a dois grandes eixos: o cultura como reunião de traços que caracterizam uma sociedade particular ou um grupo socioprofissional particular; e o da cultura como fenômeno individual, como o desenvolvimento pessoal do indivíduo em seu contexto.

Mais a frente, iremos tentar demonstrar esse equilíbrio ao observarmos como o desenvolvimento da singularidade do indivíduo através de sua representação nas paredes, a “tag” ou pixo, dentro do universo das pixações apresenta-se como uma das características básicas e mais importantes levadas em conta para que um indivíduo seja “considerado” como autêntico pixador (a). A cerca disso, pensaremos essas relações a partir também do que acrescenta Berdouley (2012, p. 120) a cerca do termo cultura.

É relacionada ao esforço que o indivíduo faz sobre si mesmo para melhor compreender o mundo e interagir com ele, para enriquecer pessoalmente e agir com sabedoria. A cultura é uma questão de sentido, de trabalho sobre si, de tensão entre si e o mundo, enfim, de afirmação do sujeito.

Importante também se ter a consciência do caráter global que essas manifestações possuem e expressam. Temos que ter em mente as universalidades existentes nessas manifestações dentre às quais podemos elencar o espaço-tempo das metrópoles e grandes cidades contemporâneas, não sem levar em conta os diferentes espaços-tempos internos às mesmas, mais especificamente em suas áreas pobres, como principais contextos a sua territorialização. Junto a isso, o momento global que em algumas interpretações tende a imposição de uma homogeneização cultural é aqui interpretado também em suas possibilidades de inter-relação com as identidades existentes nos lugares em que o processo se instala. Aquelas manifestações culturais construídas a partir de diferentes agenciamentos realizados ao longo do tempo e não

sem a influência de representações provenientes de outras regiões e países se inter-relacionam de modo peculiar em cada lugar, dando ao mesmo uma identidade própria.

As novas imagens, muitas vezes produzidas e propagadas pela indústria cultural com pontos de origem em espaços hierarquicamente privilegiados, pontos dispersantes de modernidade funcional e simbólica, estão também passíveis a esse processo de mescla de identidades locais enraizadas com outras novas e externas, podendo resultar em manifestações que tragam à tona, reforcem, ainda que, em certa medida, apropriadas pela lógica de mercado que acompanha o processo, as culturas locais que, por vezes, encontram-se adormecidas pela ausência mesmo de atores que consigam em certa medida realizar essa mescla com qualidade criativa e técnica. (HALL, 2011; MASSEY, 2000) Sobre tais constatações, acerca dos graffiti nova-iorquinos em um contexto das décadas de 1970 e 1980, afirma Knauss (2000, p. 339) que:

No que se refere ao universo americano das artes, o graffiti representou também uma forma de incorporar os elementos da cultura de massas e da indústria cultural, sem perder o ponto de vista da irreverência, sendo assim uma etapa da construção do campo das artes nos EUA sempre a volta com esse tema.

A nível individual é importante também se levar em conta que cada artista possui uma trajetória de vida em que recebeu diferentes influências advindas, quase que de modo concomitante, dos canais de TV que, voltados ao mercado, impõem padrões de comportamento muitas vezes importados e interessantes às relações de consumo desde intervalos comerciais de programas infantis aos de culinária e entretenimento imbecilizante em tardes de domingo, a troças carnavalescas com acordes, cores, expressões corporais do frevo, do maracatu, do bumba meu boi, isso para citar apenas alguns exemplos. Podem-se incluir a isso valores advindos da classe social em que se encontram, religião de que participam, grupos de amigos e a espacialidade inerente a cada uma dessas situações.

A percepção dessas características foi realizada, junto a fundamentação nas leituras já citadas, como já dito, a partir de observações de campo, diálogos informais e entrevistas semi-estruturadas realizadas sob roteiro contextual (COLOGNESE e MÉLO, 1998; GASKELL, 2008) Ao longo do contato com os pixadores e grafiteiros e as observações das paisagens do Recife, em função mesmo de densidade da ocorrência das representações que foram sendo identificadas como pertencentes a determinados grupos e indivíduos, bem como a referência realizada pelos próprios pixadores e grafiteiros a tais grupos e indivíduos e a inferência do pesquisador a cerca dos discursos desses

atores (BARDIN, 1977) ao interpretar a atribuição de valor a esses grupos e indivíduos, foram selecionados àqueles que consideramos, dentro das possibilidades do formato e tempo disponíveis à esta pesquisa, interessantes a serem escutados em uma etapa mais formal de audição e registro dos mesmos. Dentre aqueles que foram entrevistados como indivíduos não pertencentes a um grupo em específico, levamos em consideração também sua importância como atores responsáveis pela construção e vivência no universo das pixações e graffiti em uma escala de tempo mais extensa, podendo assim confirmar e acrescentar maiores informações a cerca do histórico dessas ações além, é claro, de sua atuação e peculiaridade de suas obras.

Tomamos também o cuidado de, mesmo tendo elegido grupos representativos, realizar com os membros de cada grupo entrevistas individuais a fim de evitar ao máximo interferências e distorções nas falas dos indivíduos e conseqüentemente nos resultados da pesquisa. (GASKELL, 2008) Ainda assim, é importante deixarmos claro ao leitor que, em função mesmo de algumas imprevisibilidades inerentes a uma pesquisa que se pretende construir no contato direto com pessoas e com a rua, algumas entrevistas não seguiram esse critério com todo o rigor.

Em algumas situações mais de um componente de cada grupo compareceram à entrevista e, neste caso, não se viu a necessidade de evitar a fala de um deles para uma posterior remarcação da entrevista. Interpretamos que a possibilidade de constrangimento ou possível interpretação de certa arrogância por parte do pesquisador poderia atrapalhar mesmo a fala daquele que deveria ser escutado no momento. Em outra situação, caso do Coletivo O Bagaço, os integrantes tanto estavam juntos no momento da entrevista, inclusive em um número superior a dois integrantes, como, por questões de coerência ideológica e métodos internos, preferiram se identificar enquanto coletivo, não aparecendo aqui o nome dos dois integrantes entrevistados. Apesar dessas situações, duas no total, consideramos que as falas e os resultados não foram comprometidos por essas situações de exceção.

De cada grupo de pixadores (as) e grafiteiros (as) foram escolhidos a princípio dois componentes para serem entrevistados e por um maior contato com os grafiteiros (as) e mesmo uma maior aproximação e identificação dos graffiti em sua estética e dos grafiteiros, tivemos uma quantidade maior de grupos de grafiteiros e indivíduos desse segmento da arte de rua entrevistados. Ainda assim, houve a preocupação de, como já dito, identificar os indivíduos e grupos representativos também entre os pixadores tendo

sido entrevistados atores desse segmento que contemplam essas ações em uma escala de tempo que se estende do início da década de 1970 no contexto do período militar até os dias atuais e as diferentes formas de expressões inerentes às pixações. Na tentativa de sanar a diferença no quantitativo de pixadores (as) em relação ao de grafiteiros (as) a cada grupo de pixadores aumentamos em um o número de entrevistados, sendo assim três para cada grupo. Em dois grupos apenas conseguimos entrevistar dois pixadores (as). Ainda assim, conseguimos praticamente igualar o número de Pixadores ao de grafiteiros entrevistados. Deste modo, podemos observar na tabela abaixo, entre pixadores e grafiteiros os grupos e indivíduos entrevistados.

**Tabela 01. Grafiteiros (as) e Pixadores (as) entrevistados.**

<b>Grupos de Grafiteiros (as)</b>		
<b>Grupos</b>	<b>Entrevistados</b>	<b>Bairros/Municípios</b>
Arte Love	Boony e Nanda C	Santo Amaro
Arte Expressa Olindense - AEO	Gust e Ham	Olinda
Coletivo O Bagaço		Igarassu
Cores do Amanhã	Luther e Jouse Barata	Totó e Cavaleiro
Ideias de Revolução - IDR	Luther e Vasp	Ibura e Totó
Mangue Crew	Carbonel	Imbiribeira
Mente Fértil Crew - MFC	Luan e Rodolfo	Maranguape – Paulista
100 Parar Crew	Shellder e Stilo	Pina, Boa Viagem, Brasília Teimosa
33 Crew	Leogospel e Nika	Centro
<b>Grupos de Pixadores</b>		
<b>Grupos</b>	<b>Entrevistados</b>	<b>Bairros</b>
JB - João de Barros	Duende e O Lider	João de Barros, Santo Amaro
VC - Vandalos da Caxangá	Cano, Well e Pus	Bairros ao Longo da Av.

		Caxangá
OLS - Os Loucos da Sul	Fiel, Lerdo e Net	Boa Viagem, Candeias, Pina, Coque
ADP - Anarquistas Detonadores do Pina	Menor, Shellder e Stilo	Boa Viagem, Pina, Brasília Teimosa
OPI – Organização dos Pixadores do Ibura	Bidu e China	Ibura
<b>Individuais</b>		
<b>Atuação</b>	<b>Entrevistados</b>	<b>Bairros</b>
Atuou como Pichadora na Aliança Libertadora Nacional (ALN) - Período Militar. Atualmente é Gerente Geral da Secretaria Executiva de Articulação Internacional na Secretaria de Governo – Governo do Estado de Pernambuco	Amparo Araujo	(Entrevista Gravada na Rua Marquês de Olinda no Bairro do Recife, prédio da Secretaria de Governo)
Artista Plástica	Anne Souza	Dois Irmãos (Entrevista gravada na UFPE)
Ex pixador e ex-integrante do coletivo Êxito D' Rua, empresário e Rapper no grupo Sem Peneira Pra Suco Sujo	Anêmico	Centro (Entrevista gravada na loja que Anêmico mantém na rua da Aurora, Centro do Recife)
Grafitista e Artista plástico	Arbos	Areias
Grafitista e Artista plástico, Funcionário da Fundarpe – Governo do Estado de Pernambuco	Bozó Bacamarte	(Entrevista gravada no Parque 13 de Maio, Centro do Recife)
Grafitista e Artista plástico	Derlon	Centro (Entrevista gravada no Garden Hotel em Campina Grande)
Ex Pixador, Grafitista, Artista plástico e ex-	Galo de Souza	Vila da Felicidade (Entrevista Gravada no

integrante do Coletivo Êxito D' Rua		escritório de Galo localizado na rua da Moeda, Bairro do Recife)
Grafitador, Tatuador, Artista plástico e ex-integrante da Subgraff	Guga Baygon	Brasília (Entrevista gravada no bairro dos Aflitos em Recife)
Grafitadora e Estudante do curso de Serviço Social na Universidade Federal de Pernambuco – (UFPE)	Heter	Rio Doce – Olinda
Grafitador e Artista Plástico	Olho	(Entrevista gravada em Casa Amarela)
Ex Pixador, Grafitador, Artista Plástico e Tatuador	Zone	Roda de Fogo (Entrevista gravada na UFPE)

Fonte: Thiago Moura

Ao longo da pesquisa, como já dito anteriormente, o registro das paisagens e situações observadas foi realizado através do uso da fotografia. Buscamos aproximar ao máximo as análises aqui realizadas das imagens captadas, não deixando de lado a possibilidade de diferentes interpretações a partir das mesmas, mas tendo sempre em vista seu uso como recurso a uma melhor compreensão do que aqui buscamos salientar na realidade urbana e sobre o fenômeno e suas diferentes problemáticas estudadas. Importante também lembrar que a mesma, ao longo da pesquisa, bem como também demonstrou Campos (2007) assumiu um caráter dinâmico dentro do quadro de interações estabelecidas com os grafiteiros (as) e pixadores (as). Era evidente o interesse que demonstravam pelas imagens registradas e como esse fator, em certa medida, contribuiu para uma maior aproximação entre ambas as partes. Em diferentes momentos fui solicitado ou, por vontade própria e por compreender mesmo a necessidade de compartilhamento de informações sobre eles e elas próprios (as), compartilhei várias fotografias com os (as) pesquisados (as).

Outras imagens visualizadas ao longo deste texto foram cedidas por alguns grafiteiros (as) e pixadores (as). Quanto às Brigadas Muralistas das eleições de 1982 e 1986, foi realizada uma pesquisa e seleção a partir dos arquivos do Acervo Iconográfico

da Fundação Joaquim Nabuco que detém extenso material fotográfico sobre o tema. Algumas outras, no que concerne às pichações em Recife, mais especificamente no período militar, utilizamos imagens de algumas fontes bibliográficas como as levantadas por Soares (2012) em sua interessante dissertação sobre o uso de pichações em campanhas políticas da anistia, eleições de 1982 e movimento diretas já em Recife.

Junto a tal material acumulado nas falas dos entrevistados sobre suas atuações e material fotográfico realizamos revisão bibliográfica em diferentes fontes para a construção de um conhecimento a cerca do desenvolvimento das expressões artísticas em público no mundo e no Recife ao longo do tempo. Desta tivemos como resultado o capítulo 2 deste texto: “TEMPOS, ESPAÇOS E EXPRESÕES PARIETAIS: CONTRIBUIÇÕES EM ESCALA-MUNDO À CONSTRUÇÃO DE UMA ARTE DE RUA”, onde reunimos alguns dos principais exemplos da necessidade humana de expressão através de gravuras e escritas em paredes. O objetivo foi demonstrar, em primeiro lugar, como o que hoje encontramos nas ruas dos centros urbanos contemporâneos, guardadas as peculiaridades inerentes a cada tempo, espaço e contextos socioculturais, representam uma maneira de existir em uma escala de tempo que se estende da chamada pré-história aos dias de hoje.

A partir disso, buscamos incitar a reflexão sobre as interpretações tomadas aos grafiteiros (as) e pixadores (as) em suas ações como manifestações que atentam à um suposto bem estar urbano. Procurando refletir a cerca do modelo hegemônico de produção do espaço, a tentativa é de provocar questionamentos sobre até que ponto o mesmo se propõe a atender as demandas que promovam desse bem estar à luz das leituras e observações acerca das ações de artistas em diferentes partes do mundo e tendo tópico 2.4. “Dispersões espaciais como estratégias às territorialidades dos grafites e pich(x)ações de Nova York a Recife” maior ênfase nessa argumentação que se estende, daí por diante, às demais partes do texto, chegando, por fim, a problemática de Recife.

O Capítulo 3 tem como objetivo demonstrar como ocorreram ao longo da historia e como ainda ocorrem as diferentes formas de apropriação ao espaço urbano de Recife. Partimos da suposição de que as formas como se expressam os artistas são, também, resultado do modo como se desenvolveu, ao longo do tempo, em diferentes

lugares do espaço mundial, a prática de se expressar através da escrita e da arte no meio urbano. A partir disso, demonstramos quais as principais influências existentes em Recife e o desenvolvimento de peculiaridades locais e manutenção de algumas universalidades no modo como se expressam pixadores (as) e grafiteiros (as) na cidade. Dentre essas características, chamamos a atenção para a manifestação de territorialidades a partir do uso das pixações num contexto de rivalidades entre comunidades pobres da cidade e nos bailes funk, as disputas e normas internas ao universo das pixações e suas projeções espaciais nos microterritórios dos “nomes” e “pixos”, além do processo intersubjetivo de formação do indivíduo como pixador a partir de sua prática.

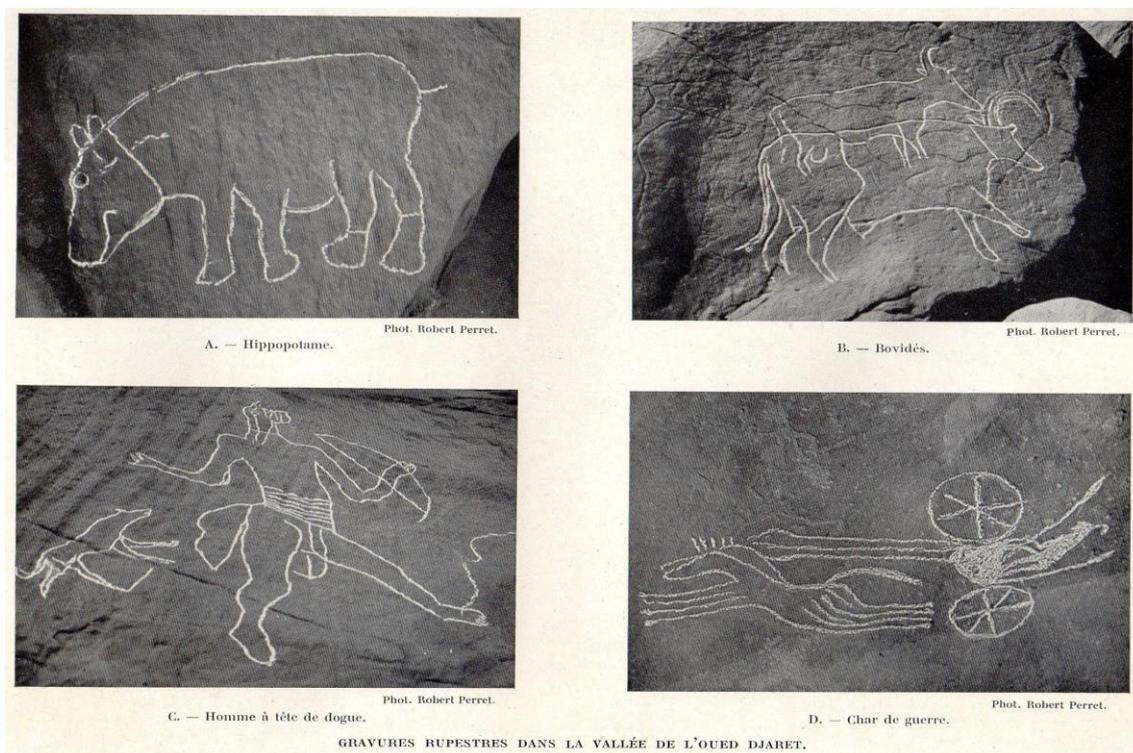
Levamos também informações nas falas dos grafiteiros de como as carências identitárias acompanhadas pelas carências materiais produzidas pelo processo hegemônico de produção do espaço urbano foram, em parte, sanadas por projetos culturais ligados à cultura *hip-hop*, tendo aqui o foco na sua expressão plástica: o graffiti. Tentamos demonstrar como a ação de alguns grupos como a Subgraff, Êxito D’Rua e a Rede de Resistência Solidária na promoção de eventos como o Acorda Povo e Mutirão de Graffiti foram capazes de, em grande medida, disseminar uma prática de apropriação do espaço urbano através da arte em graffiti de modo a produzir, também em alianças com o poder público e iniciativa privada, espaços de encontro, lazer, diálogo e expressão.

Deste modo, longe de ser uma contribuição que se preste como uma completa demonstração, dentro do que nos possibilita o conhecimento acadêmico, de como devem ser interpretados os comportamentos de pixadores (as) e grafiteiros (as) em suas dinâmicas de apropriação ao espaço urbano e mais especificamente na cidade do Recife, entende-se esse texto como o início de um processo de reflexões que partem, ainda que consciente do desenvolvimento histórico dessas ações, da análise de um momento fértil em que essas formas de expressão urbanas se impõem à paisagem. Levando-se em consideração às possíveis modificações que os universos estudados possam sofrer inclusive em intervalos de tempo bem menores do que se pode imaginar ou que se costuma considerar em estudos acadêmicos e mesmo a possibilidade de ter-se aqui cometido equívocos que podem ser demonstrados em estudos futuros, o que se

apresenta neste texto é o ponta pé inicial de uma tentativa em sanar lacunas que necessitam ser preenchidas a partir, também, do conhecimento geográfico.

## 2 TEMPOS, ESPAÇOS E EXPRESÕES PARIETAIS: CONTRIBUIÇÕES EM ESCALA-MUNDO À CONSTRUÇÃO DE UMA ARTE DE RUA

Fig. 01. Gravuras Rupestres no Vale de L'oued Djared



Fonte: *Geographie Universale*, Tomo XI. Vidal De La Blache e L Galois, 1939.

A imagem acima ilustra como, ao menos no intervalo de tempo de pouco mais de um século, as inscrições realizadas por seres humanos representando o ambiente e suas relações socioespaciais tomam o interesse, ainda que mínimo, de estudiosos na área de geografia. As gravuras rupestres como são chamadas na figura extraída do tomo XI da obra *Geographie Universale* de Vidal De La Blache e L Galois, cavadas nas rochas e possivelmente clareadas com algum outro material para um melhor resultado fotográfico demonstram como, ainda que numa interpretação com fortes influências naturalistas, numa minuciosa descrição da fauna e da flora e suas adaptações às condições naturais de clima e solo como demonstra o texto, a necessidade de expressão permeia a humanidade em diferentes tempos históricos e como podem servir como interessante ferramenta de compreensão desses e das relações socioespaciais estabelecidas nos mesmos e mesmo das manifestações ritualísticas desses povos, como

nos mostra Gaspar (2006, p. 22) ao citar as interpretações de “Henri Breuil (1877-1961)”:

Os desenhos de animais teriam sido feitos com o objetivo de controlá-los na vida real. Por exemplo, o que se chamou de magia da caça pressupunha que o homem do paleolítico decorava as paredes das cavernas com imagens de animais para, através da magia, ser favorecido nas caçadas. A magia da fertilidade também explicava alguns grafismos: os artistas teriam feito os desenhos para assegurar a reprodução dos animais e garantir alimentos no futuro

Tais imagens, acreditamos aqui, estão longe de serem registros dos mais remotos tempos da existência humana através de gravuras. A representação de um carro de guerra e de artefatos de caça nos remonta a um período bem mais recente, os que geralmente nos são apresentados quando somos postos a testemunhar a existência humana através de pinturas nas paredes rochosas de grutas que eram usadas para abrigo de nossos ancestrais. Entretanto, com certeza podem contribuir para o início das nossas reflexões no sentido de nos questionarmos sobre o tratamento negativo e proibicionista que hoje recebem àqueles que buscam se expressar através da escrita e desenho em suportes existentes no meio material ao qual estão inseridos.

A afirmação do artista paulistano Maurício Villaça que abre o livro *O que é graffiti* do Celso Gitahy: “Desde a pré-história o homem come, fala dança e graffiti”, resume um tanto do que a partir deste trabalho buscamos expressar. Dos exemplos extraídos da obra de dois geógrafos como La Blache e L Galois, ou daqueles de Lascaux **Fig.02.** por Gitahy (2011, p. 12) comprados aos graffiti de Nova York das décadas de 1970 e 1980 é que partimos na busca de um conhecimento que, aos poucos, possa ser construído com o máximo de clareza possível à compreensão desses fenômenos e comportamentos urbanos em suas espacialidades.

**Fig. 02. Pintura Rupestre Paleolítica na gruta de Lascaux, França.**



Fonte: Priscila Peixinho Fiorindo. 2013

Neste capítulo, parte-se da compreensão de que a história não se constitui apenas de momentos parcelados, negligenciando a importância dos processos socioespaciais na constituição da mesma. Entretanto, haja vista os objetivos aqui propostos e que encaminham esta pesquisa, buscou-se levantar alguns dos principais exemplos que nos levam à conclusão de que os atuais fenômenos das escritas urbanas contemporâneas realizadas sob as influências de específicas manifestações culturais em suas espacialidades (e não sobrepondo a importância da primeira pela segunda, mas considerando a retroalimentação que o diálogo entre ambas as dimensões interpretadas necessitam para manterem-se vivas) representam atuais tendências de práticas existentes em registros testemunhados em todas as idades da história humana.

Dentre as diferentes possibilidades, em função mesmo da disponibilidade de literatura referente aos temas a seguir analisados, foram escolhidos exemplos significativos referentes a um parentesco às artes de rua aqui estudadas com maior ênfase e tendo a já citada obra de Gitahy (2011) como referência à busca de informações a cerca dos mesmos. São eles, as inscrições parietais de Pompéia, os muralismos do mexicano Diego Rivera, as pichações da Paris no contexto das manifestações de 1968 e a emergência do *hip-hop* em Nova York e sua expressão plástica: o graffiti, que fortemente influenciaram as atuais manifestações referentes às pichações e graffiti em todo o mundo. No Brasil, foram escolhidas as metrópoles do Rio de Janeiro e São Paulo como matrizes e centros de dispersão das artes de rua para o país.

## 2.1 GRAFFITI NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA: AS ESCRITAS PARIETAIS DE POMPÉIA

A cidade de Pompeia, “localizada na Campânia, perto de Nápoles na Itália” (FUNARI, 1989, p. 20) pertencente ao império romano no século I, não desconsiderando seu histórico de “múltiplas influências culturais, fazendo com que a comunidade original de pescadores e camponeses oscos passasse por processos sucessivos de contato com gregos, etruscos, samnitas e romanos”, (FUNARI, 1989, p. 20) antes de ser em grande parte soterrada pelas lavas do vulcão Vesúvio, mantinha manifestações artísticas escritas nas paredes da cidade, comuns entre a população mais pobre e que mantinham um elo de comunicação entre os habitantes e os acontecimentos locais.

Através do uso das paredes, as expressões traziam a público anúncios de espetáculos a serem encenados nos teatros da cidade, capazes de comportar milhares de pessoas, propagandas eleitorais à disputa municipal de cargos públicos, bem como as necessidades subjetivas de exteriorização de sentimentos com mensagens de desacato à possíveis inimigos ou de amor e representações espaciais da própria Pompeia. A cerca disso, seguiremos aqui, principalmente, as contribuições do historiador Pedro Paulo Funari em seu: *Cultura Popular na Antiguidade Clássica*, que tem por objeto de estudo as escritas parietais de Pompeia como autênticos registros das culturas populares na antiguidade clássica.

Nas primeiras páginas do seu livro o autor argumenta, em uma análise que ultrapassa os limites aparentemente impostos pelo recorte temporal do título a pouco citado, sobre a existência de um desejo, por vezes tomado como realidade por alguns autores, de aceitação de padrões culturais eruditos das classes dominantes pelas camadas subalternas da sociedade. Ainda assim, caberia às últimas “imitar, com imperfeições, àquela cultura erudita” (FUNARI, 1989, p. 13) o que provavelmente resultaria em situações sociais de manutenção de prestígio das primeiras e ordem necessária à manutenção de sua dominação. O autor descreve as principais características das sociedades clássicas quando afirma que: (FUNARI, 1989, p. 17)

A partir do período helenístico (333-146 a.C.), com a constituição de estados compostos de diversas cidades do mundo grego e na Itália, desenvolveram-se sociedades escravistas [...] como principais características desse sistema escravista, a nível econômico, a produção de mercadorias, a criação e ampliação de um mercado mundial e o crescimento da circulação; a nível

social, o aumento da diferenciação dos grupos no interior da sociedade; a nível socio-político, a municipalização e urbanização [...] a nível cultural, a expansão hegemônica de línguas padrão – latim no Ocidente e grego no Oriente – entre a população, a homogeneização e aculturação das elites dirigentes locais, a alfabetização e a produção cultural autônoma das massas: uma verdadeira sociedade de consumo.

Funari argumenta que “as culturas dominantes dessas sociedades cosmopolitas constituíam-se, em geral, a partir da construção de uma auto-imagem conservadora.” (FUNARI, 1989, p. 17) caracterizando as práticas culturais das elites como “herdeira e continuadora imóvel da tradição reprodutora de um passado clássico – apenas uma sombra viva das estátuas de cera dos antepassados.” (FUNARI, 1989, p. 17) Em contrapartida, as culturas populares, não devem ser compreendidas, em sua raiz, como derivações ou imitações da cultura erudita, e acrescenta: (FUNARI, 1989, p. 15)

A cultura erudita assenta-se, em toda parte, no respeito à regra estabilizadora e funda-se na repetição e no esforço da auto-repressão do artista na formulação da sua obra. A individualidade do autor, do consumidor e das próprias experiências estéticas eleva-se ao máximo grau. A cultura popular, ao contrário, como bem ressalta Gabriel Garcia Márquez, constitui-se “das imortais tradições da humorística do povo, hostil a todos os cânones e normas, oposta a todas as noções definitivas e petrificadas sobre o mundo: o que o homem não pode fazer, as comunidades o fazem.

As cosmovisões populares [...] constroem-se não como passado, como imitação ou como submissão aos padrões eruditos. Se os ricos viviam um passado sem presente, os pobres viviam o presente sem um passado. Essa consciência do gozo do momento permeava a vida cotidiana do homem do povo. Forçados a trabalhar para viver, escravos e pobres, homes e mulheres sentiam de forma muito mais clara, a significação da percepção e da fruição. Essa massa estava presente nos teatros, nos anfiteatros, nos bares e nos templos. Assistiam a tragédias, a recitais musicais e poéticos, a diversos gêneros de comédias, picantes e jocosas, assim como as lutas de gladiadores e entre homens e feras. Participavam ativamente, também, de cultos de Baco, Ísis e Vênus, entre outras divindades populares. Compunham ainda suas próprias canções, trovas, músicas, danças. (FUNARI, 1989, p. 18)

Em seu desenvolvimento histórico, Pompéia foi submetida a uma “progressiva estratificação social” que resultou num “processo de aculturação diferenciado segundo as classes sociais.” (FUNARI, 1989, p. 20) Segundo o mesmo autor, a partir do final do século IV a.C., Pompéia se alia a Roma, tendo por ocasião da instalação de cinco mil soldados “veteranos das campanhas militares no Oriente” a 80 a.C. o beneficiamento dos fazendeiros locais em função da “compra, a baixos preços, em poucos anos [...] das terras distribuídas aos veteranos” (FUNARI, 1989, p. 21) junto a isso:

Os cento e cinquenta anos seguintes caracterizaram-se por um crescente enriquecimento das elites cidadinas e pela progressiva adoção da cultura romana (romanização), talvez atingindo mais cedo e com mais intensidade a aristocracia, mas sem deixar de afetar profundamente a cultura popular. Assim o osco cede lugar ao latim erudito nas classes abastadas e ao latim vulgar entre o povo (FUNARI, 1989, p. 21)

Em uma sociedade onde a vida social já encontrava-se intensamente monetarizada em diferentes atividades – “produção [...] de trigo, azeite, vinhos, criação de gado floricultura, fabricação de cerâmica, construção civil, tinturarias, lavanderias, manufaturas têxteis e de confecções, de conservas de peixe e panificadoras” (FUNARI, 1989, p. 23) e tendo como base um sistema escravista, a comunicação a partir do uso dos espaços da cidade através dos grafites (assim chamados pelo autor) era realizada, principalmente, pelos chamados “grupos populares da cidade”. (FUNARI, 1989, p. 28)

**Fig. 03.**

**Fig. 03 - Transcrição das categorias Sociais Atestadas em Grafites.**

CATEGORIAS SOCIAIS ATESTADAS EM GRAFITES	
I. AGRICULTORES	III. COMERCIARIOS
1. Agricultores	1. Boleiros
2. Horticultores	2. Padeiros
3. Vinhedeiros	3. Servidores de bebidas
	4. Taberneiros (as)
II. ARTESÃOS	5. Vendedores de bolinhos
1. Argenteiros	
2. Artesãos de coroas	IV. CRIADORES
3. Artesãos de couro	1. Criadores de bestas de carga
4. Artesãos de esteiras	2. Criadores de galinhas
5. Artesãos fabricantes de armas	3. Pastores de asnos
6. Artesãos de marfim	
7. Artesãos de mármore	V. DOMESTICOS
8. Caldeireiros	1. Mordomos
9. Carpinteiros	
10. Cortadores de pele animal	VI. ESCRAVOS
11. Curtidores de couro	1. Escravos que cuidam aves
12. Ensacadores	2. Escravos caixeiros
13. Escultores	3. Escravos fugitivos
14. Fiandeiras	4. Escravos públicos
15. Lapidadores	6. Feitores
16. Lavadores	
17. Moedores de azeitonas	VII. FEIRANTES
18. Mosaistas	1. Vendedores de alho
19. Oleiros	2. Vendedores de cebola
20. Tecelãs	
21. Tacelães	
22. Tecedores de lã	
23. Tintureiros	
24. Torneiros	
25. Trabalhadores das vimícolas	
26. Sapateiros	

Fonte: Funari, 1989, p. 29.

De fato, as paredes de Pompéia testemunham a ocupação pelos grafiteiros de todos os espaços disponíveis: ali encontramos cerca de uma inscrição por adulto, homens e mulheres, livres e escravos, feitas nos últimos momentos da cidade, o que significa dez mil inscrições. Para termos uma idéia do ritmo da grafiteagem, basta dizer que inscrições eram constantemente apagadas pelos *dealbatores* (literalmente: “que tornam a parede branca”, [...]) que liberavam os muros... para novas inscrições! (FUNARI, 1989, p. 28)

Guardadas as grandes variações de contexto histórico, sociológico, cultural sob o qual estão envolvidos os indivíduos na atualidade, tanto pela influência das macroestruturas como das microestruturas às quais pertencem e transitam, chamou-nos

a atenção, aqui, como algumas características das escritas das paredes de Pompéia se assemelham com as das atuais pichações, sendo tomadas como exemplo, aqui, àquelas estudadas na cidade do Recife. Como veremos mais adiante, em sua grande maioria, os praticantes das pichações em Recife são oriundos ou pertencem às classes econômicas menos abastadas da cidade. Como vemos na figura acima, transcrita do livro de Funari (1989) eram os mais pobres ou escravos os principais produtores dessa cultura reproduzida em função mesmo das suas vivências cotidianas. As Elites de Pompéia lançavam mão de uma arte erudita na busca de uma “ilusão, de um transporte no tempo e no espaço, que tendia a isolá-la da vida das classes populares.” (FUNARI, 1989, p. 39)

Já as escritas populares, segundo o mesmo autor, “diferenciavam-se desde o início pelo seu caráter coletivo: não se trata de refletir um mundo distante, como no interior das mansões, mas de retratar, nas paredes externas, a vida concreta, as paixões populares em sua imediaticidade” (FUNARI, 1989, p. 39) ainda sobre as distinções entre a arte erudita e popular, lembra-nos Funari (1989, p. 39-40):

O pintor, um executante pago, não passava, entretanto, de um artesão desprezado pela elite e cuja habilidade encontrava-se, justamente, em ser capaz de expressar e seguir os modelos pictóricos estabelecidos pela elite. Assim, se a autoria manual era confiada a um homem do povo, a composição intelectual encontrava-se firmemente nas mãos da própria aristocracia. A principal característica dessa pintura consistia na continuidade, na ausência de rupturas, na sensação de imutabilidade da sua situação privilegiada. [...]

A primeira característica deste grafismo popular reside na sua autoria, pois aqui não há uma dicotomia entre o autor intelectual e o executor da obra [...] O artista constitui-se num verdadeiro poeta, pois planeja, executa e repropõe no imaginário coletivo sua própria percepção da sociedade. Os temas refletem a ação, antes que a estabilidade, a mudança brusca e repentina, antes que a continuidade, a instabilidade do destino, antes que a segurança proveniente da riqueza.

A cerca desse processo criativo que bem demonstra Funari, chamou-nos a atenção o que lembra o autor tanto sobre a tecnologia e técnicas utilizadas como a liberdade de expressão que gozavam os habitantes de Pompéia na realização de suas escritas parietais. O que hoje nas ruas vemos nas pichações e graffiti, fruto do uso do spray de tinta como tecnologia advinda da nossa modernidade, da industrialização, a cidade de Pompéia possuía enquanto expressão o uso, principalmente, de estiletos que provocavam desenhos em riscos, sulcos sobre as paredes da cidade. Em toda a obra do historiador, não encontramos nenhuma referência à repressão dessas escritas. Pelo contrário, como podemos encontrar em seu texto, a existência de escritores que recebiam pelo serviço da escrita e paredes. (FUNARI, 1989 p. 33)

Estas inscrições feitas com estilete eram, devido à própria facilidade de obtenção do *graphium* (ponta com que se escrevia em superfícies duras, traçando um sulco) as mais populares da cidade. As paredes pompeianas conheciam, também, inscrições pintadas (*tituli picti*) executadas com pincéis. Embora estas fossem, em parte, obra de grafiteiros remunerados (*scriptores* ou *pictores*), incluíam entre seus autores pessoas comuns.

A essa característica pode-se perceber o quanto a concepção das pixações enquanto um problema, uma doença urbana é, em grande medida, fruto de um contexto urbano contemporâneo em que as relações de troca e a lógica pautada na proteção da propriedade privada como meio à acumulação capitalista prevalecem sobre os usos que a cidade pode receber em ações espontâneas e lúdicas. (LEFEBVRE, 2011)

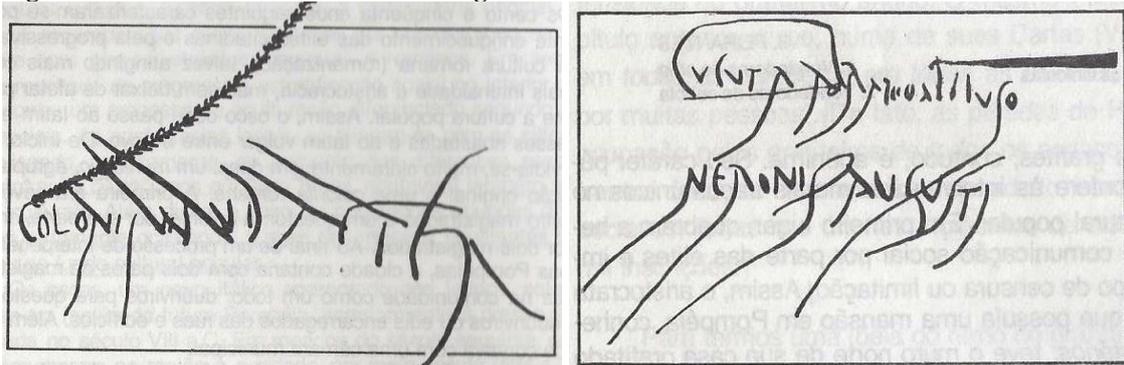
Ainda sobre o processo criativo, compreendemos como semelhantes os processos de criação das letras tanto em Pompeia como em Recife. Ambos fazem uso do “domínio da leitura de uma certa escrita” (FUNARI, 1989, p. 34) as cursivas em Pompéia como aponta o mesmo autor e as “emboladas”, “soldas” ou “enroladas” em Recife, como veremos mais a frente. Em ambas, percebemos que as referências da tipografia utilizada muito mais naquelas letras visualizadas no compartilhamento de informações interno a esses grupos que uma criação sobre a forma das letras utilizadas na língua culta, não que essa também não tenha certa influência.

As escritas nas paredes de Pompeia resultavam do “contexto cultural específico do autor. Contexto que engloba fatores de classe social, sexo, idade, posição ideológica, auto-imagem, entre outros.” (FUNARI, 1989, p. 34) Como bem expressamos acima, as mensagens traziam conteúdos eróticos, provocações a inimigos, propagandas políticas e também representações da cidade, seu cotidiano, suas vivências e seus eventos como as lutas de gladiadores. Na **Fig. 04.** lê-se “Colonia (Pompeanorum) audacer (age) Literalmente: A colônia dos pompeianos deve agir com mais audácia.” (FUNARI, 1889, p. 22 ) Transcrita do livro de Funari essa descrição da imagem que traduz o apoio de um morador de Pompéia à equipe de gladiadores da cidade. O mesmo autor explica haviam nessa época torcidas organizadas para esses eventos e violentos conflitos entre as adversárias, bem como manifestações como esta realizadas através da escrita em paredes. Já na **Fig. 05.** registram-se manifestações públicas de insatisfação política e ironia à figuras de prestígio do império romano. “O Ministro das Finanças de Nero é o Veneno” é o que está escrito na figura... onde o “escritor afirma que Nero conseguiria verbas para o fisco graças às heranças dos condenados ao suicídio” (FUNARI, 1989, p. 30) que nesse contexto tomavam veneno. Na **Fig. 06.** vemos a sátira à um aristocrata local de Pompeia deixada por um pompeiano no muro de sua própria casa (FUNARI,

1989). Já na **Fig. 07**. Podemos observar a representação de duas situações de jogos de gladiadores. Assim traduz Funari (1989, p. 42) à primeira situação representada: “Oceanus, forro, 13 vitórias, venceu a luta. Aracintus, forro, (morreu)”. E à segunda: Severus, forro, após 13 lutas, morreu. Albanus, forro de escauro, 19 vitórias, venceu a luta.”

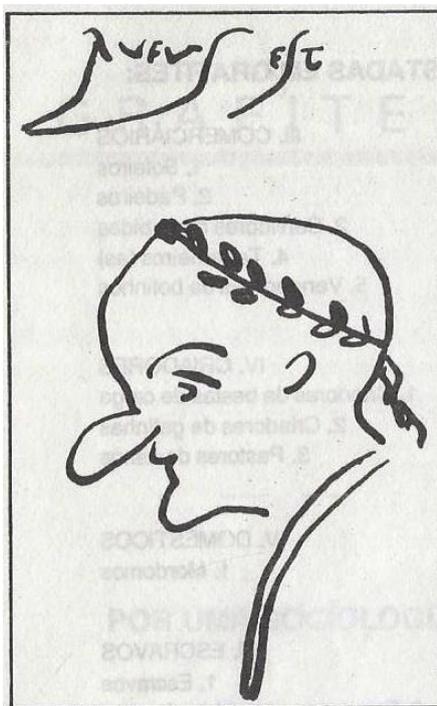
**Fig. 04** - “Colonia (Pompeanorum) audacer (age).”

**Fig. 05** - “Cucuta a rationibus Neronis augusti”



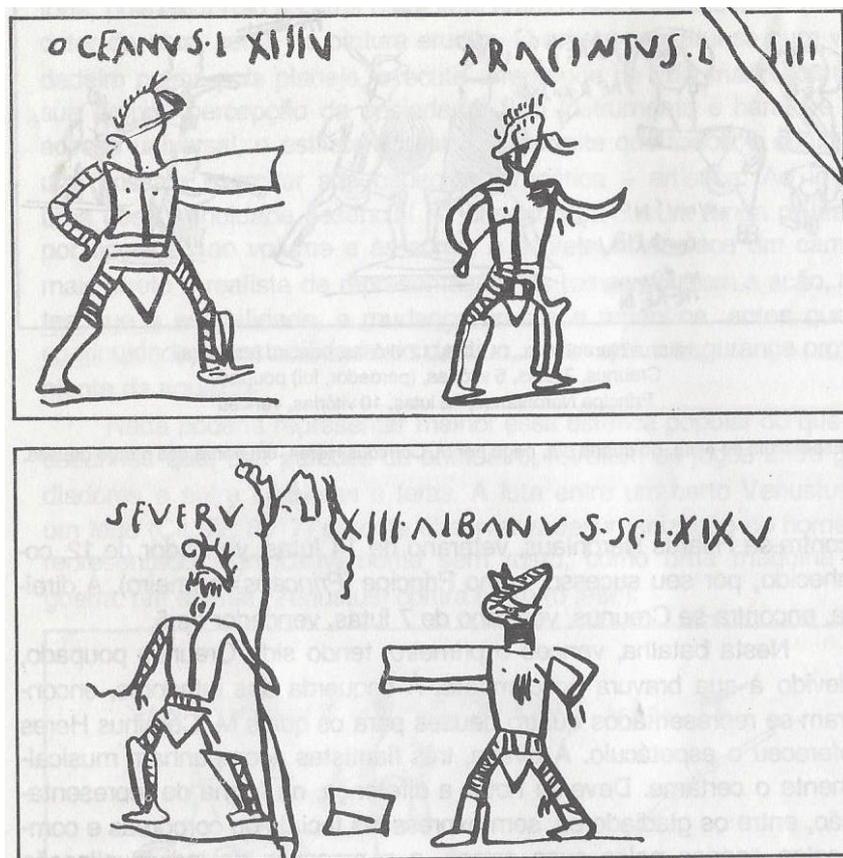
Fonte: Funari, 1989

**Fig. 06** - Rufus est = Este é Rufo



Fonte: Funari, 1989

Fig. 07 - Representações de Lutas de gladiadores inscritas nas paredes de Pompéia



Fonte: Funari, 1989

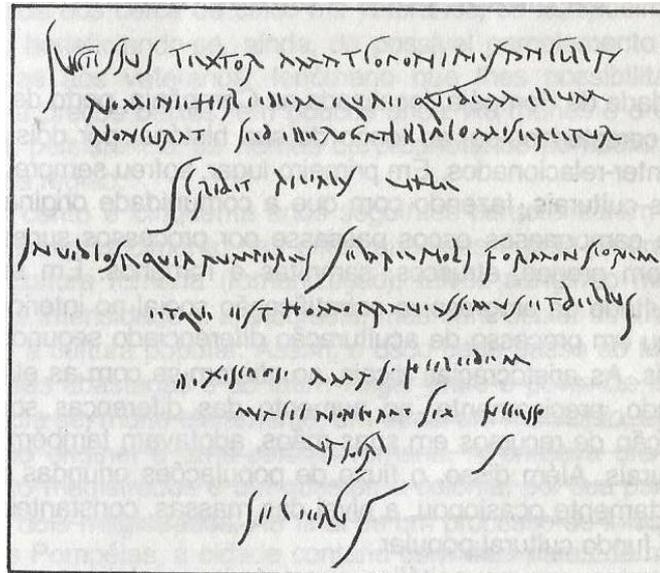
Na transcrição do livro de Funari abaixo (FUNARI, 1989,p. ) e na imagem, **Fig. 08.** podemos acompanhar o diálogo entre dois homens que disputam o amor de uma escrava:

*Severo: o tecelão Sucesso ama a escrava taberneira chamada Híris, a qual não quer saber dele, mas ele pede que ela tenha dó dele. Responde, rival! Saudações.*

*Sucesso: Intervéns porque és um invejoso! Não queiras bancar o engraçadinho, seu mau-caráter galanteador!*

*Severo: disse e escrevi (a verdade): tu amas Híris, que não quer saber de ti. De Severo para Sucesso: o que escrevi é exatamente o que se passa. Assinado: Severo.*

Fig. 08 - Diálogo entre Severo e Sucesso.



Fonte: Funari, 1989

As individualidades dos escritores de Pompeia, assim abordadas por Funari em sua obra são entendidas de modo semelhante aos atores em Recife e, deste modo podemos perceber como, apesar da distância temporal que separa as duas realidades, o que encontramos de mais incoerente em ambas as situações foi exatamente a forma como tais comportamentos são tratados nos dias atuais. Tanto há uma criminalização do agente como a possibilidade de pena prevista por lei. Interpretamos sobre tal situação a primazia por uma interpretação de mundo que tem a lógica da propriedade privada como o norte de qualquer julgamento sobre tais ações, além é claro, da manutenção dos veículos de comunicação para uso apenas das elites. Como bem argumenta também o autor que aqui seguimos (FUNARI, 1989, p. 29-30)

[...] a liberdade do homem contemporâneo parece tão superficial, como diria Marx, perante as várias dimensões expressivas do espaço público antigo. Que operário poderia, hoje, ter acesso à grande imprensa pra publicar uma caricatura? As paredes das mansões dos empresários e dos burocratas, em bairros abastados e longínquos do povo comum, encontram-se guardadas, dia e noite. A leste e a oeste, no capitalismo o no socialismo real, a dispossessão cultural do homem comum é, em nossos dias, incomensuravelmente mais radical. A ação da polícia em Berlin Ocidental, eliminando os grafites do Centro Artístico e Cultural Kreuzberg, liquidando com o centro de cultura mais original da cidade, fala por si mesma.

O comportamento de um escritor de rua, de um artista, parece-nos aqui, ao ler esses diferentes exemplos existentes na história, muito mais a continuidade de uma forma de existir da humanidade que foi convenientemente negada pelo projeto de

sociedade majoritário nessa modernidade em curso que uma sujeira, crime, ou agressão ao bem estar social.

## 2.2 ORIGENS E INFLUÊNCIAS AOS GRAFFITI E PICH(X)AÇÕES CONTEMPORÂNEAS: OS MURALISMOS DE DIEGO RIVERA NO MÉXICO

Os murais mexicanos, que segundo Gitahy (2011) são uma importante referência à prática do graffiti, ainda que, em alguns casos, possam não ser uma influência direta sob o universo do graffiti como o conhecemos hoje, aproximam-se deste pelo caráter público atribuído ao mesmo por alguns atores e à preocupação desses artistas em proporcionar uma democratização ao acesso da arte. Junto a isso, é importante citar a responsabilidade social tanto encontrada da escolha dos espaços a serem pintados, voltados ao público, como na estética desenvolvida, em especial nas pinturas do mexicano Diego Rivera.

Diego Rivera foi responsável, num contexto de instabilidade política no México, pela produção de uma arte mural de cunho marxista que expressavam o desenvolvimento histórico da sociedade mexicana, dando ênfase nas representações dos trabalhadores mexicanos como os produtores da riqueza do país. A centralidade na figura humana e também nas representações de teóricos revolucionários como Marx e Lênin, demonstram o caráter de intervenção política de sua arte da qual se pode afirmar que, pelo modo de exposição (mural) mantém importantes relações, como já dito há pouco, de parentesco com os graffiti. **Figs. 09 e 10.**

**Figs - 09 e 10. Expressão artística de Diego Rivera.**



Fontes: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/es/content/mural/uprising/detail.php#>> <[http://obviousmag.org/archives/2010/11/obras\\_emblematicas\\_de\\_diego\\_rivera.html](http://obviousmag.org/archives/2010/11/obras_emblematicas_de_diego_rivera.html)>

É perceptível como o artista centralizava a figura do trabalhador em suas obras. Nesse caminho, em nossa interpretação, propunha uma expressão estética diretamente

vinculada com a formação política, ao passo que, através da estética, reinterpretava as obras da economia política de Marx e seus seguidores através da arte e nela, a partir de suas experiências locais, trazia a peculiaridade local à luta de classes ao passo que aproximava os mexicanos, que possivelmente identificavam-se nas pinturas, à práxis marxista. Sem dúvida um belo e interessante trabalho de formação artística, política e cultural onde dificilmente conseguimos encontrar onde uma dessas dimensões começa e outra termina, quais delas prevalecem.

### 2.2.1. Maio de 1968 - Paris

As manifestações de maio de 1968, em Paris, consistiram em insurgências de profundas críticas às opressões das estruturas da modernidade em curso até então. Trazendo importantes avanços às concepções marxistas, o momento faz emergir nas ruas e nos discursos as evidências da tomada das técnicas e da ciência, da universidade, bem como a arte, e a subjetividade individual pela lógica de submissão à mercadoria em função dos lucros. “Daí o sentido demolidor do grafite da Sorbone: “A mercadoria, nós a queimaremos.” (MATOS, 1989, p. 25) Se inscreve enquanto negação à submissão do indivíduo à sociedade, à estatização do mesmo, sendo ao mesmo tempo, tanto na França como em diferentes países do mundo como negação ao liberalismo bem como ao socialismo real, burocrático e autoritário da URSS.

Assim como em outros países no mesmo ano, os estudantes franceses “entraram em conflito contra os aparelhos de integração, manipulação e agressão.” (MATOS, 1989, p. 24) Diferentemente a outras insurreições que mantinham um vínculo direto com as necessidades econômicas de uma população empobrecida, a primavera de 68 surge num contexto de uma França longe de crises econômicas, com uma consolidada indústria e sem grandes abismos sociais como os encontrados numa Rússia de 1917, por exemplo. (MATOS, 1989) Não foram as “misérias materiais” àquelas que, antes de tudo, moveram o 68, mas a perda dos significados de uma formação intelectual recebida nas universidades dentro da sociedade.

As reivindicações que depois vieram tanto às ruas como às fábricas e demais, tem início no movimento estudantil das universidades francesas em fortes e densas críticas ao papel que a ciência exercia por ser expropriada pelas lógicas tecnocráticas e junto aos aparelhos de Estado e, nele, seus eficientes serviços prestados às atividades militares e indústria bélica, bem como à recusa aos valores e às heranças históricas (MATOS, 1989) e comportamentais de uma modernidade onde a racionalidade e a objetividade acompanhadas pela imposição da obediência e disciplina (também estética) ainda tolhiam as individualidades e manifestação de subjetividades caso não trouxessem representações da “visão cristalizada de mundo” (DEBORD, 2007, p. 14) necessárias à continuidade da reprodução do processo de produção.

O conflito começou sendo cultural e político, antes de ser econômico. Não é por acaso que a ciência é questionada, tal como se lê em um panfleto distribuído em Paris em Maio de 1968: “Recusemos também a divisão da *ciência* e da *ideologia*, a mais perniciosa de todas, posto que é secretada por nós mesmos. Não queremos mais ser governados passivamente pelas leis da ciência como também pelas da economia ou os imperativos da técnica. Recusemos o imperialismo mistificante da da ciência, caução de todos os abusos e recusos [...] para substituí-la pela escolha real entre os possíveis que ela oferece”. Quer dizer: para que a ciência e a técnica sejam libertadoras, é preciso que se modifiquem sua orientação e seus objetivos atuais de produção dos meios de destruição social. O maio francês pôs por terra a crença na idéia de progresso: “nosso modernismo não passa de uma modernização da polícia” (grafite) (MATOS, 1989, p. 24)

Em vias dessas percepções, as manifestações em panfletos, grafites e corpos traziam representações de uma necessidade de liberdade estética necessária a um bem estar humano e que negasse as exigências da lógica de troca, de consumo inerente à necessidade da produção de lucros do capitalismo. Para Matos (1989, p. 27):

[...] militantes do “Comitê Revolucionário de Ação Cultural” distribuíram flores aos C. R. S. (Corps Républicain de Sécurité), antes de serem alvejados por granadas de gás lacrimogêneo. Neste gesto se inscreve a contestação absoluta do sentido da palavra “Poder”; ele reivindica uma outra cultura que não se confunde com os quadros violentos de autoridade e introduz um elemento na contestação. Esta se encontra ainda no caráter ao mesmo tempo erótico e belicoso das canções de protesto, na sensualidade dos cabelos longos e dos corpos que se recusam a uma assepsia artificial. Em Paris um grafite: “Limpeza=Repressão”.

Como nos aponta Harendt (2009) o exercício do poder nesse momento na França se deu, principalmente, em função da ocupação dos espaços das universidades e das ruas, produzindo, também, através dos discursos, lógicas que rompiam com as do poder dominante, além das ações violentas da polícia na busca pela destruição do primeiro. Nestas vias de interpretação, não é difícil de perceber que o uso das ruas como suportes à uma escrita que ao mesmo tempo rompessem com a estética racionalista da cidade e que construíssem, via “frases de efeito” e palavras de ordem uma comunicação necessária à expansão das idéias e práticas que motivaram o início das manifestações.

A propaganda através de inscrições e desenhos em muros e paredes é uma parte integrante da Paris revolucionária de Maio de 1968. Ela se tornou uma atividade de massa, parte e parcela do método de auto-expressão da Revolução. Os muros do Quartier Latin são os depositários de uma nova racionalidade, não mais confinada nos livros, mas sim democraticamente exposta no nível da rua e tornada disponível a todos. O trivial e o profundo, o tradicional e o exótico, o convívio íntimo nessa nova fraternidade, quebrando rapidamente as rígidas barreiras e divisões na cabeça das pessoas. “Désobedir d’abord: alors écris sur les murs (Loi Du 10 Mai 1968)” [...] “Si tout Le peuple faisait comme nous” ansiosamente sonha outra, em uma jovial intuição, penso eu, mais do que em um espírito de substitucionismo vindo de uma auto-saciação. A maioria dos slogans são diretos, precisos e completamente ortodoxos: “liberez nos camarades” [...] “A bas l’État policier”, “greve Générale Lundi”, “Travailleurs, étudiants solidaires” “Vive

lês Conseils Ouvriers”. Outros slogans refletem novas preocupações: “La publicité te manipule”, “Examens = hierarchie”, “L’art est mort, ne consommez pás son cadavre”, “A bas la société de consommation”. (SOLIDARITY, 2003, p. 15)

As pichações na Paris de 1968, tiveram crucial importância para as manifestações. Foram importantes também para difundir o uso da cidade através da mesma como forma de apropriação espacial e comunicação alternativa aos meios de comunicação da grande mídia que atendem aos interesses privados do grande capital e do Estado, sendo, no maio de 68 uma ferramenta de difusão de ideias de insurreição. Para alguns autores como Ramos (1994), Gitahy (2011), Silva e Silva (2006) representa um momento de reelaboração, resurgimento e difusão em escala mundial dessa prática como forma de expressão.

Já para Knauss (2001), a tradição francesa inaugurada nas manifestações de rua trouxeram resultados posteriores à arte de rua. O desenvolvimento da “técnica do *silk-screen* ou serigrafia” (KNAUS, 2001, p. 334-335) que contribuiu para a produção de cartazes durante as manifestações foi reelaborada no anos 1980 levando à rua imagens a partir da técnica do que o mesmo autor chama de serigrafite e que aqui chamamos de *stencil*, “reprodutibilidade da serigrafia com a utilização da tinta de *spray* a partir de moldes de cartão vazados e preenchidos com cor de tom único”. (KNAUS, 2001, p. 335)

Sobre essas considerações trazidas por Paulo Knaus, compreendemos aqui como importante contribuição à continuidade e reformulação dessa tradição do estêncil com conteúdos que em sua grande maioria traziam questionamentos e críticas a diferentes padrões e instituições da sociedade tendo na figura de ratos espalhados pela cidade de Paris a partir do uso da já citada técnica de stencil, o tom da ironia com que tratava cada temática escolhida, a arte de Blek Le Rat **Figs. 11, 12, 13 e 14.** que fortemente influenciou um dos mais conhecidos e influentes artistas de rua da atualidade, o britânico Banksy. **Figs. 15, 16, 17 e 18.**

Figs - 11, 12, 13 e 14 - Graffiti de Blek Le Rat realizadas com técnicas de stêncil.



Fonte: <http://blekmyvibe.free.fr/streetartfrance.html>

Importante ressaltarmos que, em alguns lugares do mundo, como na Inglaterra por exemplo, existem conflitos de interpretação sobre o que se considera, no contexto desse país e de outros na Europa, graffiti e o que chamam de Street Art. Aproximando à nossa realidade com fins de uma melhor compreensão, a legitimidade hoje dada pela grande mídia e mercado da arte ao graffiti enquanto arte mais aceita é o valor que na Europa é atribuído ao que chamam de Street art. Os graffiti, para os poderes públicos britânicos e de outros países da Europa tem o valor que aqui atribuiríamos às pixações: sinônimo de sujeira, vandalismo, uma estética e prática não consideradas como arte. Em vias de um conhecimento mais próximo aos próprios atores que desenvolvem atividades mais próximas de uma ou outra categoria de expressão de rua, veremos como a distinção entre as mesmas é tênue e muito flexível. Deste modo, desde já deixamos claro que essas distinções, em nossa interpretação, apesar de também fazerem parte em algumas poucas situações ou para alguns indivíduos do seu modo de pensar e agir, tem muito mais sentido a partir da necessidade de se tentar de algum modo controlar politicamente e de fora para dentro essas iniciativas. O que Blek Le Rat e Banksy fazem estão hoje mais próximos do que na Europa chamam de street art, apesar do anonimato

e ação ilegais de Banky (sem desconsiderar a aceitação e alto valor de venda de sua arte no mercado) e das passagens pela polícia de Blek no início de uma atuação na ruas nos anos de 1980. Para uma interessante compreensão sobre tais dinâmicas, indicamos os Filmes Graffiti War e Exit Through The Gift Shop.

**Figs. 15, 16, 17 e 18 - Graffiti de Banksy realizadas com técnicas de stêncil.**



Fonte: [html e http://banksy.co.uk/out.asp](http://banksy.co.uk/out.asp)

Para além desses exemplos, compreendemos o maio de 1968 como um importante marco para a história e desenvolvimento das artes de rua no mundo e no Brasil, tendo também em vista que as manifestações que se iniciaram com o movimento estudantil parisiense se espalharam pelo mundo tendo em cada lugar sua coerência com o que nascia na França e suas peculiaridades locais. Mais a frente veremos como, também sob a influência desse evento, foi feito intenso uso de pichações no Brasil como forma de enfrentamento ao Regime militar em voga entre 1964 e 1985.

### **2.2.2. Nova York: Origem dos graffiti em estilo americano e estratégias às territorialidades dos grafiteiros**

As práticas de difusão dos saberes instituídos em códigos de comportamento ou de escrita não são, como vimos, um fenômeno inerente à modernidade e muito menos ao recorte temporal em que se desenvolve este tópico. O trabalho realizado pelos grafiteiros de Nova York ao levarem seus discursos a demais lugares utilizando-se dos suportes da cidade como “sistemas eficazes de comunicação” (CLAVAL, 2007, p. 66) representam mais uma, dentre várias registradas na história, forma de transmissão de conhecimentos.

Imbuídos de alguns dos diferentes elementos elencados por Claval (2007, p. 66-73) como exemplos de “transmissão de códigos de comunicação”, dentre eles a comunicação oral e gestual: experiências transmitidas oralmente e nos modos como grafitar – diferentes formas de uso do spray para construção de estilos de imagens e letras, do uso das ruas como suporte e nelas os locais mais adequados, e nem sempre de fácil acesso, onde pixar ou grafitar. A escrita, onde as formas das letras pixadas ou grafitadas ganham forma tão diversa que parecem formar um alfabeto próprio e alternativo, dando aos praticantes o poder da escrita e da leitura desses códigos, de algum modo invertendo a histórica lógica de grupos dominantes exercerem poder através do domínio de uma escrita oficial, desenho e as artes plásticas, que no caso dos grafites remetem tanto em por a arte em público pelo uso dos suportes externos da cidade, bem como a uma apropriação e mesmo criação plástica por indivíduos que dificilmente poderiam ter acesso aos meios formais de formação artística, não deixando de salientar a adesão dos grafites por artistas de formação acadêmica.

O que aqui se entende por dispersões espaciais aproxima-se também no sentido do que Claval (2007, p. 67) argumenta sobre a necessidade suportes ou arranjos espaciais que promovam à propagação das mensagens emitidas,<sup>4</sup> bem como a compreensão, trazida a tona por Haesbaert (2012, p. 94) quando, dissertando sobre as identidades metropolitanas afirma que:

Mesmo que dispersos em determinada área geográfica e sem conotação explícita da segregação, podem-se formar grupos identitários na metrópole. Vivendo sob

---

<sup>4</sup> Nessa passagem, Claval cita os teatros gregos construídos de modo à proporcionar uma acústica favorável à propagação da voz.

determinados signos como vestuário, o código verbal, as aspirações etc., são, em geral, grupos que detém algum tipo de privilégio social e, portanto, não necessariamente restringem seu confinamento a determinados sítios espaciais. Seus atributos permitem não só uma controlada e relativa dispersão espacial, como também indicam que esta dispersão constitui a própria afirmação de seu prestígio.

As experiências do surgimento e construção da cultura *Hip-Hop* em Nova York em fins dos anos 60 e início dos anos 70, da qual a expressão plástica corresponde aos graffiti demonstram, nos registros consultados, (GITAHY, 2011; RODRIGUES, 2009; RAMOS, 1994; TURRA NETO, 2009) tanto suas origens como a concretização de uma cultura urbana cujos elementos possuem uma forte conotação espacial através dos lugares onde se originou bem como a expansão de suas territorialidades como estratégia de afirmação identitária, através de apropriações ao espaço urbano. Exercício de poder sobre uma cidade hostil às manifestações provenientes de bairros e pessoas marginalizadas interventora de uma “política segregacionista [...] calcada no racismo da população branca em relação aos não brancos (asiáticos, latinos e principalmente, naquele momento, negros)” (RODRIGUES, 2009, p. 99).

As festas organizadas no bairro do Bronx eram responsáveis pela confluência de imigrantes porto-riquenhos, jamaicanos e negros norte-americanos. Daí a tese defendida por Rodrigues (2009, p. 99) e aqui compartilhada, de que o movimento *hip-hop* “já nasce globalizado” em função dos diferentes elementos culturais que o deram corpo, provenientes de cada grupo étnico existente na cidade e mesclados sem a necessidade de imposição de um a outro.

Da África vieram as influências na dança e nos ritmos musicais; dos latinos também vieram as influências rítmicas para a música e principalmente para a dança, além de vir da Jamaica o costume de se fazerem festas simplesmente levando os aparelhos de som nas ruas e improvisando falas em cima da música (possivelmente dando origem aos primeiros *dj's* e *mc's*); dos negros americanos temos toda a produção cultural (*spiritual*, *gospel*, *soul*, *blues* e principalmente o *funk*)

A necessidade de um protagonismo social negado tanto pelos veículos de comunicação de massa (TURRA NETO, 2009) junto à organização corporativa da cidade que lhes designava espaços determinados à moradia e vivências para além das trajetórias residência – trabalho - residência (Bronx, Brooklin), foram fatores de forte influência para a realização das festas “*sound-systems*” em solo Nova Yorquino. (OLIVEIRA; TARTAGLIA, 2011, p. 60) Para Claval (2007, p. 132):

Em outras situações, os espaços que escapam ao controle estrito servem para multiplicar as experiências, pregar outros valores, imaginar soluções inéditas às dificuldades às quais o corpo social é confrontado. A marginalidade torna-se, assim, culturalmente produtiva. As sociedades que dispõem de espaços onde sua realização é imperfeita são frequentemente mais plásticas que

outras. Transformam-se com menos golpes, menos desequilíbrios persistentes e reajustamentos brutais.

Desse modo, é perceptível a influência cultural que a política de segregação carregava e como suas ações demonstram a indissociabilidade existente entre ambas as dimensões da interpretação do contexto em que surge o *hip-hop*, não deixando de lado, também a conveniência econômica proveniente dessa postura restritiva. Mais a frente veremos como o que Claval afirma na citação acima se aplica corretamente às dinâmicas ligadas à pixação e à cultura *hip-hop* em Recife.

O movimento *hip-hop*, em função mesmo dessas imposições que sofria e das insurgências que proporcionou sob a influência dos “movimentos [...] pelos direitos civis da população negra e contra o racismo”, (RODRIGUES, 2009, p. 100) deve sempre ser compreendido em sua mescla enquanto manifestação política e cultural. (RODRIGUES, 2009, p. 100) Não deixando de lado a compreensão de que, em diferentes ocasiões, lugares e contextos, uma dimensão pode se sobrepor à outra se tornando mais explícita, porém nunca absoluta.

A população que ocupava esses espaços segregados não era homogênea. Para além dos grandes grupos acima designados, era comum a existência de grupos menores, “ganguês”, que disputavam prestígio e territórios, muitas vezes de forma violenta, nos bairros onde residiam. Caso também do que veremos sobre as pixações em Recife. Uma das estratégias encontradas por essas gangues para a demarcação de suas territorialidades foi o uso dos “*tags*” assinaturas individuais acrescidas do número da rua onde moravam ou da sigla de sua gang. Como nos mostra Knaus (2001, p. 335)

A mais famosa referência na imprensa data do verão de 1971. A inscrição marcante foi a de TAKI 138. Tratava-se de criação de um jovem de origem grega, chamado Demetrius, e que tinha, então, 17 anos desempregado e que usava o codinome seguido de um número que correspondia ao número de sua casa. [...] outras inscrições se seguiram, como Frank 207, Chew 127, Junior 161, Moetr, Iron Mike, Wasp, Cool Here, Sini, Sage, Bama, Kool Jeff, Cay 161, Snake 131 [...] Depois de 1973 surgem grupos que deixam uma marca suplementar à inscrição individual, tais como 3YB (Three Yard Boys), RW (Raw Writers) TKA (The Kool Artists)... [...] Sabe-se que TAKI 138 não foi a primeira inscrição. JULIO 204, datada de 1967, serve como obra originária do grafite de Nova York [...] Mas TAKI 183 certamente foi a primeira a ser reconhecida publicamente e que deu visibilidade ao movimento grafiteiro em desenvolvimento, sobretudo a partir da reportagem do *New York Times*.

Gitahy (2011, p. 41) cita também “Barbara 62, Eva 62, Lady Pink, Zephir e outros.”

Uma das contribuições do *hip-hop* enquanto movimento foi a de proporcionar o encontro dessas gangues e a dissolução dessas disputas através da arte que emergia das

periferias socioculturais dos Estados Unidos. Nasceram daí as hoje já tradicionais, dentro do universo *hip-hop*, batalhas de mc's (*Master of Ceremony*) e de *Break*<sup>5</sup> realizadas pelos *b-boys* e pelas *b-girls* (dançarinos (as) – praticantes do *Break*). Também em concursos de grafite que elegiam a melhor pintura, todas realizadas no ambiente festivo emergente do Bronx e outros bairros socialmente periféricos. (SILVA-E-SILVA, 2008; 2010)

Junto a isso, a qualidade estética dos *tags*, a quantidade e os suportes que alcançavam, ao longo do tempo, passaram também a significar domínio e extensão dessas gangues às diferentes áreas da cidade. É a partir desse momento que as letras e imagens reproduzidas passam a se apropriar dos subterrâneos e dos trens do metrô de Nova York como estratégia de dispersão espacial de suas referências identitárias e extensão de suas territorialidades. (HAESBAERT, 2012, p. 94-95)

A inovação veio no ano de 1973 com o primeiro vagão de metrô inteiramente grafitado. A parte exterior dos trens passou, então, a ser o foco mais valorizado pelas ações dos grafiteiros mais hábeis da época. A cobertura de grandes superfícies exigiu a combinação dos *tags* com composições figurativas e às vezes verbais. Além disso, a imagem deixava de ser fixa, podendo ser admirada em movimento e na continuidade do comboio, exigindo manchas grandes e soluções que aproximavam o grafite da banda desenhada dos quadrinhos e do desenho animado, o que permitia o aproveitamento de suas referências, aproximando grafite e indústria cultural. (KNAUS, 2001, p. 336)

Você poderia dizer que tudo começou nos metrôs. Naquela época eles eram mais deprimentes e mais assustadores do que em qualquer outro período de sua história. As estações viviam cheias de bancos quebrados — era impossível sentar —, soquetes vazios e locais sombrios. Os vagões eram velhos, pintados de cinza e descascando; muitos tinham sido recolhidos de um armazém (quando um carregamento de novos vagões que havia chegado foi considerado perigoso, e eles tiveram de ser retirados rapidamente). De repente, centenas de trens estavam tomados de grafites feitos com *sprays*, saturados com cores luminosas, desenhos vívidos e exuberantes. (BERMAN, 2009, p. 131)

Importante trazer à tona a compreensão de que não apenas os moradores pobres e pertencentes a grupos específicos e em suas disputas territoriais praticavam o grafite nos subterrâneos dos metrôs de Nova York, ainda que esses fossem a maioria. Era

---

<sup>5</sup>Musicalidade e Expressão corporal – dança, passíveis de interessantes estudos em geografia, visto as territorialidades estabelecidas pelas rodas de *rap* e *break* e pelo próprio corpo do *b-boy* ou *b-girl* ao executar sua performance, bem como os locais escolhidos no espaço urbano para sua realização. Esses últimos carregados de simbolismo dentro da história particular das vivências espaciais do *hip-hop* em cada cidade aonde este veio a se manifestar. No Brasil destacam-se aqui os exemplos da estação São Bento do metrô de São Paulo (GITAHY, 2011, p. 46) e as escadarias da Rua do Hospício no cruzamento com a Av. Conde da Boa Vista (Duelo na Escadaria) e a Lateral da igreja do Pina (Duelo da Maresia) no Recife. (ANEXOS)

comum também a intervenção de atores de outros lugares da cidade que não o Bronx ou o Brooklin, bem como a de estudantes de artes plásticas das universidades locais. (GITAHY, 2011; RAMOS; 1994) Mas todos sujeitos às restrições, também estéticas, da metrópole corporativa burguesa. Sendo assim, compreendemos que, em muito, o caráter efêmero dos grafites se deve ao caráter proibitivo das sociedades ocidentais que priorizam a valoração da propriedade e das trocas monetárias pelos usos feitos do espaço. Lógica que preconiza o movimento e as mudanças constantes inerentes à modernidade. (LEFEBVRE, 2011) Inseridos nessa condição, os graffiti podem ser compreendidos como marcas da existência de indivíduos que buscam uma participação na sociedade que os restringe; tal como a necessidade de citar, no espaço das cidades, tanto suas próprias referências de valores estéticos, ao seu juízo entendidos como merecedores de perpetuação dentro as incessantes mudanças, como sua própria eternização enquanto indivíduo e ator social, criador da obra artística. (HAESBAERT, 2012; HARVEY, 2009)

Os metrô de Nova York eram propagadores em potencial deste sentimento de pertencer ao mundo e de ter o mundo como seu através do grafite, ainda que por pouco tempo. Imprimindo tempos diferentes, mais lentos, aos olhos apressados da metrópole, chamavam e chamam a atenção para um “humano” que não se restringe ao monetário em sua velocidade necessária. Veículos de circulação, os metrô carregaram os grafites tornando a cidade mais próxima e, assim apropriados, tornando-se a expressão mesma das contradições da sociedade capitalista sendo a materialização da coexistência de diferentes intencionalidades, temporalidades e territorialidades.

A presença dos bairros pobres e negros de Nova York agora se estendia por toda a cidade, apropriando-se dela posto que a cada estação, os espaços de domínio dos corpos e veículos (trens) apressados e de outros signos da cidade, encontravam agora o embate intersubjetivo com os signos da periferia, rompendo as restrições socioespaciais imprimidas pelos atores hegemônicos da sociedade estadunidense. Basta se pensar sobre a seguinte questão: com os grafites dos bairros socialmente periféricos circulando nos metrô, as restrições socioespaciais impostas por uma política segregacionista possuem a mesma eficácia?

Os metrô passam assim a se tornar veículos das territorialidades dos jovens do Bronx e de demais periferias étnicas e econômicas de Nova York, meios de difusão de um conhecimento elaborado na efervescência criativa dos ambientes restritos da cidade.

Tendo agora o espaço ocupado por suas marcas através de verdadeiras “artérias” de aço sobre trilhos (no sentido mesmo de transporte de “sangue oxigenado” ao organismo, aqui o da cidade predominantemente funcional racionalista) foram capazes de produzir um “pulsar da sociedade através desses espaços”. (HAESBAERT, 2012, p. 95) Um pulsar que não se deteve nas fronteiras da metrópole em que surgiu, dispersando-se, através de seu exemplo nas ruas e, em alguns casos, nas galerias de arte, foi capaz de influenciar diferentes lugares do mundo, somando-se a particularidades e reinventando-se até os dias de hoje.

Esse caminho de reconhecimento traçado pelos graffiti de Nova York passa a ganhar maior importância quando, mesmo sob as reações do poder público na elaboração e execução de políticas de repressão<sup>6</sup>, os grafiteiros passam a atuar de modo organizado entre si, a se profissionalizar e ao chamar a atenção de intelectuais que passam a se debruçar sobre suas intervenções enxergando para além das necessidades majoritárias de repressão.

[...] o movimento dos grafiteiros atingiu outro patamar a partir da sua institucionalização como arte. Sua promoção inicial relaciona-se com a organização dos grupos de grafiteiros. Em 1972 foi criada a UGA – *United Graffiti Artists*, liderada por Hugo Martinez, um jovem sociólogo e professor de verão num colégio para jovens de famílias pobres. A associação era integrada basicamente por porto-riquenhos (Snake Ii, Stich I, Cat87, Lee 163, Flint 707, Mico, Phase II, Wilked, Gary, Sjk 171, T-Rex 131, Co-Co e Bama. A associação nunca teve mais de vinte membros e se extinguiu em 1975, [...]. os artistas fizeram sua primeira mostra na escola em que Matinez trabalhava e posteriormente prepararam várias exposições em Nova York e Chicago por ocasião de espetáculos, em galerias, e no MOMA (Museu de Arte Moderna) apresentando obras que variara entre 200 e 3.000 dólares. Depois da dissolução da associação, Co-Co e Bama se profissionalizaram e outros foram estudar arte. Outra associação importante foi a NOGA (Nation of Graffiti Artists), Formada em 1974, por Jack Pelsinger, ator e bailarino, e cuja marca era estar aberta para qualquer um, tendo realizado sua primeira grande exposição em 1976. Nesse quadro de institucionalização artística do grafite urbano, a *New York Magazine*, em 1973 – pouco tempo depois da criação da UGA, portanto -, tratou pela primeira vez na imprensa o grafite como uma nova forma de arte – contrapondo-se à posição das autoridades públicas. [...] Também a participação de intelectuais passou a legitimar o

---

<sup>6</sup> Knaus (2001, p. 336) relata diferentes registros de ações de repressão aos graffiti em Nova York a partir de 1972. “Em maio, o presidente da Câmara Municipal, Sanford Garelik, fez um pronunciamento defendendo a necessidade de uma guerra aberta contra o grafite defendendo um dia mensal de luta contra o grafite em que cidadãos se encarregariam da limpeza. [...] Em 1973, Steven Isenberg, uma autoridade municipal, anunciou que a polícia havia prendido 1562 jovens grafiteiros no ano anterior. Frank Berry, um alto funcionário da companhia do metropolitano, sublinhava a necessidade de ações para conter o desenvolvimento de uma epidemia dos grandes desenhos. O Prefeito anunciou um plano de 24 milhões de dólares de prevenção do grafite. Evidentemente, a essa altura o grafite tinha se tornado uma ameaça pública à sociedade urbana.

grafite como arte. Logo, o escritor americano Norman Mailer publica, no ano de 1974, *The Faith of Graffiti*, [...] Em 1976 seria a vez do Frances Jean Baudrillard publicar seu famoso estudo *Kool Killer, ou a insurreição pelos signos* em que defendia um estatuto para o grafite nova-iorquino. (KNAUS, 2001, p. 338)

Deste esse momento, quando ainda mantinha-se majoritariamente localizado nos Estados Unidos, os graffiti enquanto expressão urbana passa a conquistar outras cidades do mundo, acrescentando-se às informações acima trazidas a que também refere-se o mesmo autor de que essa internacionalização é permitida, também, a partir de um processo de institucionalização do graffiti enquanto arte a partir da década de 1980. Além dos exemplos acima citados, Knaus (2001, p. 338-339) acrescenta a participação do grafiteiro Futura 2000 em uma campanha publicitária em Paris e o posterior surgimento do projeto do Museu Internacional do Graffiti na mesma cidade, consolidando tanto a internacionalização da estética de rua nova-iorquina como sua institucionalização enquanto arte.

Os grafites em Nova York, como nos lembra Silva (2006) e Ramos (1994), a partir das manifestações espontâneas realizadas nas ruas, levaram praticantes das escritas e artes de rua tanto para as cadeias como, assim como já vimos, a ganhar espaço num mercado cultural a partir de exposições realizadas em galerias de arte que foram também, em grande parte, responsáveis por uma difusão mundial dessas expressões de rua. Transposto dos suportes urbanos às telas, a estética dos graffiti passam a demonstrar, agora com penetração nos espaços formais de propagação da arte, sua potencialidade de nutrir uma cultura predominante enquanto mercadoria cultural, ao passo que, ao realizar esse trajeto, contribui para se afirmar como manifestação artística reconhecida por demais parcelas da sociedade que podem vir a compreender àquelas que permanecem nas ruas como também legítimas manifestações artísticas e não mais e apenas afrontas contra a propriedade privada passíveis à punições e repressão policial.

Jean Michael Basquiat foi um dos primeiros a levar os grafites às telas. (ARAÚJO, 2003) Tendo vivido nas ruas durante anos, fez delas seu veículo de comunicação onde pichava frases provocativas assinadas com o cognome de “SAMO”. Anônimo, apenas após conseguir um forte prestígio nas ruas e no meio cultural que fazia da Times Square o lugar de encontro das manifestações alternativas, passou a participar de festas organizadas com o objetivo de promover as diferentes ações que surgiam na cidade num contexto de fins da década de 1970 e início da década de 1980 e só então apresentar-se publicamente e no decorrer dos anos dessa mesma década atingir

sucesso internacional a partir do reconhecimento, em espaços formais de exposição e comercialização de arte, de sua criatividade artística.

[...] alguém que saiu das ruas e ganhou a consagração das galerias e museu da arte contemporânea. Filho de uma porto-riquenha com um haitiano, nascido no Brooklyn em Nova York, Basquiat deixou de ser o SAMO grafiteiro ao transformar sua obra pelo diálogo com a produção artística contemporânea, especialmente a partir de sua relação com Andy Warhol. Sua primeira exposição ocorreu em 1982, na Fun Gallery, no centro do Lower Eastside de Manhattan, dedicada a lançar artistas marginais. O sucesso internacional de sua obra veio logo em sua curta carreira e foi sustentada no esquema profissional da galeria Bischofberger, da Suíça. (KNAUS, 2001, p. 339)

Inserido em um contexto socioeconômico mais confortável desde a infância, Keith Haring que “nascido em Pittsburgh, chegou em Nova York, no fim da década de 1970 onde cursou por dois anos a School of Visual Arts” (KNAUS, 2001, p. 339) segue, nas ruas, uma trajetória parecida àquela de Basquiat posto que, ainda que tendo a possibilidade de cursar escolas superiores de arte, fez das ruas seu maior veículo de expressão, tendo os subterrâneos dos metrô de Nova York como sua preferência. Segundo Gitahy(2011, p. 38):

[...] Haring observou e descobriu no metrô grandes painéis negros vazios – dez anos de graffiti e arte conceitual, e ninguém havia tocado naqueles espaços. Optou pelo giz branco e começou a fazer seus desenhos. A matriz de seus graffiti no metrô nova-iorquino é a figura simples de um boneco de cabeça redonda, e seus padrões labirínticos transformaram-se em sua marca registrada e lhe garantiram a fama não só nos Estados Unidos como em toda Europa e no Japão.

Não tirando o mérito principal a todos os artistas que levaram para as ruas e metrô de Nova York essa linguagem de graffiti, esses dois artistas foram alguns dos pilares principais para, dentro das peculiaridades de cada um em suas expressões artísticas, a disseminação dessa arte de rua para o mundo. Como bem afirma Knaus (2001, p. 339)

“Keith Haring e Jean-Michel Basquiat ilustram como a afirmação das artes plásticas nos EUA da década de 1980 se articulou com a cultura da urbanidade e do espaço da cidade, sendo o grafite o grande veículo entre a arte institucionalizada e as ruas de Nova York”

Com a dispersão mundial da cultura hip-hop e com ela a sua expressão plástica, os graffiti, verificam-se em diferentes pontos do planeta o uso dessa forma de expressão, com resultado proveniente de exemplos de diferentes momentos e lugares, mas também tendo a influência do chamado estilo americano Gitahy (2011) como um padrão constante no uso das paredes das cidades para escritas e pinturas. No Brasil, as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo se destacam como as primeiras a reproduzir e reformular essa tendência mundial em território brasileiro. É sobre elas e suas

manifestações e influências e desdobramentos sobre os demais centros urbanos do Brasil que nos debruçamos a partir de agora.

### 2.2.3. São Paulo, Rio de Janeiro e a introdução das pichações e grafites em território brasileiro

Como principais metrópoles brasileiras e importantes “nós” das redes econômicas, informacionais e culturais, Rio de Janeiro e São Paulo despontam como as primeiras capitais a ressoar as dinâmicas do *hip-hop* de Nova York. Seguindo aqui ainda o historiador Paulo Knauss, podemos verificar que a cidade do Rio de Janeiro que, desde pelo menos a década de 1960 já testemunhava o uso de paredes para a comunicação de manifestações contrárias ao regime militar em voga, passa a receber intervenções que na época eram interpretadas como enigmáticas, demonstrando interessantes relações com a indústria cultural e expressão da própria subjetividade dos indivíduos que realizavam as inscrições. É importante, como bem aponta o autor, percebermos como as peculiaridades das escritas brasileiras foram, em certa medida, também, cedendo e se reformulando as influências estadunidenses que passam a gerir parte os comportamentos a partir de então.

É somente em julho de 1978 que a imprensa noticia pela primeira vez as inéditas inscrições da Zona Sul do Rio de Janeiro propriamente baseadas nas latas de jato de tinta – *Lerfa-mú, wackapaon; e Celacanto provoca maremoto*. Pouco tempo depois se acrescentaram outros registros como os de *Um dia feliz de sol, A lua vai cair, A estrela sobe*, além de *Sapo, Rato*. No ano seguinte outros nomes se juntaram e apontavam para afirmação e difusão do movimento: *Purple, Tildró, Creca, Esmeric*. [...] No Brasil [...] a frase tinha a mesma função da assinatura do grafiteiro nova-iorquino, sendo repetida infinitamente. [...] A inscrição *18 Tijuca* serve como a primeira referencia que encontramos na imprensa que identificava um esforço evidente de reproduzir a vivencia alfanumérica mítica de TAKI183 em Nova York. (KNAUSS, 2001, p. 340-341)

A inscrição *Celacanto provoca maremoto*, lançada nas ruas a partir de 1977 pelo jornalista Carlos Alberto Teixeira, inspirada em um seriado japonês – Nacional Kid - é considerada como uma das mais importantes para o desenvolvimento das expressões parietais no Brasil pela repetição e repercussão que alcançou na época. **Figs. 19 e 20.** Também no Rio de Janeiro, outro importante artista que insistentemente usou as paredes e viadutos da cidade, para emitir suas mensagens proféticas resultantes de sua crença em uma missão recebida do plano espiritual e escritas em grandes letras dentro de quadros pintados em cores, geralmente verde e amarelas e em um dialeto próprio foi o “*Profeta gentileza*” Além do Rio, Gentileza levou sua mensagem em grandes viagens pelo país desde a década de 1960, passando a usar os suportes da cidade apenas na década de 1980 quando já era muito conhecido pelas suas aparições públicas e pregações.

([www.riocomgentileza.com.br](http://www.riocomgentileza.com.br), Acesso em 24/07/2014, 16:15h) **Figs. 21 e 22.** Em ambos os casos, destacamos nas imagens abaixo também, como tais inscrições foram sendo apropriadas pelas relações de mercado e inseridas em campanhas publicitárias e/ou educativas num claro uso da “cultura como recurso para a melhoria sociopolítica e econômica” como bem reflete Yúdice (2013, p. 25) **Figs. 23, 24 e 25. Figs. 26 e 27.**

**Figs. 23, 24 e 25. Apropriações publicitárias das inscrições de rua, dentre elas a “Celacanto provoca maremoto”.**

**Figs. 26 e 27. Apropriações publicitárias em campanhas da Polícia de Minas Gerais e de uma rede de lojas voltada de hortaliças.**

**Figs - 19 e 20. Jornalista Carlos Alberto Teixeira exibe sua inscrição “Celacanto Provoca Maremoto”.**



Fonte: <<http://besidecolors.com/legendas-da-pixacao---celacanto-provoca-maremoto/>>

**Figs - 21 e 22. Inscrições do Profeta Gentileza em pilastras de viadutos no Rio de Janeiro e ele próprio junto ao seu estandarte.**



Fonte: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2010/04/murais-do-profeta-gentileza-serao-restaurados-no-rio.html>> <<http://www.riocomgentileza.com.br/index.html>>

Figs. 23, 24 e 25 - Apropriações publicitárias das inscrições de rua, dentre elas a “Celacanto provoca maremoto”.



Fonte: <<http://besidecolors.com/lendas-da-pixacao---celacanto-provoca-maremoto/>>

Figs. 26 e 27 - Apropriações publicitárias em campanhas da Polícia de Minas Gerais e de uma rede de lojas voltada de hortaliças.



Fontes: <<http://www.lavras24horas.com.br/portal/policia-militar-lanca-campanha-gentileza-gera-gentileza-no-transito-regiao/>>

<[http://www.folhavoria.com.br/geral/blogs/midiaemercado/2011/06/07/espírito-santo-ganha-seccional-da-camara-italo\\_brasileira-e-mp-cria-campanha-dos-super-herois-para-hortifruti.html](http://www.folhavoria.com.br/geral/blogs/midiaemercado/2011/06/07/espírito-santo-ganha-seccional-da-camara-italo_brasileira-e-mp-cria-campanha-dos-super-herois-para-hortifruti.html)>

Knauss (2001) chama ainda a atenção para o surgimento nos anos de 1980 das chamadas “galeras com suas inscrições próprias como *JB dos Vândalos do Botânico*, ou *BF dos Vândalos de Morais*, *GB da Galera de Botafogo*, *SL dos Sádicos do Leblon*, *TL dos Tarados da Lagoa*”. (KNAUSS, 2001, p. 341) Mais a frente veremos como essa influencia das galeras do Rio foi responsável pelo desenvolvimento do universo das pixações em Recife.

Quanto à cidade de São Paulo, ainda que a inscrição *Cão Fila Km 26* apareça em diferentes trabalhos como uma das que, tendo sido registrada no ano de 1978, (KNAUSS, 2001) tenha se tornado um dos marcos das expressões de rua na cidade e no Brasil, (RAMOS, 1994; GITAHY, 2011) a citação a Wilson Limongelli na I Mostra de Grafite realizada em 1992 no Museu da Imagem e do Som de São Paulo como artista que, com desenhos feitos em paredes ainda na década de 1940 com personagens de quadrinhos da época, foi responsável pela origem do graffiti paulistano, demonstra, em nossa interpretação, a transtemporalidade e transterritorialidade<sup>7</sup> (SAQUET, 2011) que o fenômeno pode assumir. Ao passo que assume a transgressão como essência de suas ações, não exita em fazer uso do espaço de museus quando são solicitados e, mesmo com a matriz estadunidense das décadas de 1970 e 1980 exercendo grande influência nas suas ações, grafiteiros lançam mão de referências de artistas com quem, por um agir semelhante e por sua origem também paulistana, estabelecem vínculos de identidade que perpassam, assim, por uma afirmação da cidade de São Paulo enquanto lugar no universo global dos graffiti.

É sob uma lógica semelhante que se inicia a propagação dos graffiti e das pixações em São Paulo. Sem negar as importantes influências do que já ocorria em Nova York, é junto as intervenções de artistas plásticos como as do grupo 3nós3 (GITAHY, 2011) onde nem sempre pintar paredes era a opção escolhida, que surgem algumas das mais importantes iniciativas para o desenvolvimento dos graffiti nessa cidade. Alex Vallauri que é considerado o “precursor do graffiti no Brasil” (GITAHY, 2011, p. 53), ainda que tenha sido influenciado pela cena nova-iorquina em uma visita

---

<sup>7</sup> Aqui recorremos às reflexões de Saquet (2011) quando expressa sua abordagem territorial a partir de uma interpretação da realidade espacial que expressa à coexistência de tempos e diferentes formas de apropriações. Aqui adaptamos suas considerações ao fenômeno dos graffiti que existente em uma escala global e, reflexo de manifestações em diferentes tempos e espaços, ganha em São Paulo peculiaridades locais a partir de indivíduos e grupos em suas formas de apropriação do espaço da metrópole. No caso, destacamos a o uso da referência de um artista brasileiro por grafiteiros para legitimar a identidade paulistana dos graffiti, tendo isso sido feito, é claro, a partir do julgamento de como atuava esse artista na década de 1940: usando as ruas para a propagação de sua arte.

realizada aos Estados Unidos (KNAUSS, 2001) leva às ruas, a partir de 1978, técnicas de estêncil e reproduz nas paredes da cidade imagens de coleções de carimbos ampliadas bem como “mulheres do Porto de Santos.” (GITAHY, 2011) Em seu aprimoramento técnico passou da conhecida “botinha” à “Rainha do Frango Assado”, figura de uma mulher de maiô que apontava para o desenho de um frango assado. O exercício de sua criatividade nos faz crer aqui, também junto a interpretação das contribuições de diferentes artistas e de grupos como o Tupinãodá trazidos por Gitahy (2011), Knauss (2001) e Ramos (1994), o quanto pode se construir, pela confluência mesmo das diferentes influências em escala global que tiveram os artistas, na construção de uma identidade nacional dos graffiti nesse período em São Paulo. Não deixando de lado, nesse sentido, àquelas contribuições cariocas acima citadas.

O chamado estilo americano com raízes mais profundas na cultura *hip-hop*, esse também resultado, como veremos mais a frente, da mescla de manifestações culturais em escala global, passa a se propagar com maior intensidade a partir das festas realizadas na estação São Bento do Metrô de São Paulo (GITAHY, 2011) onde, apesar de não fazerem uso dos trens como em Nova York para lançarem seus graffiti, configuram-se as condições necessárias para a expressão no encontro, na reunião, a exemplo também das festas *sound-systems* de Nova York que veremos mais a frente. (RODRIGUES, 2009) desses encontros é que surgem os hoje internacionalmente conhecidos Os Gêmeos que, dentre outras características, costumam grafitar grandes painéis em prédios no Brasil e no mundo.

Junto a essas manifestações que se aproximam mais do que, num contexto brasileiro, podemos aproximar mais do que costumamos chamar de graffiti, não sem a influência das mesmas, passam a se desenvolver em São Paulo a prática da escrita em paredes sem uma maior apropriação de técnicas ligadas às artes plásticas de cunho acadêmico, mas com certo rigor de criação tipográfica, na busca por originalidade, estilo próprio do artista. Essa escrita que na cidade teve a inscrição *Cão Fila km 26* como principal precursora, recebeu influências, como visto no filme “Pixo” dos desenhos de letras em capas de bandas de rock dos anos de 1970 e 1980 e um processo local de compartilhamento de informações resultou em uma das mais peculiares e densas manifestações culturais do mundo atual, as pi(x)ações de São Paulo.

Como bem defende Lassala (2010) em seu livro *Pichação não é Pixação* a grafia que foge à regra ortográfica culta é carregada de uma semântica construída em

processos de aculturação entre jovens que junto à expressão estética, fazem do ato de escrever em todos os suportes possíveis da cidade, incluindo a prática de escalar grandes edifícios, a chamada “escalada”, como um verdadeiro modo de vida. O mesmo autor, dentre as diferentes possibilidades de criação estética das letras, fala da “tag reta” como um certo padrão encontrado pelos pixadores paulistanos sendo esse um estilo original e originário da pixação de São Paulo.

A importância de visualizarmos, ainda que de modo um tanto superficial, as contribuições das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, está, principalmente, na possibilidade de melhor interpretarmos os reflexos delas na realidade urbana de Recife através das apropriações realizadas por pixadores e grafiteiros ao espaço urbano dessa cidade. Como veremos a seguir, os elementos que se encontram nessas duas cidades e que dentro da diversidade de práticas acabam por construir alguns padrões estéticos e de comportamento nas letras e imagens, nas formas de apropriação ao espaço por pixadores e grafiteiros, são em certa medida repetidos e reelaborados a partir de características locais e, também, com mais elementos de disseminação e assimilação em escala global. Alguns deles nos dias de hoje já se expandem a partir mesmo do Recife para demais lugares do mundo, como no caso dos trabalhos de Derlon e Galo de Souza e não sem as associações necessárias com agentes da iniciativa privada e do poder público.

A nível da cidade do Recife, admitindo a imbricação de escalas da qual resulta o ato de pixar e o de grafitar, veremos como os diálogos internos aos praticantes de ambos os segmentos resultam em práticas onde, ao passo que se constroem sistemas de significação na paisagem urbana, transmissão de informações, esforços para a manutenção das práticas para as gerações futuras, as mesmas encontram embates internos quanto ao como e onde se grafitar ou pixar, fricções com a legislação oficial que tem como resultado os embates espacializados nas apropriações às propriedades privadas e na repressão policial na defesa da mesma, bem como os diálogos e associações com o próprio poder público em outros segmentos na promoção de espaços que possibilitam o exercício da liberdade de expressão, bem como os encontros, os lazeres, a exposição das diferenças, tendo as, também, associações com a iniciativa privada, como caminho encontrado para sua realização. Percebemos, assim, a ação de grafiteiros e pixadores em Recife como reflexo das transterritorialidades e transtemporalidades de que nos fala Saquet (2011). Manifestações que em suas

representações e exercício de poder resultantes de relações sociais que passam a se apropriar do espaço urbano, o fazem ao entrar em contato com demais formas de relações sociais de apropriação, por vezes entrando com elas em conflito, e em outras mantendo ou firmando alianças no intuito da propagação de suas ações.

O fazem também ao exercer outros tempos ao espaço urbano. Na necessidade de sair pela noite de “role”, na rapidez necessária à realização do “pixo” ou do “bomb”, mas também no parar para se encontrar e grafitar em eventos de graffiti, bem como no contato intersubjetivo com o público que, emitindo verbalmente ou em expressões faciais, sinais de aceitação, estranhamento ou negação, precisam diminuir o ritmo de sua caminhada, de sua trajetória, para a apreciação dessa paisagem urbana apropriada com arte e que, assim, apropria-se também das mentes, dos ritmos, dos tempos em sua materialização em deslocamentos acelerados, mas por vezes fisgados em alguns segundos a menos nesses territórios do encontro com o lúdico.

### 3. RECIFE: LETRAS, CORES, PIXADORES (AS), GRAFITEIROS (AS), SUAS TERRITORIALIDADES E TEMPORALIDADES NOS “TRAMPOS”, “ROLES” “MUTIRÕES” E “ENCONTROS DAS TINTAS”

As pich(x)ações e graffiti em Recife seguem uma trajetória contemporânea semelhante aos exemplos já citados em vistas da similaridade de contextos nos quais a cidade esteve inserida. Os mesmos também foram responsáveis por diferentes formas de se relacionar entre si e projetar-se ao meio material a partir das pixações e graffiti. Hoje, observamos nas paisagens do Recife os reflexos e reformulações dos exemplos de outros espaços e momentos históricos nas inscrições realizadas nas paredes, bem como os mais diferentes interesses e marcas da existência humana expressos no espaço urbano.

O modo como se apropriam da cidade os pixadores (as) e grafiteiros (as) são aqui interpretados à luz do que já conhecemos ao longo da história e a expressão artística como resultado, também, das individualidades constituídas através da comunicação com demais indivíduos pertencentes ao nicho de relações intersubjetivas dos graffiti e pixações, dentre outras influências como a cultura popular local, a pop art, conflitos sociais e a cultura de massa, que garantem uma diversidade de temas e imagens que, como podemos ver nas imagens a seguir, fazem das ruas do Recife uma miscelânea de informações e exteriorização de subjetividades.

Nas **Figs. 28 e 29.** abaixo os graffiti de Derlon Almeida e Bozó Bacamarte que, apesar das peculiaridades de cada artista em suas pinturas, construíram juntos em uma forte relação de amizade suas identidades artísticas. A partir da influência de xilogravuristas como Samico e J. Borges desenvolveram técnicas próprias que reproduzem em grande medida a estética das xilogravuras para as paredes da cidade. Na **Fig. 30.** um graffiti de Boony que reproduz por toda a cidade a imagem de um boneco articulado e sempre muito colorido que, na nossa interpretação, dialoga com a própria mobilidade e errância do artista na constituição de suas territorialidades pela cidade. Na **Fig. 31.** um “lambe-lambe” de Anne Souza que em suas gravuras coladas pelo Recife expressa quase sempre uma figura feminina e um homem com barba em traços simples e muito expressivos. Suas imagens ganham diferentes formas e diferentes elementos. Como podemos ver, na imagem há a fusão de corpos entre a personagem feminina e masculina. Em outras a mulher ganha forma de sereia. Sempre nos impressionou a

capacidade de diálogo que a artista imprime aos seus personagens que parecem vivos (e estão) nas paredes e como, em uma interpretação nossa, consegue remeter com sua arte os pensamentos do espectador a cenas cotidianas da vida amorosa de qualquer pessoa. Na **Fig. 32.** mais “lambe-lambes” de diferentes artistas colados por ocasião do evento “Lambidaço” promovido por eles próprios e que teve o intuito de ocupar com arte as ruas dos centros históricos de Recife e Olinda. Na **Fig. 33.** um stêncil questiona o slogan da atual política de segurança pública no Estado de Pernambuco demonstrando a clara intencionalidade de questionamento e enfrentamento político através da apropriação das ruas com técnicas de graffiti. Na **Fig. 34.** uma pixação do pixador Raider. Interessante como a assinatura com letras forma também um desenho que os pixadores chamam de “fantasminha”, demonstrando o processo criativo necessário à originalidade do pixador em sua “tag”. Na **Fig. 35.** a enigmática índia de Carbonel demonstra a criatividade e psicodelia do artista com o uso de muitas cores e detalhes que, a nosso entender, criam um efeito hipnótico ao espectador. Na **Fig. 36.** além da expressão do grafiteiro Arbos que em sua arte abrange iconografias com temas indígenas, como também imagens da cultura nordestina como cangaceiros e reelaborações próprias a partir das paisagens dos manguezais de Recife, podemos observar um graffiti no estilo “bomb” com letras em verde, arredondadas e sombreadas e, além de outras imagens, a existência de “pixos”. Na **Figs. 37.** “bombs” do grafiteiro Jopa que veio a falecer durante essa pesquisa e chegou a ser listado para ser entrevistado. Seu bomb representava sempre a sigla de sua “crew” AEO – *Arte Expressa Olindense* sendo o “E” sempre personificado em um rosto de uma espécie de “diabinho”. Jopa foi um dos mais interessantes grafiteiros observados ao longo das observações aqui realizadas. Admirado por sua dedicação ao graffiti, tinha a meta de expalhar por Recife e Região Metropolitana mil bombs. No ano seguinte a sua morte, foi homenageado no maior evento de graffiti do Recife, o Recifusion de 2014, realizado no bairro da Várzea e organizado pela 33 crew. Na **Fig. 38.** Uma possível pixação do Movimento Revolucionário 8 de Outubro. Grupo de esquerda que fazia oposição armada à ditadura militar que se instalou no Brasil entre 1964 e 1985. A Foto é atual, registrada no dia 27/07/2014, o que nos faz crer que essa pichação seja, talvez, uma das mais antigas entre as ainda existentes no Recife.

Figs. 28, 29 e 30 - Graffiti de Derlon, Bozó e Boony.



Fonte: Thiago Moura

Fig. 31 e 32 - Lambe-Lambes de Anne Souza e Lambe-lambes, vários artistas. Ocasão do evento Lambidaço.



Fonte: Thiago Moura

Fig. 33 e 34 - Stêncil “Pacto pela vida de Quem?” Pixação do pixador Raider.



Fonte: Thiago Moura

**Fig. 35 e 36 - Graffiti do grafiteiro Carbonel. Graffiti do grafiteiro Arbos além de Bombs e Tags.**



Fonte: Thiago Moura

**Fig. 37 e 38 - Bomb do grafiteiro Jopa. Pichação do MR8.**



Fonte: Thiago Moura

Lançados ao público a partir do uso da materialidade disponível no espaço urbano em seus diferentes suportes, compreendemos aqui que são, por isso mesmo, manifestações das territorialidades desses atores que agem de modo semelhante às dispersões que vimos sobre os grafiteiros de Nova York. Ainda assim é importante deixar claro que compreendemos as mesmas para além da presença física do indivíduo que realiza um “trampo” ou “pixo”. A existência da imagem, a paisagem produzida a partir da apropriação por um grafiteiro ou pixador, em todas as conexões possíveis a nível cognitivo que podem ser realizadas com diferentes indivíduos e segmentos sociais gerando assim diferentes interpretações e diálogos que em muito alimentam a sua dimensão política, o tratamento legal que o Estado imprime aos pixadores e grafiteiros que surgem como um bom exemplo dessa fricção de interpretações e projetos políticos sobre a cidade, também imprime temporalidades diferentes àquelas hegemônicas ao espaço urbano.

O que queremos questionar aqui é se não há política quando, na exigência da contemplação necessária a uma obra de arte nas ruas, os tempos das trajetórias cotidianas que, em muito obedecem à lógica do consumo e do lucro tendem, nesse diálogo, a se desenvolver numa velocidade menor. Junto a isso, buscamos compreender como a reunião, a realização dos encontros proporcionados através de eventos ligados à cultura *hip-hop* onde indivíduos grafitam, a realização de “roles” de pixadores e grafiteiros, de bailes funk, ainda que permeados por alianças com os poderes públicos e privado, são capazes de, em grande medida, construir relações socioespaciais que não caminham na direção do lucro e da propriedade privada.

Tentaremos demonstrar aqui essas características, em Recife, na busca de uma compreensão mais lúcida a cerca do modo como a cidade é territorializada a partir dessas manifestações. Dividimos assim esse capítulo em quatro períodos identificados na pesquisa, a partir dos depoimentos dos grafiteiros e pixadores em entrevistas, onde foi percebida certa coerência de contexto e comportamentos às pixações e graffiti. Ambas as manifestações não estarão separadas em blocos de textos específicos a cada uma e sim demonstradas em suas peculiaridades em cada período identificado, bem como à luz da necessidade de incitar a percepção de ambas como manifestações bem menos dicotômicas do que nos fazem perceber os discursos hegemônicos e grande medida do senso comum.

Desse modo, iniciaremos com o Período Militar e seus desdobramentos nas pichações como manifestação dos movimentos sociais, incluindo a esta fase a ação das brigadas nas campanhas políticas de 1982. Depois conheceremos o início das pixações de “auto-representação” onde os indivíduos passam, pelo menos com maior frequência e notoriedade, a apropriar-se das paredes da cidade com seus próprios nomes e apelidos. Ainda neste momento, nos debruçaremos sobre a continuidade daquele tipo de manifestação, sua intensificação e a complexidade que ganha ao associar-se ao crime, às localidades, geralmente pobres, da Região Metropolitana do Recife, servindo-as como representação e os Bailes Funk. Neste mesmo, tentaremos demonstrar o início dos graffiti no chamado “estilo americano” (Gitahy, 2011) com matriz nos exemplos de Nova York em Recife. Aqui também demonstraremos as diferentes ações, diálogos, divergências e consensos dos grafiteiros e pixadores que contribuíram e contribuem para a disseminação dessa cultura de rua.

### 3.1 PICHACÕES E BRIGADAS MURALISTAS NO PERÍODO MILITAR: ALTERNATIVAS AO EMBATE POLÍTICO NOS USOS AO ESPAÇO URBANO

Não negando a possibilidade de demais evidências anteriores a cerca das escritas nas paredes, o período do regime militar aparece, tanto nas fontes pesquisadas como nas falas de alguns dos entrevistados, como àquele onde a necessidade de se lançar ideias e cores nos muros se viam necessárias à construção de oposições ao regime em voga. É importante se deixar claro que, mesmo nesse período como em outros de efervescência política do país (SOARES, 2013) existiram registros de inscrições com diferentes teores, como as que representavam a subjetividade individual em mensagens de diferentes conteúdos, como nos Relata o Pixador PUS:

Os relatos de pichação, como vinha do Brasil todo né, no país todo, com àquele lance de movimentos, de MR8, movimento revolucionário, vinha assim algumas pessoas que queriam expor seus trabalhos. Eu sei que tinha uma frase “Saudade do Futuro” que era um livro, que o autor eu não conheço. Tudo no Spray né, tinham outros que eram pintados no rolo. [...] tinha uma frase que era “Quem são esses canalhas que matam minhas crianças.” Eram anônimas essas pessoas e eram as pessoas que predominavam. Todas que não tinham, assim, nome e em locais bem públicos: Conde da Boa Vista, Tancredo Neves ali na Imbiribeira, como é que diz também, ali no Cais José Estelita. Eram lugares que eram corredores né, de ônibus. Todo mundo poderia ver ali.

Como bem retrata Soares (2013) as pichações, nesse período, serviam, também, como “instrumentos de embates políticos” em um contexto em que os “direitos sociais, direitos políticos, direitos civis e direitos humanos” (SOARES, 2013, p. 33) foram em grande medida suprimidos.

Durante a ditadura militar, esses direitos, que são cruciais para o exercício da cidadania, foram negados, expandidos de forma limitada e reivindicados por setores sociais, como: trabalhadores urbanos e rurais, políticos, estudantes, operários e intelectuais. Muitos deles foram autores de pichações, escritas que serviram como registros cotidianos e instrumentos de expressão da luta pelo pleno exercício da cidadania. (SOARES, 2013, p. 33)

As ruas, assim, serviram de suporte às manifestações de insatisfação sociopolítica. Palco de embates ideológicos que tinham, também, a forma de uso do espaço urbano como manifestação de exercício de poder através das pichações. O que Soares nos afirma na citação acima, também nos demonstra Amparo Araujo nos registros realizados em entrevista e a partir de sua experiência junto a ALN – Ação Libertadora Nacional entre os anos em que atuou também como pichadora em ações da mesma organização em enfrentamento ao regime militar.

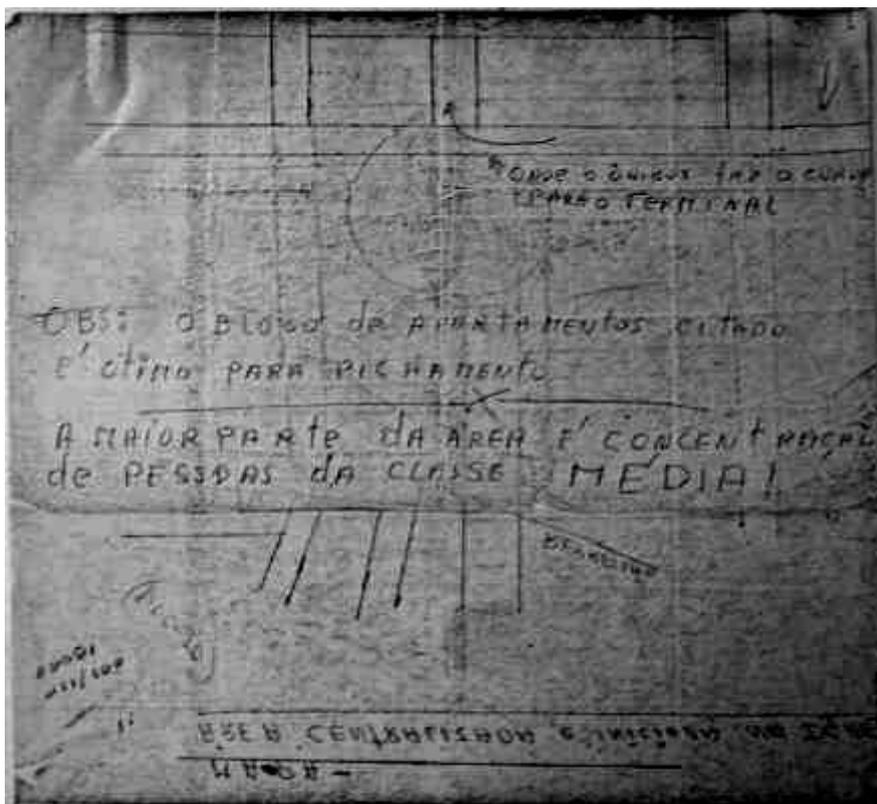
[...] na década de setenta onde eu participava da resistência armada contra a ditadura militar, nós fazíamos pichações. Só que era assim, uma situação muito vulnerável, para se fazer uma simples pichação de “Viva a Liberdade”

ou de “Pela Democracia Abaixo a Ditadura” exigia todo um aparato armado de segurança. [...]foi, de sessenta e nove à setenta e quatro, setenta e cinco, foi no período da ditadura. Era uma “coisa” uma necessidade e era uma atividade clandestina que só poderia ser feita com aparato armado. Eu participei ativamente da Ação Libertadora Nacional que foi um grupo liderado por Carlos Marighela e que fez resistência armada contra a ditadura militar. Nós fazíamos a preparação de uma pichação da mesma forma como nós preparávamos uma expropriação à um banco ou a um... alguma outra ação, um sequestro do embaixador. Havia todo um planejamento estratégico, primeiro “levantávamos” a área que queríamos fazer a pichação. [...] E naquele momento a forma de luta era esse, você não tinha direito de expressão, você poderia ser preso pelo simples fato de estar se expressando então nós tínhamos que nos expressar de alguma forma e a pichação e a panfletagem foram dois instrumentos que usamos muito, usávamos muito naquele período porque era a única forma de comunicação com a maioria da população afinal de contas nós estávamos clandestinos numa luta muito desigual contra o exército mais bem armado da América do Sul.

Esse tipo de pichação era necessariamente realizado com as precauções relatadas por Amparo, incluindo o prévio levantamento da área a ser apropriada **Fig. 39.** em função mesmo do contexto sociopolítico em que se encontrava o país. Para além da repressão ainda hoje permanente, e em alguns casos com ações de conduta extraoficiais, a perseguição política através, inclusive, de órgãos de estado especializados como os DOPS, DCDP, DOI-CODI, poderia levar os militantes apanhados nessa prática à situações de tortura, morte e desaparecimento. Situações estas em muito diminuídas em função mesmo das lutas dos movimentos sociais que contribuíram ao desgaste desse regime e aos quais as pichações foram uma importante ferramenta de luta.

Neste período as pichações apresentam-se, em seu teor e estética, como mensagens diretas demonstrando a preocupação com a importância da transmissão do seu conteúdo ao maior alcance público possível em função mesmo da necessidade de influência à opinião pública e mobilização social necessárias para enfrentamento ao regime. Por isso mesmo eram realizadas em pontos de grande visibilidade na cidade e sempre com letras de fácil leitura **Fig. 40.** Ainda que haja maior evidência àquelas que expressavam oposição á situação política imposta a partir das ações dos diferentes segmentos de esquerda existentes, o uso das pichações também foi realizado por grupos e indivíduos que se posicionavam a favor do regime, expressando seu desejo de luta em oposição àqueles movimentos, como podemos observar na fotografia onde uma pichação do Movimento Anticomunista tenta intimidar os militantes de esquerda. **Fig. 41.**

Fig. 39 - Mapa Elaborado para a realização de Pichações<sup>8</sup>



Fonte: Thiago Nunes Soares

Figs. 40 e 41 - Pichações reivindicando punição aos torturadores<sup>9</sup>. Recife, 1980. Pichação do Movimento Anti Comunista.



Fontes: Thiago Nunes Soares (2012) e Andre Luiz de Rossi Mattos (2013)

<sup>8</sup> Referência Original: Acervo do DOPS-PE - APEJE. Prontuário Funcional nº1306. Partido Comunista Brasileiro Revolucionário. Data: 1969 a 1974.

<sup>9</sup> Referência original: Acervo Iconográfico - Museu da Cidade de Recife. Tombo nº 18. Referência nº 14515. Pichação próxima a um Mural da Crítica. Local não identificado. Data: 03/04/1980. Fotógrafo: Narciso Lins.

Os desdobramentos referentes às tensões entre os diferentes setores da sociedade, principalmente àqueles que se posicionavam à esquerda, trouxeram à tona lutas que apontavam a progressos no sentido de uma maior abertura política. Como bem demonstra Soares (2012) o uso das pichações durante a ditadura civil-militar acompanhou processos como a “campanha nacional pela aprovação da Lei da Anistia” **Fig. 42.** (SOARES, 2012, p. 52) onde as articulações iniciadas pelo Movimento Feminino Pela Anistia de São Paulo foram capazes de realizar a criação de Centros Brasileiros pela Anistia em diferentes cidades a nível nacional, inclusive em Recife e internacional, atingindo o número de “30 comitês no exterior” em 1979 (SOARES, 2012, p. 53) e a realização da “Conferência Internacional Pela Anistia no Brasil” (SOARES, p. 54) realizada no mesmo ano em Roma. Em Pernambuco Soares (2012, p. 67), dentre os diferentes registros em torno dessa campanha política, levanta o uso das pichações em apoio à anistia ampla geral e irrestrita e à luta de presos políticos à mesma.

[...] outra alternativa de resistência contra a proposição de uma anistia restrita foi a realização de greves de fome. As pichações “APOIO A GREVE DE FOME”, “ANISTIA PARA TODOS”, “ABAIXO A REPRESSÃO”, “LIBERDADE PARA OS PRESOS DE ITAMARACÁ”, “TODO APOIO À GREVE DE FOME”, “TERRORISTA É A DITADURA” e “NÃO À ANISTIA DO GOVERNO” foram realizadas em bairros periféricos e no centro do Recife com o objetivo de divulgar e buscar apoio social para a greve de fome de nove dos onze presos políticos da Penitenciária Barreto Campelo, em Itamaracá/PE, iniciada em 30/07/1979.

**Fig. 42 - Pichações em apoio à greve de fome de presos políticos e à Anistia em Recife<sup>10</sup>**



Fonte: Thiago Nunes Soares

<sup>10</sup> Referencia Original: Hemeroteca – APEJE. Diário de Pernambuco, 01/08/1979, p. A3, Cidade. APEJE.

Apesar de todo acúmulo de discussão e intervenção dos setores progressistas à uma anistia ampla, geral e irrestrita, a Lei da Anistia aprovada, ou imposta, pelos militares, “não contemplou todas as pessoas punidas pela ditadura militar”, pois restringia “[...] o retorno ou reversão às antigas atividades e aos postos ocupados pelos afastados ou aposentados pelo regime militar” (SOARES, 2012, p. 77), bem como excluiu àqueles que praticaram atos considerados como terroristas e permitiu interpretações onde militares responsáveis por torturas e outros crimes foram beneficiados. De todo modo, a mesma permitiu o retorno de pessoas exiladas, além de refletir, ainda que de modo tímido e permitindo oportunismos dos setores de apoio ao regime e mesmo da oposição, um intenso processo de luta em favor do respeito aos direitos humanos e por um país mais democrático.

Ainda apoiando-nos em Soares (2012), é importante trazer a tona o caráter democrático que o regime tentava demonstrar a partir da manutenção de eleições legislativas estaduais e federais. As restrições impostas pelo regime mantinham em grande medida o controle sobre o processo político:

Em 27/10/1965 foi criado, pelo presidente Castelo Branco, o AI-2, “[...] documento [que] dava ao governo poderes de abolir os partidos existentes e transformar em indiretas as futuras eleições para presidente, vice-presidente e governador”. A partir de então, o sistema político-eleitoral passou a ser bipartidário oficialmente, sendo permitida legalmente apenas a existência da Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e do Movimento Democrático Brasileiro (MDB). A primeira representava o governo, enquanto o segundo reunia uma parcela da oposição de forma controlada. (SOARES, 2012, p. 80)

Com a aprovação da Lei da Anistia e da “Lei nº 6.767 aprovada em 20 de dezembro de 1979 possibilitando a reformulação de diversos dispositivos da Lei Orgânica dos Partidos Políticos” (SOARES, 2012, p. 84) consolida-se juridicamente a possibilidade da criação de novos partidos. Ainda assim a atuação dos mesmos seria comprometida por determinações estabelecidas em função das porcentagens mínimas de representantes em diferentes esferas exigidas para sua existência, bem como a exigência no chamado “Pacote de Novembro” (SOARES, 2012, p. 90) do lançamento, por cada partido, de candidatos a todos os cargos a serem disputados, assim como a que exigia ao eleitor votar a todos os cargos em candidatos de única legenda.

Mesmo com todas essas restrições e o favorecimento aos partidos originários de um acúmulo político durante os anos da ditadura, o PDS que abarcou grande parte dos políticos da antiga ARENA e o PMDB, antigo MDB, foram as eleições de 1982 o “palco” de acirradas disputas em diferentes esferas de poder. As mesmas, destinadas

antes de tudo à ocupação de cargos da administração pública, refletiram-se nas ruas através do uso de pichações. Essas expressas nos diferentes suportes da cidade, não deixaram de sofrer medidas que buscaram tentaram minimizar seus efeitos sob um discurso higienista que a tratava como sujeira. Uma dessas foi a criação de grandes murais, chamados de Murais da Crítica, espalhados pela cidade ainda na década de 1980 onde qualquer pessoa poderia expressar sua opiniões. (KNAUSS, 2001) No caso de Recife, os embates políticos ocorreram, também, através da peculiaridade da ação das chamadas Brigadas que reuniam artistas que, através da arte, produziam murais de apoio à candidaturas de cada partido. (SOARES, 2012)

A proibição do uso de pichações pela chamada “Lei Falcão” e a necessidade de uma alternativa que barateasse os preços das campanhas sem o impacto à uma interpretação que pudesse condenar juridicamente as mesmas trouxe à tona o uso de linguagens mais próximas às artes plásticas às campanhas eleitorais do ano de 1982. Surgem assim as Brigadas de artistas que nesse contexto convergem em seu trabalho o fazer artístico à atuação política na consciência de sua atuação, de seu engajamento e nos murais por eles produzidos e expostos ao público, pintados sob a autorização do proprietário. (SOARES; SOUZA, 2012) Souza (2012, p. 61) Demonstra, também, um contexto favorável no meio artístico da época, às possibilidades de mescla a atuação dos artistas nas disputas políticas:

Nas cidades de Olinda e Recife nos anos 1980 houve uma proliferação de grupos de artistas, formação de ateliês coletivos, exposições e eventos das artes plásticas e de construção de estratégias artísticas que possibilitaram práticas interdependentes no campo das artes. O entrecruzamento do campo político com o artístico resulta, em 1982, na organização das brigadas de murais de propaganda eleitoral. O movimento se contrapõe ao individualismo, e com ele à pintura de cavalete, presa aos ateliers.

A Brigada mais atuantes, neste período, foi a Brigada Portinari vinculada ao PMDB e que foi, inclusive, concebida “no comitê do PMDB, com Carlos Eduardo (vereador), Roberto Freire (deputado federal) e Hugo Martins (deputado estadual) em uma tentativa de estabelecer diálogos entre arte e política e alterar a linguagem eleitoral utilizada.” (SOARES, 2012, p. 97) Houve, além dela, várias outras como a Brigada Vanguarda Cardoso Aires do PDS, Amar Olinda, Gregório Bezerra, Os Trombadinhas de Cristina, Miguel Arraes, Brigada Cor de Rosa, Egídio Ferreira Lima, Sílvia Pontual, Cristina Tavares. (SOARES; SOUZA, 2012)

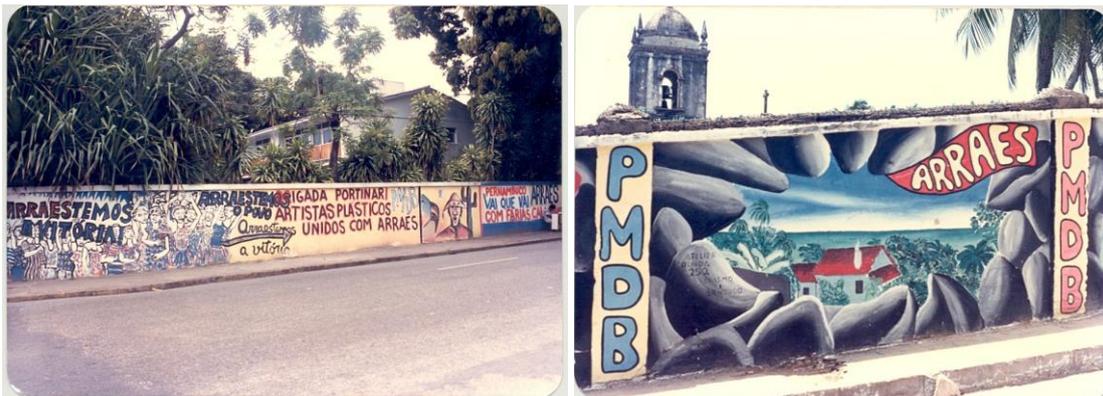
Fig. 43, 44, 45 e 46. Murais da Brigada Portinari (PMDB) e de artistas vinculados ao PDS na Campanha eleitoral de 1982.



Fonte: Acervo Iconográfico da Fundação Joaquim Nabuco

Figs. 47, 48, 49 e 50. Murais da Brigada Portinari (PMDB) na campanha eleitoral de 1986.





Fonte: Acervo Iconográfico da Fundação Joaquim Nabuco

**Fig. 51. Mural da Brigada Portinari ainda existente na Av. Dantas Barreto - 2014**



Fonte: João Oliveira

Como bem demonstra Souza (2012) os artistas, para além do desempenho de seu papel como profissionais contratados e seu engajamento aos posicionamentos políticos defendidos por cada partido que junto aos mesmos mobilizavam as brigadas, havia a preocupação do exercício da liberdade de criação a cada artista, em cada mural. As brigadas, ainda que em alguns aspectos se distanciem dos contextos que buscamos entender com maior profundidade, o dos graffiti dentro do universo *hip-hop* e o das pixações, representam um momento fértil à expressão artística por meio de pinturas voltadas ao espaço público e, nesse sentido, podemos dizer que, além de terem

influenciado os (as) artistas dos graffiti e das pixações, nessa característica, se mantém lado a lado à prática dos mesmos (as).

### 3.2 PIXADORES, GRAFITEIROS E SUAS TERRITORIALIDADES NA CIDADE DO RECIFE

A partir, principalmente, deste ponto do texto usaremos o termo Pixação com “X” para designar a ação de indivíduos que passam a marcar a cidade com tinta demonstrando, sobretudo, a sua existência. O uso da letra “X” que foge aos padrões formais da língua culta segue aqui a necessidade de uma máxima aproximação com uma realidade em que as normas eruditas de escrita servem mais como uma fonte tipográfica a uma criação artística diretamente integrada ao meio social que lhe alimenta e necessariamente vinculada à morfologia urbana e a sua apropriação.

Ao nos referirmos ao meio social visitamos aqui àqueles espaços da cidade onde, ao longo da pesquisa, tivemos a importante oportunidade de conhecer minimamente, porém de perto, com os pés no chão. Esses espaços de vivência são em muito, nas condições de vida a eles impostas, os últimos em que os valores, conhecimentos e situações socioespaciais necessárias a satisfação das exigências legais àquilo que teimam em chamar de cidadãos são construídas de maneira sólida para além das fronteiras dos lares. Tolhidos em grande medida de diferentes equipamentos urbanos necessários a espacialização dos e exercício de direitos necessários aos seres humanos, são neles que as pixações, da maneira que a conhecemos, encontram seu território mais fértil. Assim afirmamos, por interpretarmos as mesmas como manifestações culturais que nascem mesmo deste, como nos afirma Galo de Souza em entrevista, “estado de abstinência, de vácuo de autorizações e regras,” que não compreendemos aqui a pixação como manifestação cultural desvinculada do meio socioespacial em que nasce com maior intensidade nas relações estabelecidas entre as pessoas.

Deste modo, assim como as manifestações no Bronx e no Brooklin em Nova York e tendo consciência da existência de espaços mais privilegiados na construção de meios pelos quais um agir no intuito do exercício da liberdade de expressão não seja necessariamente algo passível de ser punido por lei ou violência, compreendemos as pixações e os graffiti na sua essência como manifestações culturais e de exercício de poder que são fruto mesmo das contradições inerentes à produção do espaço urbano capitalista, sendo assim responsáveis por essas práticas não só os que se manifestam através dela, mas os que se mantêm omissos às necessidades humanas a serem preenchidas em diferentes espaços.

Apesar dessa leitura, não queremos aqui vitimar os pixadores, colocá-los num grupo de atores passíveis de acompanhamento médico, psicológico pelo fato de fazerem uso de uma atividade proibida para exercerem sua necessidade de expressão, muito menos extrair a possibilidade de escolha, ainda que essa seja escassa nesses espaços, de seguir por outro caminho que não o da pixação. Ao dialogar com os pixadores pesquisados percebemos a plena consciência de sua ação também como uma ferramenta política onde, ao se apropriarem do espaço que não lhes pertence legalmente, questionam, agridem esse modelo de sociedade em que não há espaço para eles e os seus iguais provenientes das periferias do Recife exercerem seu direito de livre expressão. Deste modo, entendemos a necessidade da garantia do exercício dos direitos humanos para as periferias, entretanto reconhecendo que a pixação, como conhecemos hoje, é um tipo de manifestação firmemente consolidada e que não deixará de existir mesmo que uma ação corretamente orientada e realizada com a vontade política necessária venha a garantir a extinção do estado de carências em que se encontram as periferias das grandes cidades.

Um programa sério que buscasse a extinção da pixação como prática urbana deveria tentar, também, encontrar meios de canalizar essas ações para um atividade socialmente mais aceita. Tal fato já é uma realidade em oficinas de graffiti organizadas algumas vezes com esse objetivo, ainda que contraditório em alguns aspectos para ambas as manifestações visto à radical relação de origem dos graffiti nas pixações e a concepção compartilhada entre pixadores e grafiteiros da necessidade da existência do graffiti feito sem autorização, ilegal, o chamado “vandal”. Ainda assim, ainda que tais programas conseguissem abarcar o total de pixadores existentes numa cidade como o Recife, para que as pixações deixassem de ser uma atividade clandestina, seria necessário mesmo uma outra forma de concepção do espaço urbano onde a também incrustada idéia, prática cultural e política da propriedade privada passasse a ver como algo inteiramente normal a compreensão de seus muros serem parte integrante de uma sociedade e estarem disponíveis às manifestações provenientes dela.

Cientes da grande contradição que aqui acabamos de esboçar, entendemos que tal prática se perpetuará, na forma como a conhecemos hoje, durante muito tempo, visto que além dessas nuances que acabamos de apresentar, entendemos as manifestações através das pixações como fruto mesmo das profundas contradições inerentes à sociedade de classes e ainda que essa deixasse de existir, acreditamos que o ato de escrever em

paredes continuaria a existir e, daí por diante, compreendido como uma das manifestações da plena liberdade humana.

O uso do “X” vincula-se a essa direta ligação da linguagem com o contexto socioespacial em que se inserem seus atores e do corrente uso da mesma pelos próprios pixadores ao referirem-se a si mesmos e à sua prática. Não achamos justo aqui, por vias de uma regra ortográfica, fazer uso das palavras pixação e pixadores com “ch”. Sendo assim, utilizaremos sim o “X” como aproximação àqueles que foram estudados que ligam sua criação gramatical à semântica extraída de suas ações, como respeito àquilo que acreditam e ao próprio processo criativo desses indivíduos, capazes de reinventar a língua em sua oralidade e escrita dentro das relações estabelecidas no interior destes grupos.

Mas como tais manifestações se iniciaram em Recife? Quem foram os primeiros a se manifestar dessa maneira? Em que momento? Em grande medida aqui deixaremos falar àqueles que são os que constroem esse tipo de manifestação, buscando antes de tudo um mínimo de conclusões precipitadas e de qualificações externas que muitas vezes, ou quase sempre, distorcem a real natureza destas ações. Aos graffiti realizaremos o mesmo processo de demonstração das conclusões extraídas das falas desses agentes e seguindo a necessidade há pouco descrita de não nos deixarmos levar pelas significações externas à tais grupos. Perceberemos como, por exemplo, ambas as manifestações, pixações e graffiti, estão muito mais próximas do que nos fazem crer àqueles que as tem como inimigas.

As entrevistas realizadas demonstraram um consenso, tanto em relação ao período em que as pixações e graffiti se iniciam em Recife, como àqueles primeiros praticantes na cidade. Os anos oitenta, mais especificamente 1984 e 1985 apareceram como as datas mais citadas para o início desta prática que denominaremos de pixações com “X”, àquelas em que com uma “tag” um indivíduo apropria-se do espaço urbano representando a si mesmo e também sua “galera” ou “comando”, como costumam chamar os grupos de pixadores, através dela. Mesmo tendo surgido em uma única entrevista uma outra “tese” quanto ao local e aos primeiros pixadores em Recife. Na sua quase totalidade foi atribuída aos pixadores Cano e Well a iniciativa de início desse tipo de pixação. Esses dois indivíduos foram fortemente influenciados pelas já muito presentes pixações da cidade do Rio de Janeiro, no início dos anos oitenta, quando moraram nesta cidade e tiveram a oportunidade de vivenciar essas práticas. As falas também demonstram uma

possibilidade de já existirem em Recife outras pessoas que tinham o costume de escreverem seus nomes nos diferentes suportes da cidade.

Entretanto, por via mesmo da importância dada pelos diferentes entrevistados em qualificar Cano e Well como os pioneiros da pixação em Recife, consideramos aqui que, ainda que tenham havido outros indivíduos praticantes na mesma época, foram eles os responsáveis iniciais por uma maior propagação deste tipo de prática. Acreditamos mesmo que, possivelmente, sem a ação dos dois, tal fenômeno teria ao menos levado mais tempo a tomar as proporções que veio a ganhar, principalmente na década de noventa, em Recife. Assim podemos ver nas falas abaixo.

Foi em 1984. A gente saiu daqui em 1982 pro Rio, aí a gente já pixava lá. Eu comecei pixando “sangue”, só que eram muitas letras né, aí fui reduzindo, botei “Beto” aí já tinha um Beto lá, aí não ficou. Aí comecei a colocar “Cano” bem simplesinho e tal, aí ficou. Ele (aponta para well) começou com “Nado” que o nome dele é Ronaldo o meu é Roberto aí “Beto” e ele “Nado” aí já tinha. Tinha Nado, Natos, aí pronto. Aí daí começou lá, tudinho. Lá na cera (lápiz de Cera) o pessoal lá já arrebetando, já subindo, spray. Aí a gente não conhecia ninguém. Só sei que a gente ia pichar lá aí praticamente, oxe, ninguém conhecia. A gente morava ali na Miguel lemos com a Leopoldo de Gueiros ali em Copacabana. Não tinha muito conhecimento aí os poucos moleques ali do pedaço né, lá era a primeira turma né. Praticamente não podia sair a noite, a turma (da pichação) praticamente vivia à noite lá. Lá é só de madrugada. Vivia no Rio, a gente passou dois anos lá, aí quando a gente veio de lá pra cá foi que a gente trouxe a idéia “pra qui”. Aí quando a gente chegou aqui que começou a colocar os nomes aí saíram aparecendo... tinha os nomes: “Carioca”, esse “Alex”. De oitenta e três pra oitenta e quatro. Não! De oitenta e quatro pra oitenta e cinco, foi quando a gente retornou. “Ramos”, “Carioca”, tinha “carioca”, tinha “Lopreu”, “Macaél”. A gente conheceu “Magão” de Aguazinha, “Torinho”. A gente conhecia por acaso assim, que a gente ia pro Shopping né, aí no caso tinha a praça de alimentação aí dia de final de semana o pessoal se reunia lá, entendesse? A burguesia lá, a “Mazela”, àqueles meninos tudo dali. “Mazela”, “Dino”, “AZT”, “Gabiru”, é... “Chacal”, ... tinha “Guto”, “Lito”, os meninos tudo de Boa Viagem. Aí se encontrava lá e tal, e daí o pessoal começaram a ir por lá também.<sup>11</sup>

Ó, da pichação, o conhecimento que eu tenho é que foi mais ou menos no meio da década de oitenta. Começaram as pichações, assim, as primeiras pichações, no começo da década de oitenta.<sup>12</sup>

Bom, eu vim de São Paulo, na verdade né. Na verdade eu vim de São Paulo, eu sou de oitenta e dois, mas, assim, eu cheguei em Recife em noventa e oito e pela troca de ideia, comunicação na rua mesmo, a pixação como uma parada que veio nessa parada de galera mesmo quem trouxe foi uma galera do Rio de Janeiro que era a galera da GV... é GV? Não é VG... V... VC... era Vandalos de Copacabana que os caras trouxe a VC pra cá. Ai os caras fizeram essa parada, aí tipo, meio que começou por aí, que o Galo já me falou isso, o Zone já me falou isso que é os caras mais antigos da pixação. Eu conheço dessa parada. Tá ligado? Da época que teve uns caras que trouxe e começou a espalhar. Era VC Vandalos de Copacabana aí virou Vândalos da

<sup>11</sup>Entrevista com Cano e Well – 12/11/2013

<sup>12</sup>Entrevista com Galo de Souza – 14/10/2013

Caxangá, que os caras foram morar mais pro lado ali da Caxangá. Os caras me falou que era Cano e Well parece, que são dois caras das antigas parece. Eu desconheço bastante, porque eu vim começar a pixar aqui em Recife de noventa e nove pra dois mil. Tá ligado? E isso que eu to falando é por volta de oitenta que os caras trouxe. Aí eu creio que começou meio que por aí em Recife.<sup>13</sup>

Meu irmão, pixação aqui em Recife começou mais ou menos na década de oitenta. Tá ligado? Segundo eu sei, foi com Cano e Well. São uns caras que moram lá perto de casa, que vieram lá do Rio de Janeiro, vieram com essa idéia, começaram a colocar os nomes e tal até com uma rapaziada do centro da cidade, começaram escrevendo em ônibus com cera. Depois eles começaram a idéia de pegar spray mesmo de verdade e começar a botar nome e aí foram surgindo outras pessoas, tá ligado e a idéia de “galera”.<sup>14</sup>

Em que época bem eu não sei dizer não, mas eu sei que tem bastante cara das antiga. mas o tempo ideal assim, a data, eu não sei dizer não. Porque eu sou de oitenta e oito, (data em que iniciou na pixação) de oitenta e oito pra cá. Aí eu sacava muito os gêmeos: Cano, Well.<sup>15</sup>

Quando eu comecei a sacar pixação, assim, nos muros foi na década de oitenta. Foi quando eu vi os caras da VC. Vândalos da Caxangá. A VC é a turma que é Cano Well, foi através daí que eu comecei a botar um nome, tudinho.<sup>16</sup>

Aí quem trouxe pra cá foram os irmão Cano e Well que você conhece. Hoje, chegando na Caxangá, já juntando com Zone.<sup>17</sup>

Po, véi, que eu vim dar conta né, que eu sou da geração lá de dois mil, comecei em dois mil e três, inventei o vulgo e comecei a botar, Stilo, foi quando eu comecei a sacar né, mas como eu escuto as palavras dos antigos, eu tenho a idéia, lendo algumas coisas também, daqui da pixação, que começou na década de oitenta né, com uma galera que já fazia uns pixe lá, que veio do Rio. Como eu falei, na Norte lá, uma galera do Rio colou e já começou a mandar os embolados. E dizem também que na Sul, nesse mesmo tempo já colou uma galera de Sampa que fez essa mesclagem aqui, o solto, o colado, o tag e essa galera de Sampa também começou a colar com a galera. Naquele tempo vinha muita gente né véi, de todos os lugares e a pixação já tava tomando o Brasil, só faltava chegar por aqui. então eu acredito que as duas teses tem fundamentos, tá ligado?. mas não tem como saber quem foi antes ou foi depois. [...] que na Norte, os caras do Rio desceu e mandou as tags e mostrou como é, o Cano o Well, a galera antigona mesmo e já os caras da sul Tiné, Parêa, os que é a galera mais antiga daqui da Zona Sul e já foi uns caras de São Paulo que se trombou que já deu a fita como rolava a pixação lá. Isso em que década mais ou menos? Em oitenta, doido. Isso nos relatos dos antigos né véi, eu só tenho vinte e três anos, não vi, mas eu converso com muito cara antigo né véi, gosto de escutar a opinião e o que a galera tem a dizer né véi. Tem uma pá de gente aí que é de oitenta, Cano Well, Robocop, Raider, Pus, são os caras que começaram o bagulho né, Tiné, Parêa.<sup>18</sup>

<sup>13</sup>Entrevista com Anêmico – 18/11/2014

<sup>14</sup>Entrevista com Zone – 17/11/2014

<sup>15</sup>Entrevista com O Lider – 02/02/2014

<sup>16</sup>Entrevista com Duende – 10/12/2013

<sup>17</sup>Entrevista com China e Bidu – 02/02/2014

<sup>18</sup>Entrevista com Stilo – 30/01/2014

Como já afirmamos, parece existir um consenso entre os pixadores sobre quem iniciou tal prática em Recife. Atribuem o mérito do início das pixações em Recife aos irmãos gêmeos Cano e Well. Como também já dissemos, acreditamos na possibilidade de, como comenta o pixador Stilo na última fala citada, da existência de outros pixadores que iniciaram sua atividade na mesma época. Entretanto, inferimos (BARDIN, 1977) que a repetição da informação de que são os gêmeos, pernambucanos mas vindos do Rio de Janeiro, àqueles que iniciaram a prática como um interessante respaldo à importância que ambos construíram à pixação de Recife e os principais responsáveis por sua propagação da forma que a conhecemos hoje. Ainda assim, consideramos não negligenciarmos a importância atribuída pelos pixadores entrevistados a outros indivíduos a quem depositaram importância pela repetição da citação de seus nomes nas falas analisadas e aquela qualificação dadas nelas por seus atos dentro deste universo. Como podemos acompanhar abaixo:

[...] pra dizer nomes e que vieram mesmo como: Japona, Dino, Chola, Mucegão, esses caras antigos né, Bacurau, falam muito nesses caras que eu já vi, Well, Chupeta, América. Esses caras são antigos, são dos primeiros, Mará, Cola, Chola, Araquém, são os primeiros nomes que eu olhei assim e disse “caramba, o negócio aqui é bem diferente e tal”. Já não era mais frase, era só nome de pessoas: Dino, Mazela. Mazela era o auge da pixação, era o cara que tinha mais nome. Em comparação a hoje ele não tinha nada, porque o nome de Mazela se for contar daquela época pra hoje eram uns quinze, vinte nomes, mas já era o estouro já, entendeu. quem tinha uma marca dessa aí já era um cara bem... entendeu? “Pô, esse cara aí ele arrepiava mesmo e tal!” Hoje em dia tem pessoa que tira aí, numa mesma noite tira oitenta nomes, aí mazela tá lá pra trás né. [...] Tex, Flash, Raider, tão em tudo que é lugar. Raider, Lerdo, Pasgo, o finado Torre, tava em tudo que era lugar. Ameba pesados os caras. Era Bactéria. Porque mostrou território.<sup>19</sup>

São “A Morte”, são “Pus”, “Raider”, Finado “Danger”, muitos e muitos que tem altos caras. “Tiné” que eu admiro e que eu nunca vi, tem “O Mico”, tem “Duende”, Tem “Danadão”, tem altos caras presos também que eu não conheço ainda, mas sou afim de conhecer, “Sagat,” tem altos. Tem o “Moreno”, tem altos caras que ainda tem que ser lembrados, que os caras não lembra mas é bom sempre a gente lembrar. Os caras da ORP do Coque é muito antigo, a PCP, a turma do LA, tem também DPS, SRP, deixa eu ver outros comandos, a galera da Caxangá, da CV Cano e Well. Os caras são muito antigos, tão sempre trocando uma idéia com os caras e explicando os caras o que os caras ainda não viu ainda, não viu. Aí o cara afim de conhecer a ideologia mais aí faz pergunta aos caras aí os caras responde pra nós, no começo os caras que pixava primeiro, os caras que instigava. Aí, através desses caras a gente sabe. como a gente é muito novo né, aí não tem como a gente saber que,... não tem como a gente saber não, só quando os caras explicam.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Entrevista com Pus – 30/01/2014

<sup>20</sup> Entrevista com Fiel – 28/01/2014

Quando eu vim vê mesmo, sacar, eu vim ver em oitenta e três, oitenta e cinco. Que eu vi assim, tinha àquele, Tiné, tinha Tiné. Que Tiné quando começou, Tiné... Ele era assim tipo esses caras de rua quando vai pra um canto assim... Ele não era parecido com esses pixador de agora não. Ele era, tipo assim, morador de rua ele quer só botar pra sacar o nome dele. Pronto, foi dessa idéia aí que eu comecei. De lá pra cá, aí eu fui vendo mais e mais e mais e mais até, quando eu fui ver, quando eu me vi já tava dentro também.<sup>21</sup>

No meu tempo, no meu pensamento quem eu via riscando foi “Galo”, que na época era “Gosma”, “Tiné”, mas eu via “Tiné” já no finalzinho da carreira dele, assim, já morgando ou já tinha morgado. Eu pessoalmente não conheci ele, mas foi um dos primeiros a riscar. Robocop também tinha muito nome bom. “Zora” também tinha muito nome de rolinho que na época não tinha tanto. No começo foi esses caras. Aí, minha época também, pô, muito boa. Partindo, conheci Junior Tiné, foi no ano de noventa e cinco para noventa e seis, há doze anos. Bacana era ele com “Iog”, hoje aposentado de pixação, como o nosso amigo Sombra, falecido hoje, da OBM de Monte Verde. Também tinha Rabok, tinha Samurai, “Mug” que também foi... até hoje a melhor pixação que eu já vi, foi a de Mug, pra mim ele foi o top. Do tempo dele, a letra dele já era evoluída pra da gente. Era totalmente. Diferente, né, pra hoje. Assim, não digo os caras que não tem de cima nem de baixo, mas sempre o limite. Então o cara que trouxe o rolinho pra cá, nosso parceiro Anêmico, paulistando. Foi ele que trouxe em noventa e oito. Então os caras que ele começou a colar, que eu passei com meu camarada China, que eu fiquei na caminhada só, Anêmico tá colando com os caras da PCA tudinho, tá botando muito pixe. Então quem trouxe o rolinho pra cá foi ele. E a gente já tava na lata e colocou nome junto, não fazia letra solta como você tá vendo (Aponta para a parede com vários pixos) Mas esses caras não fizeram tanto, não instigaram a parada pra começar a pixar. Assim, eu via muito Danadão. Via muito nome de Danadão, Danadão, Cona, Cobra, eu via muito, muito, Tigre também, eu via muito nome desses caras. E eu via muito, mas não entendia tanto assim. Tipo Danadão, eu pensava que era só um apelido qualquer no meio da rua. Mas eu via muito Danadão, via muito Nóia também. Foi o que me instigou pra começar a pixar. [...] Wik também, wik também foi grande. Tipo, amigo da gente, falecido ano passado, Danger que, foi uma perda, assim, pra gente.<sup>22</sup>

É importante também debruçarmo-nos sobre as peculiaridades que fazem esse fenômeno se diferir daqueles já listados e analisados acima. Quais características Cano e Well propagaram em Recife que fizeram desse tipo de pixação um tanto diferentes daqueles exemplos como, em alguma medida, exemplos particulares em relação à outras cidades e regiões do país? Iniciaremos essa tentativa de análise a partir da forma como as pixações se apresentam na sua estética, na forma das letras e aqui acrescentamos a definição que mais se aproxima daquilo que compreendemos sobre pixações nesse sentido: uma forma de expressão humana realizada através da escrita em suportes da cidade voltados ao público e realizada sem autorização. Mais a frente veremos como, tendo consciência dessas características, os graffiti, em sua essência, não são tão diferentes das pixações.

<sup>21</sup> Entrevista com Duende – 10/12/2013

<sup>22</sup> Entrevista com Bidu e China – 02/02/2014

Uma das dúvidas existentes no início da pesquisa era se as letras como se apresentam, seu estilo, eram construídas sem grandes influências de outros espaços do Brasil, se havia uma ou mais características próprias das letras das pixações de Recife. A partir dos diálogos informais estabelecidos em campo, na maioria das vezes em eventos de graffiti onde os pixadores também comparecem e se apropriam do espaço, percebemos a repetição das palavras “traçado”, “embolado”, “enroladas”, “emboladinhas” quando os pixadores referiam-se às suas letras.

Visto isso, acrescentamos esse questionamento ao roteiro de entrevistas com finalidade de obter as respostas devidas a esta possível particularidade em Recife. Os resultados foram interessantes. A hipótese de que tal tipo de escrita era uma característica atual das pixações de Recife foi confirmada, mas não sem a ressalva da mesma ter tido sua origem no Rio de Janeiro. Tal fato reforça a importância que tiveram os gêmeos Cano e Well na construção das pixações em Recife visto que a matriz das letras que até hoje se proliferam na cidade vem exatamente da capital carioca, de onde se mudaram e, segundo eles e os demais pixadores, de onde vieram com eles as pixações. Como podemos observar nos depoimentos:

[...] o nosso é mais o Spray mesmo e é baseado no que os cariocas fazem né, que é do Rio de Janeiro, que é justamente essa coisa da tag que é o emboladinho.<sup>23</sup>

Eu acho que a gente ficou bastante conhecido porque aqui em Recife a galera é muito a linha do Rio de Janeiro, àquela pixação enrolada né. [...] Aqui tem um estilo próprio, mas eu acho que começou no Rio de Janeiro, até pelo fato de os caras terem trazido que eu falei a tu essa parada de enrolada, mas ela foi muito bem desenvolvida aqui.<sup>24</sup>

[...] a gente só chama de pixação enroladinha. É embolado, enrolado, enroladinha, tá ligado?<sup>25</sup>

O Embolado é quando o pixador joga o nome sem ter pausas na escrita, entendeu? Ele, quando ele joga sem parar, tá ligado não? Muitas vezes você vê o garrancho, mas nem sempre o garrancho foi feita sem parar, tá ligado não? ele parou várias vezes, entendeu? E a escrita quando é embolada mesmo ele começa e só termina... é de uma vez, entendeu? sem pausa, não pode ter pausa, entendeu? Então, assim, é uma dificuldade que tem, entendeu? muitas vezes é difícil você fazer uma caligrafia bonita, assim, embolada, tá ligado não? Então, pô, muita gente olha assim “caramba que trampo fuderoso, doido. Demora pro cara criar, tá ligado não? É um estudo, tá ligado não? tem um estudo.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Entrevista Cano e Well – 12/11/2013

<sup>24</sup> Entrevista com Anêmico – 18/11/2013

<sup>25</sup> Entrevista com Zone – 17/11/2013

<sup>26</sup> Entrevista com Shellder – 16/11/2013

Seguindo esse raciocínio, surpreendeu-nos como visto na fala de Shellder, como os pixadores descrevem este tipo de letra, não só a partir de seu resultado final, a assinatura pronta, mas a partir do modo como a mesma é executada, a prática da escrita. Mais adiante veremos como a interligação do grau de dificuldade ou demonstração da complexidade da assinatura em sua estética-prática com o suporte onde ela se encontra, este denotando o grau de dificuldade da ação do pixador, eleva seu respaldo, seu reconhecimento como pixador dentro desse meio.

Desse modo confirmamos a herança carioca das pixações de Recife como também o aperfeiçoamento local das tags dando às mesmas uma identidade da própria cidade. Entretanto é importante também não deixarmos de considerar a mescla com características de escritas de outros estados, principalmente São Paulo. A forte influencia que exerceu o pixador Anêmico na cidade, quando ainda a internet não tinha a grande quantidade de usuários que hoje possui, reflete-se nos depoimentos colhidos. A propagação da pixação feita com rolinho, as chamadas letras soltas ou “tag reta” (LASSALA, 2010) e a prática da escalada em grandes proporções, fazendo uso inclusive de arranha-céus, aparece como um momento fértil das pixações em Recife, tendo Anêmico e os que o acompanhavam como principais agentes de propagação dessa vertente.

Então. É, A gente trouxe pra cá pra pixação de Recife o rolinho, que ninguém pixava de rolinho na época. Então, a gente começou a botar altos nomes de Rolinho e a galera que não tava muito ligada começou a achar “que porra é essa? Bagulho de vereador é, de político?” porque sempre tinha uma frase assim que a gente lançava. Não era só colocar o nome pelo nome. A gente colocava o nome e buscava os pensamentos da galera nas frases. Eu acho que a gente ficou bastante conhecido porque aqui em Recife a galera é muito a linha do Rio de Janeiro, àquela pixação enrolada né, os eventos de baile funk. Então eu trouxe essa mistura o Sudeste pra cá, que é pixar de rolinho e colocar as letras mais legíveis. Então desde o trabalhador que tá pegando o ônibus pra ir tramar, até o cara que é da rua ali que tá envolvido ele então sacava aquilo ali. Então teve um impacto bem forte nesse sentido assim. e a gente, porra, saía bastante. Gostava muito de fazer escalada, escalar uma área, botar umas frases de efeito grandona. Até a parada do INSS que a gente fez “O Povo quer Casa” e várias outras coisas assim. Não só a pixação pela pixação, mas assim de mostrar pra galera que a gente queria abrir o diálogo com a própria rua, com a própria comunidade, com os trabalhadores. É, eu acho que hoje em dia tá, com a internet aí tá tudo muito misturado e também é muito fácil de você poder estudar e criar novas coisas e trazer coisas novas pra dentro. Mas assim, essa pixação que eu fazia do rolinho a galera chamava em São Paulo de Tag Reta, que é a pixação meio... E aqui a galera valoriza a enrolada né, que é a tag enrolada.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Entrevista com Anêmico – 18/11/2013

Essa influência paulistana deu aos pixadores de Recife uma característica que observamos em campo e confirmamos os depoimentos colhidos. Muitos possuem uma tag “embolada” e uma tag “solta” como chamam as pixações no estilo paulistano. Além disso, as pixações de Recife hoje, apesar da matriz carioca das letras “emboladas” ser a principal influência, não foge às influências de outras capitais. Pudemos ouvir nos diálogos estabelecidos, principalmente, com os pixadores do bairro do Pina o contato que possuem com outros praticantes de outras capitais, principalmente Fortaleza e Natal e como adaptam ou negam à sua prática os modos de realizar a pixação nestas diferentes cidades. Assim, podemos observar no depoimento a seguir.

Ah, Recife, todo mundo que vem a Recife fica impressionado, assim, tá ligado? A gente é bastante mesclado, tá ligado não? vou citar alguns exemplos assim para diferenciar. Tipo, Natal. Você vai em Natal, você vê uma característica mais do Rio de Janeiro que são àquelas tags coladas né, e garrancho. Você vai em São Paulo, você vê àquelas letras mais soltas, entendeu? Então, teve nego que veio de São Paulo, logo no começo e começou a pintar aqui, tá ligado não? Já teve nego de Fortaleza, Natal que já começou a pintar aqui também. aí isso daí foi gerando àquela mistura, tá ligado não? Hoje em dia em Recife, a maioria dos pixadores tem uma tag colada e uma tag solta, tá ligado não? Isso é um bagulho que quase nenhum lugar do Brasil tem e os caras, numa noite só “arrêa” solta e arrêa colada, tá ligado não? A gente hoje consegue jogar um lance, assim, mais legível. Uma letra solta já te preocupa mais de forma. A gente se preocupa muito com a pessoa que não conhece a pixação vai ler, entendeu? [...] Anêmico e alguns outros caras lá no INSS que pixou de forma. Muitas pessoas dizem que não é pixação, muitos pixador. Mas eu vejo como pixação, tá ligado não? respeito muito o trabalho. A gente foi pra Fortaleza jogar nome e muitos dos pixadores de Fortaleza pegou e falou que nós não faz pixação, tá ligado, porque nós joga letra legível, tá ligado não? Mas eu risco tudo! Eles quis dizer que nós fez escritura normal, que seja o que ele diz! Tá ligado não? É uma característica do nosso lugar e a gente vai pixar assim onde for e onde nós for nós vai pixar assim, tá ligado não? E eu acho muito interessante, porque, muitas vezes o cara vê àquele garrancho, tá ligado não, não entende nada, véi, “pô, o que é àquilo dali? É uma mancha!” Pô, tem uma arte alí, tá ligado não? mas pro cara que não conhece nada, ele não vai entender àquilo dali. É estranho, muitas vezes muitos pixadores querem ser lidos.

Sobre esse processo considera-se importante trazer novamente à tona àquilo que levantamos na introdução deste texto com base em Claval (2001; 2007) e Guattari e Rolnik (1986). Uma das angústias que a relação, principalmente com os pixadores, ao longo dos diálogos e entrevistas realizadas foi exatamente a peculiaridade como cada indivíduo concebia, não sem um longo período de estudo que inclui a observação de outras tags na paisagem urbana, a prática manual em cadernos e nos suportes da cidade, a sua própria assinatura. A busca ingênua de padrões em um meio em que a cada instante se renovam muitas de suas características estéticas por via dos contatos visuais, relações estabelecidas com demais praticantes em diálogos e divergências, além da

história e contexto de vida, inclusive familiar, de cada indivíduo, trouxe ao pesquisador alguns momentos de incerteza sobre a concepção das escritas.

Ao comparar as falas dos pixadores com tais literaturas conseguimos perceber a importância das individualidades dentro deste meio, na construção do pixador, em sua autenticidade e originalidade, qualidades fortemente levadas em conta na atribuição de respeito dos demais. Percebemos que o processo de criação de uma tag exige do pixador tanto um intenso esforço de pesquisa como de expressão individual que dê à sua tag a qualidade de ser única e original. Ao primeiro procedimento descobrimos o trabalho de identificação, seleção e imitação, não sem criação, das tags já existentes. Este é realizado, sobretudo, a partir das observações das paisagens pixadas da cidade e não sem estabelecer vínculos com tais lugares em função mesmo das pixações. Ao segundo, percebemos a importância da expressão íntima e subjetiva de si mesmo e o desenvolvimento de habilidades manuais, técnicas de como fazer sua assinatura. Importante lembrarmos aqui que ambos os processos ocorrem concomitantemente na prática diária do ser-pixador em sua formação, sendo aqui separados didaticamente apenas por vias de demonstração no formato de diálogo que se estabelece no texto. Deste modo concebemos a construção desta cultura, neste aspecto, como um imbricamento das práticas já existentes, junto à inovação de cada indivíduo que se constrói como pixador a partir desta relação. Sobre a criação das tags acrescentamos as contribuições orais dos próprios pixadores ao afirmarem que:

É, muda, é de cada pessoa, cada um tem seu estilo, agora hoje eles tão copiando muito o estilo de São Paulo que é àquelas letras gigantescas, aí eles tão copiando de São Paulo. Tipo o “Menor”, o “Menor” o “O” dele ele faz é tipo um diamante, mas onde o cara ver o cara sabe que foi ele que fez. É tipo um sinal. Tipo: eu faço “Cano” e de vez enquanto eu boto um boneco. Se eu não botar o nome “Cano” e botar o boneco, já sabem que fui eu. Mas é muito assim, é pessoal. Tem gente que coloca, pronto, “Atropelos”, ele coloca um rolinho, àquele rolinho já simboliza o nome dele, pronto àquele ali é o atropelos. E tem outros que tem uma coisa e outra assim que é... é bem dele. Tem uns que colocam um bonequinho. Eu já vi um boneco de um cachorro, O “Larva” parece uma barata, o “Falso” é uma aranha. Entendeu? aí tem coisas assim que é pessoais assim, é do cara ali. Ele quando não coloca um nome o cara já sabe que foi ele e tem outras coisas é porque, assim, vez ou outra o cara esquece. Tem uns que botam um desenho de um morceguinho. Tem o “Calmo” que é um palhacinho. O “PUS” aí já é o nome mesmo, tanto faz ele colocar a tag, como colocar àquele, ele tem um bonequinho que é o “PUS” que ele faz ali as letras e gera um desenho que é àquele bonequinho de palhaço. Que ele diz que é um palhaço mas que fica mais um... um capetinha, mas é interessante assim a letra dele. O “Duende” já é àqueles riscos lá e tal, ele faz até de outro jeito também. agora tem assim coisas que... tem uns que procuram àquelas setas e tal que tão usando muito em cima, copia. Entendeu? Aí já vai mudando, dando uma modificada, se você começou de um jeito aí já vai aprimorando, você vê um cara e outro aí já

achou, tal, legal aí coloca. aí sai copiando. Tudo copiado, Balão, àquelas seta... o “Guiné” começou com àqueles raiosinhos assim... o “PUS” bota vez ou outra, a turma bota... aí tudo assim, você fez uma coisa, você achou legal aí coloca, uma frase uma coisa e outra, um desenho as vezes procuram fazer um desenho que não seja igual, mas você vê que veio dali... foi original o dele e daí saíram, né, os descendentes, a turma saiu desenhando, uma coisa ou outra... um e outro que você vê que.

Demora, demora, tá ligado não? Para você ter uma... um lance bem trabalhado assim, demora, tá ligado não? Muitas vezes tem cara que passa vários anos e muda pouca coisa, tá ligado não? Ele não pode fugir, mesmo a letra sendo embotada, ele não pode fugir tanto da escrita dele solta. Isso é, ele tem uma tipografia, tá ligado não? Ele tem àquela fonte e ele tem que ser fiel àquela fonte. Porque ele tem que ser fiel àquela fonte? Porque se de repente você tá jogando seu nome, você jogou sua primeira letra, eu joguei meu “S” e eu vi que a polícia chegou e eu corri, quem passar e ver só meu “S” vai saber que fui eu quem tava ali, tá ligado não? por causa daquela fonte, tá ligado não? E daí essa fonte ela vai... os moleques vai vendo aí vai copiando, nunca fica igual, vai sofrendo modificação, aí você vai gerando até uma escola, entendeu? Logo menos, daquele “S” vai ter uma escola com várias pessoas que jogam vários segmentos daquele “S”. E a mesma coisa o colado, o colado ele tem que ter àquelas características, tá ligado não? então é importante que o pixador ele estude bastante àquele tipo e que ele seja original. Eu acho que a originalidade na pixação é tudo. Embora a letra seja solta ou colada, ela tem que ter as mesmas características. Com certeza, com certeza. O pixador que é... (não é original) ele não tem espaço no mercado, ele é desrespeitado. E é por isso que hoje em dia os pixadores procuram criar logo essa identidade. Mesmo que ele demore muitas vezes, mas eles sempre conseguem, assim, eles acabam sempre conseguindo porque não conseguem imitar cem por cento o cara, tá entendendo não? Mas, a gente não costuma botar pra entro do grupo pessoas que tem trampos parecidos com os outros, tá ligado não? isso é, pra ser bem direto, assim, rola um respeito pra quem copia não, tá ligado não? o bagulho é o cara ser original mesmo e mandar sua letra mesmo. A tipografia, a fonte do cara é a identidade do cara, tá ligado não? é a identidade do pixador grafiteiro, tá ligado não? acho que é o fundamental.

**Figs. 52 e 53 - Pixadores Cano e Pus lançando suas tags no evento Encontro das Tintas promovido pela Secretaria de Direitos Humanos da Prefeitura do Recife, Viaduto da Av. Agamenon Magalhães sobre a Av. João de Barros, Recife. 10/12/2012.**



Fonte: Thiago Moura

**Figs. 54 e 55 - Pixador Pus exibe seu caderno onde coleciona e estuda as tags suas e de outros pixadores. Jordão Alto, Jaboatão dos Guararapes 30/01/2014.**



Fonte: Thiago Moura

Uma das situações potencializadoras à disseminação das pixações, bem como ao elevado nível de complexidade e certa autonomia em relação aos graffiti que alcançaram, principalmente na década de noventa em Recife, foram os encontros nos bailes funk. Como já vimos logo acima, foram os gêmeos Cano e Well os responsáveis pelo início da disseminação desse tipo de pixação da qual estamos tratando. Uma das formas de também caracterizar a mesma, além de servirem como ações de expressão das identidades individuais sobre o espaço urbano através, principalmente, da escrita com spray, sem o conteúdo político explícito que as pichações do período militar apresentavam, é também demonstrar como àquelas passam a ser utilizadas como representações de grupos e desses com os bairros da cidade onde foram originados. Tal característica é aqui interpretada como mais um aspecto da intensidade das imbricações estabelecidas entre as pixações e o espaço da cidade e a manifestações de suas territorialidades. Verificamos também a criação da palavra “Ré” como nomenclatura

específica da pixação que diz respeito à referência do bairro, localidade à qual pertence um pixador ou grupo.

Cano e Well, segundo os registros colhidos nos depoimentos dos pixadores, fundaram também a primeira “galera” ou “comando”, nomes dados aos grupos de pixadores em Recife seguindo os exemplos dos grupos cariocas como exemplifica Knaus (2001). Como já vimos em uma fala de Anêmico acima, foram os “Vândalos da Caxangá” os primeiros a utilizarem a escrita com spray nas paisagens urbanas de Recife para representarem o domínio de seu “comando” sobre a cidade. A VC parece ter sido uma das maiores galeras existentes em Recife. Surgida ainda na década de oitenta a “Ré” desse comando abarcava os bairros de Torrões, Engenho do Meio, Iputinga, Cidade Universitária, Várzea, dentre outros que se estendem ao longo da Avenida Caxangá, em Recife.

Percebemos que, apesar da identidade com ações que fogem aos padrões de comportamento sociais hegemônicos, aos integrantes da VC entrevistados percebemos que a qualidade de “vândalos” limitava-se apenas ao ato de pixar. Não cometiam outro “crime” além desse ou buscavam situações de rivalidade e conflito com demais participantes ou “rés”. Um perfil bem diferente daquele encontrado em meados da década de noventa quando, a influência de demais práticas relegadas pela conjuntura da sociedade às periferias da cidade passam a exercer forte influência aos pixadores de Recife.

A galera da gente foi a primeira que foi a “VC”. A gente colocava “VC”, aí daí apareceu “DC” que é Demônios da Capital, aí foram surgindo... aí tinha a “OTM” a Organização Terrorista de Muros, a “CUP” Central única da Pichação. É, a “BT” que é Bacanas dos Torrões que é daqui (aponta na direção do Bairro dos Torrões, à leste do CFCH/UFPE onde foi gravada a entrevista) “STDP” que é àquela do Arruda, do pessoal que vive por ali. Aí foram surgindo, tudinho... Veio a “PCP” muito depois com Guiné, que é o Principal Comando da Pichação. Aí foram né, hoje em dia o que não falta é galera, sigla é o que mais tem. A turma colocando aí “OLS” que é Os Loucos da Sul e vai. “OLT”, “ADP” e cada um, assim, tem o seu bairro né, a sua área de atuação. [...] Você chegava num pedaço assim que não era o seu, a turma abraçava, a turma abraçava assim o cara e tal porque era pra fortalecer o movimento e de unificar. Por mais que você fosse daqui e outro de outra área lá, fortalecia, porque a ideia é o seguinte... de... porque você tá fazendo àquilo ali porque você sabe também existem pessoas que faz, que gosta. Ou seja, você se identifica com àquela pessoa. Você jamais vai querer um confronto. Porque o número era reduzido, não era como hoje, era bem menor. Aí você chega num lugar assim: “- mermão, fulano de tal” e saber quando o cara se destacava né, quando o cara tinha os nomes e tal. Aí é que ficava melhor ainda. Pô o cara convidava você pra sair com ele... Fulano teve aqui... a gente colocava né: “-Ozias teve aqui” aí a turma viajava e tal. E também tem essa coisa de, pronto, sair pra dizer: “eu conheço ó, saí com Cano”. Aí essas coisa da junção, era bem interessante, pô. Não havia essa coisa de

rivalidade não. Existia sim essas coisas de como eu falei pra você, de Bairro e tal que você ia prum clube, ai pronto. Mas assim, graças a deus, eu ele e os demais a gente fazia àquela coisa de abraçar. Onde a gente chegava era considerado.<sup>28</sup>

Tinha a “OLP”, também a daqui de Santo Amaro a SA, tinha a “VM”, a “ATM”, a antiga “STPP” que eu disse a ele (refere-se a Boony que acompanha a entrevista) eu me inspirei, totalmente eu me inspirei na “STPP”. A “STPP”, a “AM”, “VC”, a “VS”, “DPS”, tem também a “VC” né, tinha a antiga “SB”, “SJP”, “SRP”, “STDP”. São várias, são muitas, muitas mesmo.  
29

Como podemos perceber, a prática das pixações se proliferou com essa característica da representação de grupos e bairros, em sua grande maioria, mais pobres, a partir das chamadas “galeras” ou “comandos”. Podemos dizer que as pixações passam a integrar os sistemas de significações (Lefebvre, 2011) das pessoas dessas áreas do Recife. Em grande medida, em função mesmo de todas as carências impostas a estes espaços, passa a ser a pixação, para muitos, o único meio de expressão estética existente e ao seu alcance. Num contexto urbano em que a cidade lhes é, em grande medida, negada, é impedida à concretização da vida urbana para além das relações de troca, as pixações demonstram seu poder de apropriação por parte desses indivíduos que, segundo nossa interpretação, também comunicam, quando lançam no Centro da Cidade a sigla do comando que representa sua “ré” localizada há quinze, vinte, trinta quilômetros dali, que aquele espaço também lhe pertence.

Por vias destas carências, a pobreza urbana instalada fragiliza seres humanos que passam a sofrer diferentes formas de agenciamentos, como as práticas ligadas ao tráfico e à violência, que, por isso mesmo, se territorializam com mais facilidade nessas áreas pobres. Apesar de termos constatado que parte considerável dos pixadores são também trabalhadores, em todos os depoimentos coletados encontramos também referências da ligação de pixadores com o crime. O que Zaluar (2000) demonstra a cerca da Cidade de Deus no Rio de Janeiro e a identidade dos moradores dessa comunidade entre palavras que lhes qualificam enquanto trabalhadores, bem como àquelas que fazem o mesmo à condição de bandidos, encontramos também dentro do universo das pixações. É o ponto em que os comandos e galeras além de representarem os bairros de origem passam a atribuir a si próprios signos do crime e da violência urbana usados, principalmente, para intimidar os comandos e localidades rivais.

<sup>28</sup> Entrevsta com Cano e Well - 12/11/2013

<sup>29</sup> Entrevista com Duende – 10/12/2013

A expressão musical destas rivalidades, com interessantes parentescos com o *rap* que representa a musicalidade do movimento *hip-hop*, ao qual pertence à linguagem do graffiti, manifesta-se através do funk, sendo esse já muito modificado da sua origem estadunidense e de alguns segmentos dos funk cariocas, entretanto herdando deste último algumas características como as práticas ligadas à violência urbana e a construção de um “estereótipo de delinquente juvenil” (HERSCMAN, 2001, p. 328). Algumas letras de funk, em Recife, retratam de modo claro estas rivalidades e alianças entre as “galeras”, também existentes no exemplo do Rio estudado pelo mesmo autor há pouco citado, e agem como potencializadoras de conflitos entre diferentes “comandos” e suas localidades.

Mais todo mundo de cyclone faz o baile balançar  
 Maranguape e Santo Amaro é programado pra matar  
 chegou a arruda e curado que são amigos de fé  
 mando um alô pro monte e pra galera da V.E  
 agora eu mando o meu recado pra galera da A.B  
 lá pro coque pra barreira e pros boys da V.R.D  
 agora eu mando meu recado eu não paro por aqui  
 mando um alo pra VC, C.O.P e O.P.I

Agora eu mando o meu recado pra galera do outro lado  
 pro Boréu pra P.C.P afogado e Jordão Baixo San Martin e a peixinho e  
 a galera do beral to mando um alô pra Torre pra V.S lá pro lago  
 A.D.M e a V.N B.D.C E a D.C  
 considero todas elas mais eu sou lá P.V  
 mais eu já disse pra você quem avisa amigo é  
 eu sou lá de MARANGUAPE me desculpe quem não é  
 se liga Taz e o mascote na letra que eu vou mandar  
 Boréu não corre porra não teme é maranguape e S.A

Mc Leozinho – Rap da Cyclone.

Se brotar na João tu vai virar peneira.  
 Se liga bolado que na João de Barros não é brincadeira.  
 Se brotar na João tu vai virar peneira.  
 Se liga bolado que na João de Barros não é brincadeira.  
 A guerra começou, o povo ficou bolado.  
 Quando viram a João de Barros, claro, fortemente armados.  
 Mas seu bolado safado, só não abuse da sorte,  
 Se vier na minha favela só vai encontrar a morte.  
 Se se deparar comigo, Alemão comece a rezar,  
 Porque o comando é da João, caiu na Zona Norte ele vai te matar.  
 Venho com o Leozinho com muita disposição.  
 Quando ele pega bolado ele arranca cabeça arranca coração.  
 Mais um grande dia com a sua pistola na mão.  
 Dá tiro na cabeça e na bunda de vacilão.  
 Na minha favela só tem sinistro, vou te manda ao menos uma vez.  
 Se tu vier na minha favela é só lamento pra vocês.  
 Se Brotar na João tu vai virar peneira.  
 Se liga bolado que na Joao de Barros não é brincadeira.  
 O Bagulho ficou sinistro quando vieram me dizer.  
 Me contaram pra mim que invadiram a JB.

Mas se um dia bater com a gente, tu vai parar no céu.  
Isso é pra Mostardinha, San Martin e o Borél.  
Pois é por isso que eu digo, quem é comédia é o Borél.  
Nós quebramos no Rodó, principalmente lá no Téo.

Mc Taz e Leozinho – Trecho da letra de “Se Brotar na João.”

Percebemos nas letras, acima, a mescla entre as galeras criadas originalmente na pixação como representações dos bairros e comunidades do Recife e uma identidade com a criminalidade ligada à violência, sendo nítido também o estabelecimento de territórios sobre estas localidades da cidade, não podendo as mesmas serem “invadidas” por indivíduos pertencentes às comunidades rivais, podendo esses serem submetidos à agressão física e até a morte. A forma como essas “invasões” ocorriam, eram muitas vezes através das pixações. Eram comuns os casos em que pixadores de comunidades rivais lançavam suas tags nas paredes de outra comunidade como manifestação de sua territorialidade, de domínio sobre a comunidade rival. Muitas vezes, estes conflitos tinham como fim momentâneo a morte em um outro lado.

O ponto de encontro para a resolução dessas desavenças individuais e entre galeras e onde, também, principalmente ao seu término, aconteciam as piores manifestações de violência, eram os bailes funk do Rodoviário (Rodó) e do Téo. Com uma entrada barata os bailes atraíam milhares de jovens que se deslocavam em ônibus alugados, haja vista o poder de aglutinação que estas festas tinham, de diferentes pontos da Região Metropolitana do Recife até os locais de realização dos bailes. Dentro do recinto, que abrigava a festa, os indivíduos dividiam-se em dois “lados”: o “Lado A” e o “Lado B”. Em cada “lado” aglutinavam-se os comandos e galeras que “colavam” umas com as outras, as localidades amigas e partiam para combater violentamente, dançando com o funk e usando principalmente de pontapés, ainda que separados por uma fronteira humana de “seguranças”, o lado rival formado pelos comandos e galeras que não “colavam” com o lado oposto.

**Figs. 56 e 57 - Aniversário da P.V. (Praia Verde) no Baile do Rodó.**



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=j9U8du-iZyo>>

Assim, como é necessária a compreensão de que nas áreas pobres da cidade do Recife não apenas a influência de ideias e práticas que transcorram à violência, existem e veremos isso com mais detalhes, ao tratarmos da atuação dos mutirões de graffiti da Rede de Resistência Solidária, não só as mesmas existiam nos bailes funk, apesar de ser inegável que essas protagonizavam o objetivo principal da existência destas festas.

Eram os bailes funk os principais pontos de encontro entre pixadores e a celebração máxima entre eles, não superando, é claro, os “roles” nas ruas. Nos bailes os pixadores encontravam-se e, além dos desafios de “invasão” lançados às rés dos comandos rivais, usavam deste espaço para o estabelecimento de inter-relações mediadas pela própria prática da pixação. Reverenciavam uns aos outros, os mais novos buscavam entrar em contato com aqueles que admiravam e que, pelas diferentes qualidades que, entre eles, são levadas em conta, para que um indivíduo se torne um grande pixador, destacavam-se entre os demais, tornavam-se as referências a serem seguidas. Após o baile, os pixadores que estabeleceram algum vínculo através da interação neste espaço saíam de “role” pela cidade para “botar os nomes”. O objetivo principal dos iniciantes era conseguir o role com aqueles que admiravam para também conseguirem, em função disso, se destacar, serem admirados, além da obtenção do aprendizado a ser adquirido na prática estabelecida nas ruas, em suas diferentes categorias, que abarcam desde o estilo das letras, “soltas” ou “coladas” “emboladas” até o grau de dificuldade onde se intenciona “botar os nomes”, caso da prática das “escaladas”, sobre a qual Ramos (1994) chama a atenção à valorização da verticalização das marcas como critério de valoração do indivíduo, **Fig. 58.** onde o Pixador escala prédios para se destacar pela altitude alcançada, o grau de dificuldade da subida, risco

de vida e de repressão policial. Interessante percebermos, também, como, além dessas características, outras qualidades também são necessárias à identidade do indivíduo como pixador. Dentre elas estão a já citada qualidade das letras alcançada via estudo, criação e percepção das demais, quantidade de nomes que nos indica o necessário estabelecimento de uma territorialidade cada vez mais extensa e a “humildade”. Sendo assim, podemos perceber nos depoimentos colhidos que:

[...] o baile funk era a “missa” digamos, assim, era o ponto de encontro central da fé, assim, todo mundo que pixava ia pros bailes funk, todos os pixadores. A não ser algum pixador que o pai não deixava sair ou... Mas normalmente todos os pixadores iam pros bailes funk, ou não ia porque era sujeira pra ele, ele tinha dado um tempo e tal, mas sempre ia e todo mundo que ia pros bailes funk era pichador e... Eu mesmo ia pro baile depois que ia pro baile saia pra pixar. Então, tipo, eu ia pro baile muitas vezes era porque eu queria pixar depois do baile, então eu já guardava a tinta, como todo mundo já escondia a tinta antes do baile, numa rua antes. Ia pro baile, depois saia, já passava em tal lugar, tava as latas lá escondidas, pegava umas latas e já escondida, pegava as latas e já ia riscar na madrugada. Então, tipo, o baile já era uma desculpa pra fazer isso. E no baile como tinha muito pixador, os caras se conheciam ali e já saíam, então eu ia pro baile não levava tinta nenhuma, chegava lá conhecia alguém e tal, virava brother e já saia pra riscar. E aí quando você tem nome, os caras lhe respeitam, quando você tem muito nome, os caras querem sair com você e tal, você faz muitas amizades assim verdadeiras, sabe, que os caras admiram seu trabalho, então, mesmo você sendo um pichador você é respeitado e você vai e faz o trampo. Aí eu ia muito pra baile por causa disso, eu ia sozinho. É a quantidade, a sua letra, o seu trabalho, era o seu, a sua letra, o que você criou, se você é original, você tem um quesito respeito, se você tem quantidade de nome é outro respeito, se você tem altura é outro, sua humildade, suas idéias, seu caráter é outro fundamental. Então você vai somando vários pontos velho, pra poder ser respeitado e considerado, ser uma referência. Então você vai agregando esses pontos e vai fazendo o negócio evoluir e comigo foi sempre assim, saca? eu gostava muito de riscar e nunca parava com outras coisas, passei por uma geração assim onde vários caras morreram, vários morreram, vários foram assassinados, vários pegou não sei quantos anos de cadeia e várias coisas assim<sup>30</sup>

Assim eu, pra dizer que eu fui, eu nunca fui num baile funk. Eu conheci a pixação, não foi por esse lado assim de galeragem. Conheci mais pela rua mesmo e tal. Mas o baile funk das antiga era o pico onde a galera se encontrava. A galera que pixava, era o lugar que todo mundo tava ali reunido e todo pixador queria... era um momento de Status né velho. E onde você ia ver a galera que você não via a um tempo, geralmente tem gente que só se bate em baile funk. E também tinha um lado ruim nisso porque saia muita treta de lá. O Baile era uma idéia pra galera se bater e tal ou até pra criar uma tromba também, porque chegava lá se batia velho, era trocação mesmo. Aí tinha cara que se odiava, velho, que se batesse num canto... Mas hoje em dia, velho isso morgou pra caramba, tá ligado? hoje em dia você vê um cara da norte, um cara da sul dando um role junto, se batendo.<sup>31</sup>

Pô, os bailes funk era a reunião do bagulho né. Quando eu tinha treze anos, foi até o Raider quem me levou pro primeiro baile, quando eu cheguei assim

<sup>30</sup> Entrevista com Galo de Souza 14/10/2013

<sup>31</sup> Entrevista com Menor – 01/02/2014

que eu olhei, no Rodó, caralho! Era uma pá de maloqueiro véi. Camisa de time, ciclone, boné na cara, todo mundo chegando e aí as siglas representavam os bairros né, representavam a galera, o comando. Porque lembro muito bem de muita galera chegar gritando “FPM” de Maranguape, Santo Amaro gritando, Ibura, Ipsep, Peixinhos. Então era grito de guerra era o comando, então aliava pixação e o baile funk já daí né. Sem falar que os grandes pixadores daqui, no começo, curtiram muito o baile funk, curtem né funk. Infelizmente acabou porque a cultura era muito louca né velho, você tava lá de frente pro paredão, ninguém queria apanhar e quando se batia em outro pico o bagulho já ficava louco né, inclusive pixando. Sem falar que as siglas já eram, as que colavam massa na, as que não colavam rolavam as velhas invasão né, em outro bairro, mandava a sigla lá, os caras já ficavam puto, já se batia no baile “e aí, meu véi, pixou lá e pá! To ligado né e pá, o bagulho vai ficar louco!” As que colavam era o jeito sempre do cara representar. O cara sai também, é uma invasão quando você vai no bairro de um parceiro, mas é uma invasão limpeza né, boa e pá, que o cara já manda o comando do cara mais o comando do parceiro lá que representa, que todo comando tem seu respeito né, independente de um cara ou dois caras, todo comando tem o seu respeito no cenário da pixação do Recife na véi. Também isso serviu muito pra informar né. Porque normalmente os comandos levam os nomes dos seus bairros, como nós que somos Anarquistas Detonadores do Pina, você consegue saber que nós somos daqui. Sair e fazer àquela uma informação, levar um conteúdo né. Acho massa a questão de comando velho, pra mim tem que ter. em outros estados do Brasil, pouco se usa. Conheço mais as bancas de São Paulo. Lá no Rio já é um lance tipo a sigla que diz alguma coisa e poucas vezes diz o bairro. Aqui não, Pernambuco é peculiar por causa disso. Tem os comando que conseguem informar quais são os bairros justamente por causa dessa cultura que rolava das antigas dos bailes funk. O cara tinha que saber né, quem era quem, onde é que tava pixando. Quando os caras vinham gritando era louco, o rodoviário era massa véi. Tirando as cutrucas, as trombas, era um bagulho massa porque quem gostava de um funk curtia, você via muito cara louco da pixação também. Você ia pro paredão, você sacava os caras e pelo que a galera dizia “ó, não sei quem é assim, não sei quem é assim, o cara via do outro lado. Eu vi Finado Fany, eu era lado A e vi ele lá no lado de Peixinhos grandão assim, eu “porra, àquele bicho é Fany”. Tinham uns caras que botavam nas camisas “tei fi(?)” quarenta e seis. Os caras de Peixinhos, os caras do Arruda, Amaro Branco, João de Barros, já botava nas camisas, cortavam os cabelos com os comandos assim... Escamação da porra, escamação do carai, os caras já sacavam “porra, àquele bicho é num sei quem”. Era o encontro véi, era o encontro.<sup>32</sup>

Humildade né, Primeiramente. Primeiramente humildade. A base é essa. Humildade. Ser Bom nas palavras. Não querer empurrar ninguém que tá na frente. [...] Tem uns caras que pixa na quebrada do cara, pô, eu acho... humilha. Os caras vem pixar aqui e não bota nem a galera, pô, do cara. Na época do Rodoviário eu até aceitava, porque era outra realidade, tinha a rivalidade. Mas pra mim o cara tem que ser top, véi. Tem que ter muito nome, tem que ter muita letra, tem que ser humilde primeiramente. Tem muitos caras que tem muito nome aí que acha que a pixação cresceu pra cabeça, ele acha que tá rico.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Entrevista com Stilo – 30/01/2014

<sup>33</sup> Entrevista co Bidu e China - 02/02/2014

**Fig. 58 - Pixadores Shellder e Fiel realizando “escalada” em um edifício no bairro de Boa Viagem, Recife. 12/09/2013.**



Fonte: Thiago Moura

Com a interdição dos bailes funk no final da década anterior os encontros entre os pixadores passaram a acontecer sem a violência inerente àquelas festas e, como pudemos constatar nos diálogos e entrevistas, com um forte sentimento e prática para uma continuidade dessa cultura de rua. Os mais experientes usam agora do espaço criado pelo pixador Sola para a transmissão de conhecimentos e das práticas que acreditam serem as mais interessantes aos mais jovens. Esse espaço é por eles chamado de Encontro ou Festa das Relíquias da Pixação PE. Iniciou-se como um compartilhamento de informações e materiais fotográficos sobre pixação via redes sociais da internet, primeiramente no Orkut e depois via Facebook até tornar-se um encontro de confraternização apenas entre os que compartilham ou simpatizam com a prática.

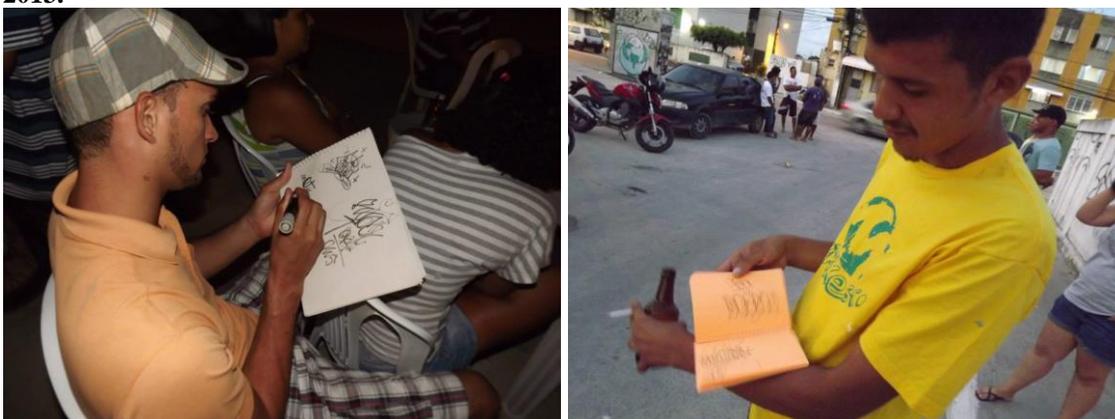
Tivemos a oportunidade de participar de dois encontros e registrar interessantes interações em ambos. Além da troca de informações que remetem à memória e transmissão para o futuro da pixação, uma das principais formas de comunicação e registro que realizam é o compartilhamento de suas tags. Utilizando cadernos em branco ou outro suporte em papel reverenciam-se uns aos outros assinando com suas tags, sua identidade como pixador que praticamente torna a identidade formal do indivíduo anônima (Campos, 2007), escrevendo-a nos cadernos de outros e recebendo outras assinaturas. **Figs. 59, 60 61 e 62. Figs. 63 e 64.**

**Figs. 59, 60, 61, 62. Festa das Relíquias da Pixação PE, bairro de Santo Amaro - Recife 2012.**



Fonte: Thiago Moura

**Fig. 63 e 64. Festa das Relíquias da Pixação PE, Bairro de Candeias - Jaboatão dos Guararapes 2013.**



Fonte: Thiago Moura

A partir dessas diferentes características podemos perceber que as pixações em Recife seguiram um caminho que em alguns aspectos diferem daquele por onde caminhou os graffiti na mesma cidade. Importante levarmos em conta o fato de que muitos pixadores se tornaram também grafiteiros e que há uma forte comunicação entre essas duas vertentes da arte de rua. Em grande parte dos graffiti encontrados nas Ruas do Recife e, de outras cidades do país e do mundo, a assinatura do grafiteiro é quase

sempre uma tag que se não segue os mesmos padrões básicos das tags das pixações a eles se aproxima muito. Muitos grafiteiros também, a depender das situações práticas que a rua lhes oferece em determinados momentos, deixará sua marca na paisagem urbana apenas com uma tag ou um Bomb. O que queremos dizer é que, apesar das diferenças em algumas práticas, formas de uso do espaço urbano e alguns contextos históricos, como os bailes funk, por exemplo, as pixações sempre estiveram muito próximas do graffiti, não sem a existência de alguns conflitos entre ambos.

Como diferença básica entre ambos encontramos como característica das pixações o uso exclusivo de letras e a criação tipográfica. Ainda assim, por ser mesmo resultado de uma criação inicial sobre as tags na cidade de Nova York e ser esse graffiti estadunidense a principal influência do que se segue, hoje no Brasil, sob essa nomenclatura, os grafiteiros também possuem categorias específicas de graffiti onde se usam apenas letras. Caso do Bomb, Wild Style, Throw Up. **Figs. 65 e 66. Figs. 67 e 68.** Sendo o Bomb e o Throw Up estilos de graffiti que se aproximam muito das pixações por necessariamente terem que ser feitos sem autorização, com letras arredondadas e sombreadas, geralmente com uso de poucas cores devido a necessidade da ação rápida em função da sua ilegalidade. O Wild Style, estilo selvagem, com letras entrelaçadas, com mais uso de cores e causando a necessidade ao espectador em decifrar o que está escrito.

**Figs. 65 e 66 - Throw Up do Grafiteiro Luther, Bairro de Areias – Recife, 2014. Bombs de Florim e Frio e Tags de Cano e Well, Bairro do Pina – Recife, 2014.**



Fonte: Thiago Moura

**Figs. 67 e 68 - Tag do Grafiteiro e Pixador Shellder Osmo, Bairro do Pina – Recife, 2014. Wild Style do Grafiteiro Jed no evento Recifusion, Centro do Recife, 2013.**



Fonte: Thiago Moura

O que perceberemos de diferente entre esses estilos e o que se convencionou chamar de graffiti, no Brasil, é um uso maior de cores, contornos, dimensões das letras, que exigem, como nos relatou o grafiteiro Luan da Mente Fértil Crew, a apropriação de técnicas não muito utilizadas entre os pixadores. As pixações podem ser caracterizadas por serem monocromáticas e por passarem por um processo de criação em que não há tanta preocupação com o uso de uma maior quantidade de cores e como essas vão se encaixar no desenho, mas sim com uma forma cada vez mais complexa que as letras devem ganhar. Fazemos aqui questão de deixar claro que não consideramos um processo criativo mais importante ou mais rigoroso que outro, entendendo ambos como escolhas construídas a partir, da história de vida e contato com essas linguagens a partir do indivíduo pixador ou grafiteiro.

Outro ponto importante para que compreendamos as semelhanças e diferenças entre essas duas formas de intervenção urbana é como o espaço é apropriado por esses agentes. Como vimos na introdução, não concebemos aqui essas ações sobre o espaço sem dar a devida importância à dimensão temporal das mesmas também no ato nas ruas. A territorialidade exercida por um pixador em uma noite de role pode ser bem mais extensa que a de um grafiteiro que sai nesta mesma noite. Isso acontece porque o tempo para se lançar uma tag é bem menor do que àquele exigido para se realizar um graffiti, ainda que seja um Bomb. Esse tempo que compõe a ação do indivíduo é permeado por diferentes relações sociais estabelecidas na metrópole. Refletem sim, como argumenta Santos, (2013) o apressado tempo da modernidade em curso que tem os centros urbanos

como o mais profundo reflexo de seu projeto, mas, inerente ao mesmo está, principalmente, a preocupação do pixador em não sofrer repressão policial.

Ainda sobre a questão da quantidade de tempo necessária e sobre a qual a mesma autora também disserta e nos influencia, pode vir a parecer aos leitores que necessariamente a exigência de mais tempo para a realização de um graffiti dá ao grafiteiro (a) uma maior legitimidade por um trabalho bem elaborado. Lembramos aqui o que já vínhamos argumentando acima de que uma tag é resultado de um demorado e exaustivo trabalho de pesquisa e criação e a isso acrescentamos que o desenvolvimento da habilidade de lançá-la na rua, em toda complexidade a ela exigida, à situação de risco em que se encontra o indivíduo e também na execução mais perfeita possível da escrita em apenas alguns segundos, não é trabalho de quem faz qualquer coisa. Essa pode ser sim elencada como uma diferença entre as pixações e graffiti, o tempo necessário a sua execução e, conseqüentemente, a extensão física que atinge o trabalho de um pixador e de um grafiteiro, os territórios que constroem em sua prática, a partir de suas representações na paisagem urbana.

É essa dispersão em função da necessidade de ser visto e regida por tempos mais rápidos que em muito rege as territorialidades de um pixador ou pixadora. Ter seu nome em quanto mais áreas da cidade e de maior visualização, como veremos em depoimentos abaixo, representa sua dedicação dentro das praticas sociais inerentes a esse grupo e o seu reconhecimento enquanto pertencente ao mesmo. As intencionalidades à prática mostram o quão rápida acontece junto a ela a apropriação de determinada parcela da cidade. Diferente do exemplo que vimos acima sobre uma pixação de cunho político e seu planejamento em uma folha de papel, a fala de Anêmico abaixo demonstra como, com riscos parecidos quanto à repressão, as projeções mentais da cidade rapidamente ganham forma na comunicação oral e, posteriormente nas ações nas ruas.

Eu acho que vai do role. Assim, na época que a gente fazia a gente tinha tipo um mapa. A gente falava assim “e aí, vamo fechar essa avenida?! A gente dá cinco ataque nela.” Tipo, “vamo pegara avenida Conselheiro Aguiar” aí vai cinco vez lá aí quando quebrar ela depois a gente pega Arruda, fazia tipo esse mapa. Tá ligado? Não tinha muito tipo, não a gente tem que pegar aqui. Agora o Centro. Colocava assim “vamo dar cinco ataque na conselheiro Aguiar, vamo dar cinco ataque na Cruz Cabugá. Então, tipo, vamo pixar hoje na Conselheiro Aguiar, amanhã de novo, quando tá enchido de nome e a galera tá sacando, aí a gente já parte pra outra. Meio que traçava um mapa assim, mas sendo que no Centro sempre foi legal porque no centro vem pessoas de todo canto. Então eu acho que eu me destaquei um pouco por pegar prédios no Centro e foi uma parada muito foda. Todo mundo vem por

Centro, então se você pixa no Centro é do caralho. Só que tem àquela parada que é massa quando você vai pra todo canto aí “pô, àquele filho da puta botou ali”.<sup>34</sup>

[...] os locais eram Imbiribeira, que não deixou de ser, avenida Recife, Presidente Kennedy em Peixinhos, deixa ver outro lugar, ali em Paulista, quem vem ali dos Bultrins, aquilo ali era tudo tomado né. Ali quem tomava conta ali é Placa, Alma, Mala, Charada, é os caras que bota quente ali. São parceiros mesmo, caras bacanas e são antigos. De lá, eles tem muito nome pô, esses caras, pra onde você vai acha nome desses caras. Eu tava em Nossa Senhora do Ó eu vi nome desses caras pô. Diga aí? Eu fui pra Gameleira achei nome de Simba da PX, o cara de Peixinhos. E foi lá pro lado do litoral Sul, pra lá, indo pra lá, pra àqueles mundos lá, tava lá. Aí é o que eu digo a você, ele achou que ninguém ia ver, mas eu vi pô. Tá vendo? Ninguém sai na rua a toa não. E onde tava os nomes desses caras? Tavam em viadutos, de baixo de viadutos, nas marquises, na maior limpeza. Fui também pra Paulista, pra João Pessoa, pra Goiana por ali é o que tem, ele, Senac, é tudo lá, os caras são tudo dela pô, mas não são só dali. Ele, Tex, Flash, Raider, tão em tudo que é lugar. Raider, Lerdo, Pasgo, o finado Torre, tava em tudo que era lugar. Ameba pesados os caras. Era Bactéria. Porque mostrou território. O Recife é pequeno como os caras falam né, mas tem espaço demais ainda pô. Recife não é só o Centro não.<sup>35</sup>

Era a Conde da Boa Vista, Caxangá, Avenida Norte, Agamenon, esses são os pontos principal pra pessoa se reconhecer, Pina, Olinda, quando você barbarizou essa área todinha pode dizer que você é um Registrado. Agora você tem que repercutir nesse principais picos. Porque é Centro da cidade né? é ali que todo mundo vai fazer compras, aí todos os pessoal ali vai, vai pixador, vai tudo ali. Aí quem olha assim tá sacando logo. Aí é os picos mais picos ali. Aí tem que ser assim pra o cara primeiro se conhecer. A gente mesmo quando começou nó começou atacando, nó começou atacando Conde da Boa Vista. Quando nós se destacou, Caxangá. Tá entendendo? Ali, Beberibe que é, na década de mil novecentos e noventa e um a gente foi, carimbou logo a Norte, pra depois ser registrados na Sul, carimbados na Sul, primeiro conheci a Norte. Aí Beberibe foi um dos focos principal e melhor ali.<sup>36</sup>

Dentro desse aspecto que inclui a questão da repressão como mais um fator influente aos tempos das ações, discutiremos aqui algumas das características que nos levaram a acreditar seriamente na forte aproximação que os graffiti possuem das pixações. Para isso, retomamos aqui a obra de Gitahy (2011, p. 33)

Um dos aspectos conceituais e mais nervrálgicos encontrados nessa linguagem é sem dúvida, a questão da proibição, sempre presente, qual sombra, sobre aqueles que ousam fazer graffiti. Ao observarmos essa proibição, observamos que ela está intimamente ligada ao conceito de propriedade privada, ou seja, o que pensará o proprietário do espaço ao ver sua propriedade grafitada.

Mesmo tendo a consciência de que desde a década de 1970, como argumenta o mesmo autor, o graffiti vem ganhando espaço nos ambientes formais de exposição e comercialização de arte, é a prática de usar as ruas sem a autorização do proprietário do

<sup>34</sup> Entrevista com Anêmico – 18/11/2013

<sup>35</sup> Entrevista com Pus – 30/01/2014

<sup>36</sup> Entrevista com Duende – 11/12/2013

suporte para a pintura uma das características essenciais do graffiti. Nesse aspecto em nada se diferencia das pixações inclusive no tratamento legal previsto pela Lei Nº 9.605, de 12 de Fevereiro de 1998. Art. 65º, a chamada Lei de Crimes Ambientais e nos procedimentos policiais oficiais necessários à sua aplicação. O suposto reconhecimento do graffiti enquanto arte, muitas vezes utilizado para diferenciá-lo da pixação e atribuir à mesma a superficial qualidade de atividade criminosa, aqui fica submetido à lógica da proteção da propriedade privada – evidência da reprodução espacial das relações de dominação através da lei. Não importa se foi feito um risco com giz de cera de alguns centímetros ou um painel “expressionista” com spray. Sem autorização do proprietário ou acompanhamento do órgão público competente ambos estão passíveis de detenção, prisão e multa (LEI Nº 9.605, DE 12 DE FEVEREIRO DE 1998. ART. 65º, Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19605.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm)>):

Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 12.408, de 2011)

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.

Ao longo dessa pesquisa, estivemos em uma situação em que foi possível observar tanto o entrelaçamento de ambas as práticas entre grafiteiros e pixadores bem como a observação de como o estratégico discurso de valorização do graffiti como arte em detrimento das pixações enquanto atividade criminal perde boa parte de sua importância quando uma propriedade é pintada sem autorização. Ainda que haja entre os grafiteiros uma maior aceitação de sua prática como atividade remunerada, o chamado “graffiti comercial” e entrada de técnicas de graffiti e dos artistas com obras voltadas para galerias, museus e mercado de arte, do que entre os pixadores, para esses últimos esse tipo de relação profissional e de reconhecimento nos meios formais de produção e venda de arte significa a descaracterização e deslegitimação quase que

completa do que concebem como pixação. Percebemos o uso corrente da palavra “arte” nos depoimentos sempre relacionada a situações em que esses tipos de expressão ganham alguma aceitação social. A partir disso inferimos (BARDIN, 1977) que a palavra “arte” significa “ser aceito”. Aos pixadores encontramos o uso do termo para reivindicar o reconhecimento do processo criativo das pixações no que tange à criação da tag e o mesmo tempo a negação do significado de aceitação que carrega a palavra para o uso dessa tag na rua.

Tanto nas entrevistas com pixadores como com grafiteiros a opinião é unânime: a pixação não quer ser aceita, existe e é feita para agredir, questionar o espaço urbano como é concebido, representar o pixador e sua ré, sua quebrada. Os graffiti, que também mantém esse caráter, em outras situações, como já bem demonstramos, consegue se inserir em espaços e mentes como uma atividade artística neste sentido da aceitação. Há uma maior flexibilidade entre os grafiteiros quanto a isso. Mesmo assim, essas nuances dificilmente são consideradas ou avaliadas em situações de repressão policial nas ruas. Como já demonstramos acima, interessa apenas a autorização ou não do suporte.

Em uma homenagem ao pixador Torre, morto em acidente de trabalho, vários de seus amigos, também pixadores, se reuniram no bairro de Boa Viagem em plena luz do dia para realizar um graffiti em sua homenagem. Na imagem vista a seguir, uma estética que se aproxima muito do “grapixo”, categoria de expressão em que as letras soltas da pixação se mesclam com contornos e mais cores aproximando o resultado a um graffiti.

**Fig. 69.** Após algumas horas de diálogos e pintura a polícia abordou o grupo questionando, antes de mais nada, se havia autorização para a realização da pintura. Após verificarem na portaria do prédio cujo muro dos fundos estava sendo pintado a não existência de autorização, a viatura retornou e encaminhou o grupo de cerca de quinze pessoas, incluindo o autor desse texto, à delegacia de Boa Viagem. A condição de pesquisador e a imagem (imaginada) da UFPE me permitiu ser liberado mais cedo, não sem antes, e só então na delegacia, solicitarem a visualização das imagens registradas na minha câmera fotográfica para verificação da pintura e diferenciação entre graffiti e pixação para o que estava sendo feito. “Isso é graffiti!” Disse um dos policiais civis que depois disso ainda me convidou a uma das salas da delegacia para novamente ver as fotografias e me perguntar “curioso” sobre as diferenças entre pixações e graffiti. Os demais, um grupo de cerca de doze, ficaram ainda por algumas horas na delegacia para averiguação antes de serem também liberados. **Fig. 70.**

**Figs. 69 e 70 - Graffiti em homenagem ao pixador Torre no Bairro de Boa Viagem e Pixadores na delegacia do mesmo bairro esperando a averiguação.**



Fonte: Thiago Moura

Todavia, é importante também se considerar que o fato dos graffiti terem, por resultado mesmo do trabalho dos artistas nas ruas, ascendido, em algumas situações, como na entrada da estética desta arte de rua nas galerias e museus e à opinião pública (não toda ela) à qualidade de arte, reflete-se também no tratamento nas ruas pela polícia que, segundo os depoimentos colhidos, em muitos casos torna-se mais brando aos grafiteiros que àquele impelido aos pixadores. Além disso, uma das coisas que mais nos impressionou e influenciou algumas das investigações e conclusões, já expostas, foi a grande aproximação que tanto os pixadores como os grafiteiros deram às suas práticas. Quando não tentaram igualar ambas às mesmas qualidades, pouco tendiam ou elencavam características que as diferenciavam. Como podemos ver abaixo:

Assim, eu acredito que nunca vai ser legalizado. Isso é bom, a gente vê isso como um lado positivo. Porque se um dia, um conto de fadas né, legalizasse a gente iria procurar o lugar que não era legal pra pixar. Mas a questão do graffiti não vai ser num contexto de arte, numa escola de arte porque não se tem um formato né. Você vê a arte barroca ele tem formato, um tipo de técnica e o graffiti ele é a junção de todas as técnicas, tá ligado não? Até as que não existem, até as que irão existir, tá ligado não? num tipo só. Aí o que acontece, como se fazer uma escola daquilo? Porque o grafiteiro ele usa pincel, lata, coração de negro do chão, qualquer coisa, tá ligado não? Que risca ele vai usar. Então eles dizem que é arte, maquiagem, mas na verdade não é, tá entendendo? O graffiti ele engloba todas as artes. Então quando a gente fala graffiti a gente tá se referindo a todas as artes, tá ligado não? Até àquelas que tão na tela. E a pixação ela é voltada somente para a ilegalidade. Se você pega a autorização de um muro e você faz a sua pixação, a sua tag, ela não vai ser pixação, tá ligado não? Porque tem que ser ilegal, pixação, tem que ser. Ela vai ser apenas uma assinatura, uma rubrica, tá ligado não? Então ela tem que ter essa característica para ser chamada de pixação. Então o lugar que fosse legal pixar, não seria pixação, seria alguma outra coisa, mas não pixação. Graças a Deus a gente já tem, hoje em dia, algumas pessoas que apoiam. Os órgãos públicos eles também estão nos vendo a todo momento. Só que, assim, não é como a gente queria, porque quando a gente faz alguma

coisa que é bonitinha aos olhos deles, chegam com material, chegam com qualquer coisa, mas quando a gente fala algumas coisas que a gente acha véi, os caras vão lá e apagam nosso trampo, tá ligado não? Muitas vezes colocam frase de ameaça de morte e muitas outras coisas, é só na pressão, tá ligado não? a gente sabe que muitas coisas os policiais recebem a ordem de ir lá e prender nosso material, tá ligado não? Mesmo sendo graffiti, tá ligado não? Então é, assim, uma faca de dois gumes, tá ligado não?

[...] a galera tenta diferenciar graffiti de pixação, mas é como eu tava te falando, eu fiz um graffiti num espaço público, num órgão público sem pedir, denunciaram, a polícia federal veio, foi numa via federal na BR, os policiais vieram, me deteram e me levaram pra delegacia pô, algemado e tudo, tá ligado, foi o maior rolo. Eu tive que trocar uma ideia, explicar a situação e tudo, e eles não entenderam a ideia, e me explicaram a questão da lei, realmente como era a situação. Que é mais o menos tipo, o que eu tava te falando, se eu chego na tua casa e tu deixa eu pichar na tua casa é arte, se eu chegar na tua casa e eu fizer um grafite na tua casa sem pedir, tá ligado? É pixação, você tá infringindo a lei. Tá ligado? Mas, pô, a pixação na verdade vei, é aquela história né, o gostoso da pixação é você fazer na tora, tá ligado? O máximo, fazendo com que ninguém veja e pra quem gosta mesmo ver e curtir a letra, curtir, porque pichação é arte pô. Tá ligado? Quem gosta, quem procura saber, quem procura estudar sobre a situação pixação é arte porra. Porque a galera diz num garrancho, mas quantos garranchos você num coloca num cheque? É uma rubrica, pixação é a mesma coisa pô, só que agente chama de tag.<sup>37</sup>

Assim, eu vejo a pixação nada mais nada menos que uma prática de graffiti feita de forma diferente. Eu acredito que o movimento é um só. É a rua, velho, a base é essa. E acredito que o graffiti, hoje como é conhecido que é mais colorido e tal, com desenhos, veio da pixação pô. Ele começou mesmo com a pixação, na época da ditadura a tal a galera expressando, porque graffiti é expressão. E foi em Nova York mesmo que começou né, a galera fazendo àquelas letras e tal no estilo Old School que era as pixações, mas pintadas, com contorno e tal. Se você chegar pra um gringo e perguntar o que é pixação e o que é graffiti, pra ele é uma parada só e eu também vejo assim. Só que uma vez eu até dei como exemplo, assim, eu dei uma palestra uma vez numa escola aí eu dei um exemplo assim “imaginem dois irmãos, só que um quis fazer uma faculdade, ser um engenheiro, quis ser um advogado e outro não quis. O outro quis viver na doideira, quis escolher outro tipo de vida para ele em que ele se sentisse melhor.” Eu acredito assim que a pixação é um estilo de graffiti, só que tem um detalho, é pra poucos, tá ligado? Porque o bagulho é louco, não é fácil você sair da sua casa. Muitas vezes você “caramba, vou trocar um colchãozinho desses, um lençóisinho pra tá saindo por aí arriscado levar um tiro ou outra coisa, sei lá. Que a turma leva tudo, velho, de madrugada você tá vulnerável à todo tipo de coisa. É a paixão mesmo. É você gostar da parada, é pra poucos mesmo. Acho que a diferença só é essa. Pixação e graffiti, tipo, é uma coisa só, tipo esse graffiti pintado. Até como eu falo pra galera que pra mim graffiti é letra tá ligado? eu acho que personagem é um acessório. Um acessório a mais que com certeza soma bastante. Eu admiro sim a galera que faz personagem, mas a idéia mesmo é letra, tá ligado? Eu me considero um letrista urbano. E a pixação é pra poucos. Nem todo grafiteiro pixa. Agora eu digo a você, se um pixador pegar na lata... eu acho que ele se garante, tá ligado? já tem a prática. A pixação é pra poucos.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Entrevista com Zone – 17/11/2013

<sup>38</sup> Entrevista com Menor – 01/02/2014

Eu costumo dizer que o pixo e o graffiti eles são bem estudados. A gente estuda desenho e os meninos estudam letras. E tanto no graffiti como no pixo a letra é fundamental né. Quando vamos escrever usamos letras de pixação. Então não tem como dizer que uma coisa é uma coisa e outra é outra, sabe? É isso, tem muito isso assim. Eu acho que eu só não sou muito a favor de deixar monumentos assim que fez parte de uma história, disso aí eu não sou muito a favor não porque eu sou bem generalista em relação à Pernambuco, sabe? E, tipo, deixar assim pixado eu não acho muito legal não. Eu já vi lá no viaduto, que é os meninos do pixo, lá da ADP, lá do Pina. Aí “pô, os meninos tão pixando tudo!” e eu “ô que massa”, inclusive eu vi isso hoje. E de olhar e “pô, que letra bonita.” A tag pra mim é um pixo. Então, não tem como diferenciar. Acho massa o respeito que tem assim um, da gente e os meninos nunca passa por cima de um pixo e um pixo nunca passa por cima de um graffiti. Mas os dois ocupam a cidade. Então, é porque fomos criado e criadas para aceitar o que é belo aos nossos olhos. Muitas vezes, para as pessoas que não entendem o que é que tá escrito ali o pixo se torna uma coisa feia e o graffiti se torna bonito porque tem cores. Talvez seja isso, sabe? mas é o que eu tava te falando, o cara que pixa e sai na rua pra botar uma letra ele estuda vários tempos, muito tempo mesmo. Eu estudava com um menino que ele pixava e ele dizia: “vou te ensinar a pixar” e eu ficava tentando fazer a letra, é muito complicado fazer àquela letra, muito complicado fazer as letras. Então, é estudo, é estudo mesmo. Falta à sociedade se abrir mesmo pra ver que tudo é belo. Eu admiro um pixo bonito, não vou mentir. (risos) Não vou mentir mesmo. Quando eu vejo que é bonito quando eu vejo o cara eu “pô... tu caprichou naquele lá. É isso.”<sup>39</sup>

Grffiti e pixação é uma coisa muito próxima. Eu diria que é até a mesma coisa. A diferença é que graffiti ainda pode ir pro meio legal né e pixação não tem como. Não existe você chegar num muro de uma casa e “deixa eu pixar aqui o teu muro?” Descaracterizaria. Não seria pixação. É, não seria. Eu vi uma coisa muito engraçada e isso já fazem alguns anos no muro de uma loja, assim, não me lembro o que era, tinha um letreiro, tinha a propaganda e tinha escrito em baixo: “Proibido Pixar.” Aí eu fiquei pensando assim né, porque não tinha celular pra tirar foto nem nada “pô, tá proibido pixar véi” e quem é que vai pedir pra pixar? Então eu acho que a semelhança é essa mesmo. O graffiti e a pixação fazem parte de uma mesma linguagem, são linguagens de comunicação, de rua. No caso, acredito que a pixação seja mais uma comunicação interna mesmo de pixador pra pixador e o graffiti por se utilizar de desenhos, personagens, o público que não é do meio pode compreender melhor né, mas pra quem tá dentro é a mesma coisa, saca? a gente entende tudo da mesma forma. A diferença, a única diferença é que o graffiti se utiliza do desenho e o graffiti da escrita, mas em todos os dois tem os mesmos riscos, envolve processo criativo do mesmo jeito, tá ligado, que o cara vai criar seu graffiti, sua letra, seu personagem, tem que ter criatividade pro cara criar sua letra de pixação, cada um quer fazer diferente, fazer sua tipografia, sua tag diferente. Então isso também envolve um processo criativo e até artístico eu acho que a mesma forma que o graffiti é igual a pixação.<sup>40</sup>

[...] pixador raramente vai ser condenado por pixação, tá ligado? Na maioria das vezes que um pixador é pego o pixador sofre. Tem esse ódio que a população tem, assim, pelo pixador, tá ligado? Que é diferente pra quem é grafiteiro. É pô, a galera se fode mesmo, véi. Tipo, policial as vezes não vai perder tempo de levar o cara pra delegacia porque sabe que a pena é muito

<sup>39</sup> Entrevista com Nika – 14/11/2013

<sup>40</sup> Entrevista com Coletivo Bagaceiro – 23/01/2014

suave, muito branda. É tipo, pagar algumas sextas básicas ou prestar serviço comunitário, isso quando chega tá ligado? Na maioria das vezes nem chega. É, só se for muito repetitivo mesmo aí é que o cara vai pegar dois meses, três meses. Mas os policiais preferem muito mais dar um banho de tinta o cara, melar o cara todinho, dar um cacete no cara do que levar o cara pra delegacia. Já graffiti, pra um graffiti ser enquadrado, ser levado pra delegacia é raro assim, muito difícil mesmo. Mas, e o tratamento da polícia já é diferente também, né. Tipo, eu acho importante essa questão do texto pro graffiti, porque permite outras vertentes assim. Não tá pintando na rua, mas dá um certo respaldo de você tá fazendo um evento e vai tá sendo aceito por empresas pra elas apoiarem algum tipo de evento. Dessa outra maneira já, assim. Mas na rua mesmo não faz tanta diferença não. Aí, tipo, os policiais, se tu tiver fazendo um graffiti na madrugada e for pego por algum policial e ele perceber que você é um grafiteiro, na visão dele, que você é um grafiteiro, assim, ele não vai... ele vai conversar com você mais tranquilo, assim, pelo menos isso é o que sempre ocorreu comigo. Já teve vez de eu tá pintando num lugar, totalmente desabitado assim e chegar um carro da polícia com cinco policiais encapuzados com a metralhadora na mão e “pô, a gente se fodeu agora” é ligar pra mãe e dar adeus só. Mas, pô, depois que a galera conversou e viu que a galera era grafiteiro e tal e pô, a forma como um grafiteiro é abordado é diferente... o jeito que um grafiteiro vai responder geralmente é diferente de um pixador, eu acho, assim. O grafiteiro ele sempre vai ter um diálogo mais convincente, assim. A gente saiu tranquilo assim, os caras: “pô, tem cuidado aí”. Já se fosse um pixador, meu deus do céu, tava lascado. É, eu acho feia assim essa diferenciação, tá ligado? Que, pô, no fim das contas tá todo mundo fazendo a mesma coisa assim, tá ligado? É, mas rola isso. Mas pronto, aqui em Recife o que rola é que, pronto, tem essas câmeras, aí o que rola é que a câmera pega e o cara tem que ir lá averiguar. O cara não quer averiguar, mas tem que ir lá averiguar porque a câmera tá ali. Já rolou. Já rolou até há poucos dias assim, da gente tá pintando, tá fazendo uns tags na rua a câmera pegou e mandou uma viatura ir atrás da gente. Os caras, pô, os caras chutaram a lata assim querendo esconder, os próprios policiais “não pô, não é esses não” (faz sinal que indica que o policial estava ao telefone ou rádio) “os meninos não tão com nada aqui, tão com nada, tão com nada” e a galera lá “não, são esses mesmos, tem que levar pra delegacia” e os caras, foi trocando idéia com a gente, conversando na viatura, chegou lá ficou todo mundo conversando também, tendo que fazer àquilo só porque é o praxe mesmo. Recife tá vivendo uma situação diferente, pelo menos o centro aqui, por causa dessa história das câmeras. Eu acho que até outras cidades já vivem isso a mais tempo, outras cidades de outros locais. Mas, pô, nu geral, se você tiver pintando um muro por aí, abandonado e a polícia, a polícia geralmente para e não quer nem saber o que é, não vai tá se preocupando com isso, tendo gente roubando, tantas broncas piores aí pro cara resolver, o cara não vai tá se preocupando com isso não. Mas quando para também, quando reconhecem que o cara é grafiteiro, geralmente não dá em nada. Acho que tem essa, esse funcionamento assim. Nunca para, se tem que parar e vê que é um grafiteiro, geralmente não vai dar em nada, só vai mandar parar, ou de repente deixa continuar. Já se para e vê que é um pixador, provavelmente vai querer esculachar com o cara, mas pra ir para a delegacia, pra lei ocorrer mesmo é raro.<sup>41</sup>

[...] eu interpreto isso como um código de raiz, eu interpreto isso como termo de união pô. Porque o graffiti veio através da pixação e a pixação veio através da escrita, de marcar território. Então, como no decorrer dos anos foi evoluindo e a população, como sempre, os ignorantes querem dividir o bagulho e os caras sem querer, nós sabe que em todo lugar tem patifaria, em todo lugar tem fuleiragem. Sempre tem um grafiteiro que é fuleiragem e não

<sup>41</sup> Entrevista dom Gust – 20/10/2013

curte pixação. Patifaria, nunca chegou numa favela. Porque, na real mesmo, essa ideologia vem da raiz, vem do bagulho, vem da favela, vem da comunidade. Tá ligado não? Pode procurar aí pô, na capital que a maioria dos pixador é tudo favelado, é tudo de periferia. A maioria, a maioria. Se tiver alguns caras que tem dinheiro é poucos. Playboy, assim, cara que pode pagar um bom advogado pra se libertar de um processo é poucos caras, doido. Tem muito cara do graffiti que já tem uma condição melhor, chega num muro tem um muro com uns nomes ele chega e atropela. Aí tem exceções, cara que faz o graffiti e é comédia. A gente chama comédia o cara que é falso, fuleiro, não presta. Mas pra mim a pixação e o graffiti é uma cara metade, são as duas faces da laranja. Tem o “bomb” também e o “grapixo” aí já vem o quê, é tudo categoria. É uma árvore dividida por partes. Pixação é a raiz, o tronco é o bomb, e os galhos é o graffiti. tem cara que não entende isso e que desvalorizar.<sup>42</sup>

Desse modo percebemos como essa diferenciação rígida existente entre os praticantes das pixações e àqueles que realizam o graffiti não existe entre os próprios atores dessas manifestações, sendo assim uma criação externa a eles, sem uma consulta aos mesmos. Uma leitura e caracterização sem o devido acúmulo de conhecimento. É importante também que se diga que internamente a esse nicho de relações intersubjetivas existem divergências, consensos e discussões sobre o como agir de um grafiteiro ou pixador. Reflexo mesmo de uma heterogeneidade pautada em individualidades dentro das características mais gerais que garantem certa coesão aos comportamentos dos mesmos.

Assim, ao longo da pesquisa, tivemos oportunidade de conversar com pixadores que, por exemplo, afirmaram não pixar de modo algum patrimônios históricos por serem cientes da importância para a memória coletiva local daqueles monumentos. Outros afirmaram que por conta mesmo de ter ciência da trajetória histórica daquele suporte, lançam sua tag nele de modo a sentirem-se como atores presentes na construção dessa história a seu modo. Compreendemos essa última opinião como o reflexo mesmo que um histórico em que a produção do espaço se deu, majoritariamente, para o usufruto de uma minoria elitizada, abastada da sociedade, não sobrando espaço às representações da maioria da população que não se sente inteiramente representada a partir desses tais monumentos.

A memória construída a partir deles se dá por referenciais de valores e práticas que, em muito, negam a própria existência de outros valores advindos dessa parcela da população e, para os pixadores e grafiteiros, seres humanos que, por essa condição mesma, também tem necessidade de memória, esta é construída a partir do cabedal de significações por eles mesmos criado. Desse modo, não deveria ser de se espantar que

---

<sup>42</sup> Entrevista com Fiel – 28/01/2014

um grafiteiro lance seu “trampo” ou um pixador a sua tag em um monumento histórico. Seguindo esse raciocínio, cabe também o questionamento sobre o que nossa sociedade tem feito para formar o conhecimento da maioria da população sobre a importância desses espaços de compartilhamento da memória local ou nacional. Outros grafiteiros (as) e pixadores (as) afirmaram ainda fazer sobre esses monumentos pela apreciação estética do conjunto formado pela beleza da obra anteriormente construída e sua obra, a tag ou o graffiti. Há aqueles que afirmam também que a prática da escalada é a mais “instigante” e que valoriza a ação do pixador, bem como àqueles que deram mais importância à quantidade de nomes espalhados pela cidade. Em todos os casos a coesão é garantida pela característica que analisamos acima, a necessidade de ser uma prática ilegal, e a que trataremos agora, serem artes públicas.

A essa qualidade atribuída pelos próprios pixadores e grafiteiros às suas práticas encontramos uma série de valores atribuídos. A necessidade de ser visto, de ter “visibilidade” foi àquela categoria (BARDIN, 1977) que mais encontramos nos depoimentos, a força motriz desses atores para usar o espaço em suas ações. Refletindo sobre o pensamento de Harendt (2011) inferimos à mesma o significado do existir inerente ao ser humano e permeado pela necessidade do “ver” e ser visto. Portanto, compreendemos essas manifestações no espaço urbano, antes de tudo, como intencionalidades e práticas construídas a partir dessa necessidade advinda dessa condição humana e, em muitos dos praticantes, potencializada por um estado de invisibilidade ao qual estão, em grande medida, submetidos, resultante de um processo histórico de produção do socioespacial que constrói, em cada contexto, situações de pobreza onde a luta contra as privações à expressão de subjetividades ganha lugar junto às relações cotidianas de “drible” às privações materiais. (SANTOS, 2009)

Em muitos depoimentos, junto à necessidade de expressão, a preocupação com o acesso da mesma à maior quantidade e diversidade possível de pessoas foi uma constante. Reflexo também da pouca ou nenhuma existência ou garantia de possibilidades e acesso a espaços específicos nos centros urbanos contemporâneos para a prática ou acesso à arte e exercício da liberdade de expressão, o uso da rua surge também como uma prática que segue a origem dos graffiti, em especial àqueles no estilo americano, como a consciência da necessidade da garantia do acesso à arte por qualquer indivíduo independentemente de sua classe, orientação religiosa, sexual, ideológica e etc. Como nos orienta Gitahy (2011, p. 13):

É impossível dissociar essas necessidades humanas da liberdade de expressão. Não existe graffiti ou quem o produza de forma não democrática. Aliás, o graffiti veio para democratizar a arte, na medida em que acontece de forma arbitrária e descomprometida com qualquer limitação espacial ou ideológica. Todos os segmentos sociais podem vir a ser lidos pelos artistas, assim como seus símbolos espalhados pela cidade podem ser lidos por todos.

Como podemos ver a seguir e já mencionamos acima, esta preocupação com o acesso à arte por todo e qualquer indivíduo é uma constante. No caso da cidade do Recife essa preocupação foi responsável por interessantes avanços na prática dos graffiti a partir de ações que buscavam integrar o mesmo às comunidades pobres da cidade de modo a interligar o acesso à arte à construção de referências identitárias, quase nunca proporcionadas pelas instituições públicas, que demonstrassem um caminho mais interessante em detrimento das influências do crime.

Eu acho que o graffiti tem que tá na rua porque é desde a concepção do início dele né velho. É uma arte de rua. Não é uma coisa que foi criada dentro de uma casa nem numa galeria, nem por um artista plástico né, vamos dizer assim. É uma coisa que foi feita pra ser na rua mesmo, pra ser vista por qualquer um, queira ele ou não se ele passa por ali ele vai ver. Assim, uma semelhança até a uma propaganda indesejada, mas só que tem a vantagem de você, assim, querer usar de uma forma assim melhor né. Assim, você pode usar pra passar uma mensagem, pra passar uma mensagem de luta, uma mensagem de insatisfação. Então você pode usar, assim, entre aspas, essa propaganda a favor do povo né, não a favor do capitalismo nem nada disso. E o graffiti tá na rua eu acho por isso né, pra qualquer um ver, que é a dinâmica do graffiti mesmo. Saiu da rua, já não é mais graffiti. Existem muitos grafiteiros que já fazem, assim, exposições né em galerias, mas ali, ele é um grafiteiro né, não deixa de ser um grafiteiro porque ele tá fazendo exposição, mas na galeria não é graffiti. Trabalho com técnicas de graffiti ou utilizando spray, mas graffiti mesmo de verdade mesmo é na rua. A essência do graffiti mesmo em si é o graffiti ilegal, não que eu vá dizer que o graffiti permitido não seja graffiti, continua sendo graffiti mesmo estando na rua, mas a essência mesmo é o ilegal, é o Bomb, aquele que você chega na atitude mesmo e faz sem pedir autorização a ninguém, sem se preocupar muito com isso e sabendo dos prós e dos contras né, que podem acontecer com você por tá fazendo o pixo também. [...] As vezes é até engraçado né, eu passei por um museu, por exemplo, a galera fala assim “ah, mas pode entrar de graça” mas não é de graça. É um espaço que você precisa pagar uma conduta social, você precisa pagar uma postura, precisa pagar uma veste pra ir, tá ligado? Precisa pagar uma forma de se comportar, o pagamento é esse pô. É você fazer parte de um status social em que você não vai ser recriminado por entrar naquele espaço e a rua é diferente velho, a rua é diferente. A rua permite que o cara que passa numa mercedes e veja e permite que o menino que tá lá também veja. Porque por exemplo, se eu me travestir de mendigo e for tentar entrar na Fundaj, num Murilo La Greca, no mínimo, se eles permitirem primeiro, tá ligado, se houver permissão eu não vou ficar sendo visto de bom grado de tá ali, se eu sou o cara que to fedendo, se eu sou o cara que to mal vestido, principalmente se for uma vernissage ou algo do tipo né. Inclusive até porque eu como estudante de arte já passei por olhos feios assim né, por não tá na estirpe da galera né. [...] Aí é isso, né, assim, tipo, não é

gratuito né. É um espaço de uma estirpe. E a rua permite essas características de efemeridade, de você saber que há a ação do tempo, a ação da rua <sup>43</sup>

Vou responder por mim, velho, eu me coloco no lugar de um carroceiro, velho. Um carroceiro que eu digo é o cara que pega seu papelão pra poder comprar seu pão, seu alimento, tá ligado? Seria muito estranho pra mim eu como carroceiro eu parar minha carroça cheia de material reciclável e parar ali e entrar no MAMAM, ou entrar no Murilo La Greca estacionar minha carroça. Seria mais simples estacionar meu carro. Então, eu não ia me sentir a vontade, as pessoas não iam... Porque é de direito de qualquer um a arte o museu, mas na prática sabemos que é diferente. Então, na rua, rico ou pobre você vai tá lá vendo é o lugar mais democrático que eu posso imaginar. Eu não vou esperar, sei lá, um merchã ou um produtor, ou outra coisa a querer meu trabalho. Como você vê aí, velho, eu tenho um universo de trabalhos, de telas que poderiam tá em exposições em outros lugares, mas eu não vou esperar. Então, se um dia isso acontecer, vai fluir. Mas assim, a rua já tá de bom tamanho pra mim, tá ligado? Todo mundo tá vendo, então é um espaço muito democrático, tá ligado? Assim, isso me fascina, me fascina como...porque, eu costumo dizer que na rua a gente é acariciado, é beijado, é esculhambado e é machucado, tá ligado? Então pode vir uma pessoa e dizer: “- bacana”, mas pode vir uma pessoa e dizer: “- ó, teu trabalho é uma merda!” Pode vir uma pessoa e te dar um abraço e pode vir uma pessoa e te encher de porrada, tá ligado? Então, te, esses dois lados, tá ligado? E tem também um desaparego, tá ligado? A rua chove, tem Lambe-Lambe, tem cartaz, tem um monte de coisa que vai fazer com que teu trabalho não vai mais ficar ali. Então no momento que eu faço, massa! Eu sinto uma pegada, tá ligado? Mas, como é que eu posso te dizer, mas eu desaparego, tá ligado?. Ó aqui ó... ó aqui minha vida... tá vendo? a vida de um cara que gosta de riscar. (Mostrando caixa com muitas latas de tinta) eu acho que nessa casa pode faltar leite, tá ligado? Depois eu vou te levar na outra casa, a outra casa t’pa com a mesma cara. Mas é isso, o lugar mais democrático que eu posso imaginar é a rua, velho, tá ligado?<sup>44</sup>

Eu costumo dizer que, em casa eu gosto de escrever, desempenhar uma escrita, uma reflexão e eu costumo dizer que a rua é a casa e o laboratório do grafiteiro. Ou seja, a gente não tem Outdoors que possam divulgar nossas artes, os nossos quadros que a gente tem são os muros das ruas. A gente utiliza o muro pra tentar passar uma idéia pro povo. E porque se fazer graffiti na rua? Porque a rua, como todo mundo sabe, é onde se encontram um maior número de pessoas. Pessoas que vão à escola, pessoas que vão trabalhar, se divertir, passear, cultivar a cultura do centro, ir a um teatro, a um cinema e nesse caminho, nesse caminho de ir a um determinado lugar, você se depara com várias avenidas e sinais, avenidas, muros. Muros que estão, vamos supor, abandonados por um certo órgão, terrenos baldios e o grafiteiro utiliza esse meio para expor a sua arte, ou seja, é uma arte que tem que tá em contato com o público, com o meio social. Costumo dizer que o graffiti, do mesmo jeito da sociedade, do mesmo jeito meio que, nas ruas tem uma árvore, tem um banco, te uma calçada, o grafite surgiu pra fazer a mudança no meio. Ou seja, ele tem que estar presente nas ruas, fazendo questionamentos, criticando, apoiando, fazendo uma mudança social. O graffiti surgiu pra fazer uma mudança no meio, surgiu nos bairros pobres e é uma arte que é para o povo pobre. É uma arte que é pra conscientizar o povo sofrido das favelas, uma arte que é pra levar a cultura, levar uma mensagem política, social. É uma arte que tem um grande poder que chega na criança até

<sup>43</sup> Entrevista com o Coletivo O Bagaço – 23/01/2014

<sup>44</sup> Entrevista com Boony – 05/10/2013

a terceira idade. É uma arte que tem uma visão bem ampla e um poder bem grande de levar uma mensagem.<sup>45</sup>

A essa qualidade efêmera que aprendemos com os artistas do coletivo Bagaceiro, Boony e demais que não citamos no texto, para além das possibilidades de tudo o que na rua pode influir para que o tempo de permanência da uma obra se estenda ou tenha, como geralmente acontece, seu fim material rapidamente, incluímos uma característica essencial existente tanto entre os pixadores quanto entre os grafiteiros que é o respeito em relação ao trabalho de outro artista. Esse respeito manifesta-se, principalmente, sobre uma regra básica e levada tão a sério quanto à própria integridade física desses atores. Isso porque desrespeitá-la, muitas vezes pode vir a desencadear conflitos que levem a agressão entre os envolvidos e até a morte, principalmente no contexto dos bailes funk acima descritos.

Um grafiteiro ou pixador nunca pode “passar por cima”, “atropelar”, “queimar” o “trampo” ou “pixo”, “nome” de outro artista a não ser que este lhe tenha autorizado. Ao se apropriar de determinado suporte da cidade, para os pixadores e grafiteiros o mesmo passa a representar um valor simbólico que aquela pequena parcela da cidade ganha e não pode ser modificado pela ação de outro artista. À horizontalidade das relações estabelecidas entre os indivíduos desses grupos o trampo ou pixo é a manifestação mesma do território conquistado, com todos os riscos que permeiam a ação, pelo artista desenvolvida, que o levou a deixar sua marca naquele local. Invadir o mesmo intervindo de alguma forma sobre significa iniciar uma guerra com consequências imprevisíveis para ambos os lados.

Ao longo da pesquisa, pudemos presenciar vários conflitos desse tipo, desde nomes e graffiti queimados, quando se passa um risco, geralmente de spray, sobre o trabalho de outrem, à intervenções de órgãos públicos ou privados contra as pixações e graffiti. Uma situação que tomou grandes proporções chegando a envolver grande parte dos grafiteiros de Recife mostrando a grande solidariedade existente entre eles e elas, nos chamou muito a atenção. Principalmente um destes grafiteiros protagonizou com maior ênfase essa disputa a qual pudemos observar seus registros nas paisagens urbanas de vários municípios da Região Metropolitana do Recife.

Francisco Boony, ou apenas Boony, após ter tido alguns de seus trampos apagados por um indivíduo que lança letreiros pintados como trabalho publicitário nas ruas do Recife passou a revidar sobrepondo-os com seus graffiti os letreiros realizados

---

<sup>45</sup> Entrevista com Luther – 14/10/2013

pelo primeiro. Percebemos que muitos outros grafiteiros e grafiteiras também se engajaram na mesma disputa em que, em grande medida, quase não sobraram letreiros realizados com fins publicitários por esse indivíduo citado que não tivessem recebido uma intervenção dos (as) artistas de rua. O que observamos nas paisagens da cidade e ouvimos nos diálogos com grafiteiros nos fez perceber que, apesar de ter sido Boony um dos que mais se dedicou a retomar os espaços ocupados pelos tais letreiros, não sem quase sempre uma frase de provocação, muitos outros (as) grafiteiros e grafiteiras sentiram-se ofendidos com a ação desse indivíduo. É importante que se diga que a versão aqui registrada parte sim da visão daqueles que mais foram escutados: os grafiteiros (as) e pixadores (as). Entretanto, conscientes da importância que atribuem à essa regra do não atropelar, não passar por cima e tendo sido testemunha do vigor da reação, acreditamos ter sido difícil a desavença ter se iniciando por parte dos artistas e sim ter se iniciado por um desavisado sobre tal regra e que, por sua vez, também sentisse no direito de apropriar-se do espaço urbano ao seu modo e em favor das suas necessidades. O mais importante do registro dessa situação é a compreensão do valor atribuído às suas práticas e como, nesse mesmo sentido, o uso do espaço urbano torna-se hegemônico. Dentre as conversas que desenvolvemos com os artistas, dentre as justificativas apresentadas à ação sobre os letreiros era exatamente o caráter essencialmente comercial deste último. Como já vimos, ainda que o primeiro, em alguns momentos seja absorvido pelas relações de mercado e, diga-se de passagem, em muito não encontramos problemas nisso, haja vista que a necessidade de vida de qualquer ser humano que, num sistema capitalista, necessariamente é perpassada pelas demandas de consumo e a exigência do dinheiro para sua realização, na maioria dos casos permanece o graffiti e as pixções como ações em que o ócio, o prazer e a contemplação estética do resultado na paisagem urbana, não sem, como vimos, exercer através das relações sociais internas, regulação sobre o espaço apropriado e possíveis apropriações deste, prevalecem. A cerca dessa relação de respeito e da situação acima descrita, podemos observar as **Figs. 71 e 72.** e os depoimentos a seguir.

**Figs. 71 e 72. Graffiti de Boony sobre letreiros publicitários. Av. Cruz Cabugá. Recife. 2012**



Fonte: Francisco Boony

Tem cara que respeita. Nós, por ser das antiga diz “pô, esse cara colocou o nome aí, correu tanto pra colocar o nome aqui, nome aqui eu não coloco não, mas vou colocar ali. Mas vou dar os toques. Ei pô, ia colocar o nome ali mas vi teu nome ali aí eu nem passei visse, só não sei outros caras. Por você eu lhe considerei” Tem muito cara que faz isso. Não tem coisa pior pra um pixador do que o cara apagar o nome dele. Oxe! Essa é a pior que tem. É a primeira regra e a única! Tanto aqui que tem isso como nas gringa. Nas gringa é combate, é gang. Quando era o baile funk, aí chegava com a lata e passava o traço no nome do cara. Àquilo ali dói no coração, àquilo ali não existe não pô. Queimou, queimou. Queimou com o nome do cara pra mim, ele acabou com a minha vida ali. É. Porque passou um traço no meu nome ele arrumou confusão pra o resto da vida dele. Então no baile funk tinha muito disso de no outro dia o nome do cara amanhecer todo rasurado véi, cheio de traço. Porra, acabava com o cara. Por isso o graffiti hoje ele não é inimigo, mas também não é parceiro. Ele não é inimigo da gente não. Alguns são parceiros, outros não. Feito eu disse a você no momento né, feito você falou.<sup>46</sup>

[...] respeitar o próximo. Não queimar nome, não atropelar nome, não atropelar graffiti. Pra ficar mais, do quê, mais padrão, mas infelizmente acontece muita fuleiragem, muita fuleiragem acontece. Eu vejo o bagulho assim como, em termos disso eu vejo como uns caras que tá por fora, sabe ne qual é que é. Fica queimando, atropelando nome dos caras, tem inveja. Não sai pra rua pra botar um nome, mas pra queimar sai. Porra! Não curte, não sabe fazer, deixa pra quem sabe, pra quem gosta fazer pô. Se não quer ajudar não atrapalha.<sup>47</sup>

O que chamamos de graffiti e que, em alguns aspectos podemos diferenciar das pixações e como vimos, em muitos outros devemos saber o quanto estão próximos e até mesmo considerar a existência híbrida de ambas as linguagens, teve início em Recife também na década de 1980. Apesar dos exemplos acima vistos, caso das brigadas de artistas ligadas à propaganda política e o fato de alguns grafiteiros e grafiteiras

<sup>46</sup> Entrevista com Bidu e China – 02/02/2014

<sup>47</sup> Entrevista com Fiel – 28/01/2013

considerarem essas obras como graffiti, é importante que se tenha em mente que a identidade como grafiteiro parece apenas aparecer quando alguns indivíduos passam a adaptar o chamado “estilo americano” em Recife. Tratam-se dos primeiros reflexos em Recife da cultura que ganhou as ruas e o mundo a partir da população pobre de negros e imigrantes em Nova York.

A principal fonte de pesquisa sobre esse início foi, também, a memória compartilhada entre os grafiteiros e as grafiteiras haja vista a constatada quase ausência de registros formais sobre o tema em Recife. Os registros realizados por meio de entrevistas com os (as) artistas nos mostrou interessantes momentos do desenvolvimento dos graffiti. Se há hoje escassez de informações num formato escrito, não é pela ausência de informações na realidade urbana. Por outro lado, essa escassez se estendia quanto à linguagem dos graffiti nova-iorquinos também às ruas da cidade em meados da década de 1980.

Ao que compreendemos nas entrevistas, outros elementos do hip-hop já existiam com mais força em Recife no início da década de noventa. O break, por exemplo, já possuía representantes em diferentes áreas periféricas da cidade. Os graffiti vieram depois, incentivados pelas trocas interpessoais de informações, acesso à revistas que traziam imagens sobre essa manifestação artística e, principalmente, a partir de filmes que retratavam nos cinemas do Centro da cidade, São Luiz, Veneza, Trianon, Moderno, as experiências dos bairros pobres de Nova York onde a expressão pictórica do movimento hip-hop já era fortemente consolidada na realidade urbana dessa metrópole. Assim nos relatou o grafiteiro Olho que junto a Guerreiro e Tigre foram os primeiros responsáveis por propagar um pintar nas ruas como prática integrada à cultura hip-hop e com a estética do que se compreendia por graffiti em Nova York. A repetição desses nomes em várias entrevistas também nos levou a realizar essa aproximação.

Acho que era oitenta e três por aí assim. Acho que eu tinha uns dez anos, sei lá, eu nem lembro direito mais. Agora o que eu vi mesmo, porque eu era do hip-hop quando eu tinha uns quatorze anos, aí eu comecei a fazer as paradas sem saber o que eu fazia, já fazia, já fazia e não sabia que era graffiti. Só que eu fazia com pincel e com tinta e chegava na parede e fazia um desenho. Aí os caras diziam “olha, ele tá pixando o muro!” Aí eu dizia “não, isso é um desenho que eu quero botar aqui”. Aí tinha um tio meu que chamava e “vamo ali abrir um letreiro,” e eu “bora.” Aí chegava ali ele dizia: tu faz o desenho e passava três dias, bocho, pra fazer o desenho no pincel, àquela frescura toda. Aí depois quando eu conheci o Spray foi melhor. Aí eu já dançava break, já era B-Boy, já andava com a rapaziada da Rock Master crew. Isso já foi oitenta e oito já, noventa, por aí, tá ligado. aí chegou uma época que eu dei uma parada. Aí depois eu conheci Guerreiro, a gente se juntou, só que não rolou àquela que, onde a gente morava, ele morava um pouco afastado aí ele

andava com outro cara e eu conhecia esse cara, que esse cara foi quem me ensinou a dançar break. Aí ele quando me apresentou a Guerreiro né, aí guerreiro quando viu meus desenhos aí endoidou e disse “Meu deus do céu”. Aí a gente ficou amigo. A gente começou a trabalhar, a fazer trabalho profissional. Aí quando tinha show de, já em noventa, quando começou a aparecer Faces do Subúrbio, a galera ia fazer um show aí já chamava a gente, tá ligado, quando tinha alguma coisa da cultura hip-hop aí chamava a gente. Aí ia rolando. Ao que o graffiti saiu de mim, acho que saiu sem eu saber o que era graffiti. Depois que eu vi nuns filmes de break eu falei “pô, os caras tem uns nomes massa no trem” era o graffiti. aí foi que eu vim descobrir o que era graffiti, já quando teve àquele filme, eu também não lembro a época, acho que foi oitenta e oito por aí assim quando apareceu uns filmes de break aqui em Recife. ainda tinha cinema em afogados, onde eu moro. São Luiz, tá ligado. Aí eu peguei e “oxe, isso aí eu já fazia” aí a galera “é mesmo, essas coisas aí que tu fazia quando era pirraia.” Aí eu digo “então!” aí eu fui fazendo, aí eu fui ficando no movimento, aí toda vez que tinha uma festa, um baile de charme, alguma coisa assim, aí os caras faziam “ó, vai lá, compra um spray, faz alguma coisinha lá, aí eu ia lá e fazia. Aí ficou aquela coisa assim.<sup>48</sup>

[...] os primeiros aqui que eu ouvi falar e que eu tive contato foi justamente Olho, Guerreiro que era os caras que já vinham do, bem ativos assim no movimento tá ligado, principalmente da galera que dançava break e tal e fazia camisa também pra galera e já nessa pegada assim de ter acesso à referências de fora tá ligado?<sup>49</sup>

Olho, Tigre, Guerreiro, Galo, essa galera começou a representar forte nas ruas. Acho que foi por volta desse período dos anos noventa que começou forte mesmo nas ruas a expressão artística por volta da década de noventa. A escrita urbana no centro do Recife já era facilmente visível entre as pessoas que se concentravam no parque treze de maio, marco zero, na frente do cinema São Luis, nas rodas de break eles sempre... as pessoas antigas observavam os filmes antigos de break aí sempre observavam alguma coisa já relacionadas ao grafite já, algumas pinturas. Aí quando as pessoas iam dançar, tal, muitas já observavam os filmes, já saiam de lá já instigados naquela ânsia de pintar, se expressar, aí pelos becos da cidade, pelas ruas e vielas, já tinha alguma expressão relacionada à pintura, à expressão urbana, já tinha alguma coisa relacionada a isso já.<sup>50</sup>

O grafite aqui veio bem depois da pixação, a pixação veio muito no início. O primeiro grafite que eu vi aqui, que eu me lembre, foi no começo da década de noventa e foi na... teve uma matéria na revista veja sobre pichação em Recife e nessa matéria a veja falava, citava o grafite. Alguém tinha feito um grafite num quarto em Boa Viagem, num sei o que, era um desenho e era um pichador que tinha feito esse grafite, falou de grafite. Então apontou um pouco pro grafite, eu vi o grafite, mas eu não entendi o que era grafite quando eu vi a primeira vez. Aí depois eu vim ver o grafite através dos grafiteiros aqui de Recife, dos primeiros grafiteiros daqui de Recife que era Olho e Guerreiro. Então eu fui ver o trabalho dos caras e eu era pichador ainda mas eu já comecei a partir daí a sacar o grafite, a pirar na idéia do grafite.<sup>51</sup>

Pô, é, eu não tenho contato direto com quem começou. O contato direto que eu falo, assim, eu não comecei com as pessoas que começaram, né. Mas eu escuto falar muita coisa, não tenho certeza da informação, mas tem, tem

<sup>48</sup> Entrevista com Olho – 25/02/2014

<sup>49</sup> Entrevista com Guga Baygon – 25/02/2014

<sup>50</sup> Entrevista com Luther – 11/10/2013

<sup>51</sup> Entrevista com Galo de Souza – 14/10/2013

alguns nomes assim que são os iniciantes do graffiti aqui. O próprio Galo, Guga (Baygon), mas acho que anterior a eles é Guerreiro, tem Olho. Se não me enganado ou é Guerreiro ou é Olho ainda faz aerografia ali no Camelódromo e tal. Aí eu também não sei de que forma começou. Falam que a galera começou, mas eu não sei se a galera começou com graffiti, com esse graffiti mais de rua mesmo com spray, ou se já era aerografia na época. É, enfim, te outros nomes também mas eu não conheço direito.<sup>52</sup>

Percebemos também a presença de outros nomes como Guga Baygon, Galo. Ambos iniciaram sua atuação como grafiteiros a partir da década de noventa, sendo que Galo de Souza já atuava como pixador anteriormente, sob o cognome “A Gosma”. Também lançando mão das entrevistas, encontramos um interessante padrão de respostas quanto à importância de alguns grupos formados na Cidade e que foram, em grande medida, responsáveis pelas diferentes formas de apropriação urbana que alimentaram a cena hip-hop de Recife, tendo os graffiti como parte integrante. Destacaremos aqui as ações de dois grupos a partir dos quais os graffiti ganharam interessantes proporções e de onde surgiram outros grupos e indivíduos empenhados a essa prática de rua. São eles o Subgraff e a Êxito de Rua.

Ao que interpretamos das entrevistas colhidas, depois da atuação de Olho, Guerreiro e Tigre que inicia-se, como já mencionamos, ainda na década de 1980, a Subgraff aparece, principalmente nas falas dos grafiteiros mais experientes, como um dos grupos que deram maior fôlego à cena hip-hop em Recife e em especial ao elemento graffiti. Guga Baygon, Moacir, Popó iniciam em 1995, como nos relatou o próprio Guga, a Subgraff após uma oficina de graffiti, tendo esse mesmo grupo uma interessante atuação na disseminação desta cultura ao realizar oficinas e participar de projetos como o Acorda Povo que buscava na década de 1990, seguindo na esteira do movimento manguebeat, a realização de um trabalho de resgate e afirmação cultural nas periferias do Recife. Como nos demonstrou o próprio Guga Baygon em entrevista:

[...] eu era afim de, assim, quando eu via nos vídeos o graffiti eu achava massa, mas como não tinha fisicamente aqui em todo canto aí eu ficava meio, so enxergava nos vídeos de skate, ou alguma coisa que eu via em filme. Aí quando rolou aqui na, acho que foi até minha mãe que deu o toque, que ia ter uma oficina de graffiti lá no Recife Antigo, aí eu “pô, vou fazer” e tal, lá com o Paulo Meira que era do antigo grupo Camelo, depois já fez alguns projetos solo, ele e Auriana que era a mulher dele. Foi noventa e cinco, noventa e quatro, noventa e cinco. [...] era um grupo ligado às artes plásticas e intervenção urbana, tá ligado? Aí Paulo foi um pouquinho anterior, esse grupo foi uma mistura assim que os caras fizeram com Maurício, Flávio também. aí eu sei que na oficina eu conheci Moacir, Popó e da oficina a gente já fundou o grupo, tá ligado? a gente pensou em vários nomes aí

---

<sup>52</sup> Entrevista com Gust – 20/10/2013

chegou no Subgraff e aí começou a, o primeiro graff da gente, eu me lembro, foi no bar do fogão, véi. Aí depois que a gente fez aí funcionou trabalhar o grupo tal, aí vamo nessa. Aí começamos a meter bronca aí depois surgiu a ideia de fazer umas oficinas pra já dar uma instigada na galera e surgir mais galera pintando pra não ficar só restrito àquele grupo, tá ligado. Aí rolou o espaço Fanzine que cedeu o espaço pra gente começar a ir moldando as oficinas. Depois disso, Rafa mesmo eu acho que foi da primeira oficina, Rafa já participou, Rafa, Zone. E assim, o massa é que dessa oficina já surgiu outras e uns projetos maior. Teve o Acorda Povo que foi em várias periferias, passou vários anos. Era um projeto paralelo da Nação e do Devotos que pegava cada bairro, passava uma semana, com o tempo passou a ser duas. Aí levava oficina de graffiti, moda, resgate afro de dança também, teatro. Foi bem legal assim esse tempo. E com o tempo a gente meio que, cada galera que participava das oficinas já tava fazendo seus corres por fora, já fazendo oficina também e ficou meio que multiplicando cada “célulasinha” foi se multiplicando e é massa ver hoje em dia uma galera mandando bem e com seus projetos tudo organizado já. Pô, esse ultimo do pina foi massa véi, a galera bem organizada. Aí isso é massa, ver que a parada já cresceu e, assim, tá em constante evolução. Eu acho que do jeito que tá tá no caminho certo. Só que já era pra ter acontecido isso muito mais rápido. É porque o lance burocrático, a situação mesmo que é mais complicada e cada um tem que fazer outras correrias. Assim, antes desse projeto que era o acorda povo a gente tinha as oficinas. Aí as oficinas começou, como eu te falei, no Fanzine, depois a gente conseguiu outro espaço e projeto com outra galera que cedeu mais outros espaços. a gente começou a sair da Fanzine, se eu não me engano era pro lado, entrando ali pela Agamenon, não me lembro o local ali, e foi começando a dar uma andada, uma circulada. Aí se juntou de fazer e isso já foi rendendo uma galera legal, assim, da gente conhecer trabalho e trocar ideia, as vezes a gente conseguia pintar junto e o acorda povo foi massa porque já, já tem um patrocinador maior pra gerar todo o material e a galera não ter custo nenhum de quem viesse participar. Aí já era perfeito, tá ligado? Porque aí o cara só precisava querer participar e o material já tava na mão. Aí isso aí já foi eu acho que uma boa injeção, que aí começou na Bomba do Hemetério e depois foi saindo: Peixinhos, Linha do Tiro, alto Zé do Pinho, daí foi muitas e muitas comunidades. Aí participava tanto Centro Social como colégio do governo e já vem com associação que cuidava de menores com algum tipo de, sei lá, sofreu abuso, infrator. Aí cada oficina que rolava, dessa saia dois ou três que realmente ia usar aquilo Dalí pro resto da vida, tá ligado? Outros iam participar como um conhecimento a mais ou como uma diversão ali no tempo, mas os que curtiam mesmo e iam fazer até hoje tá aí na instiga. E eu acho que o acorda povo foi um dos que mais deu instiga assim na galera, pra tanto a galera se conhecer que as vezes tem isso de “pô, eu não gosto daquele bairro”, que o bairro tinha uma fama assim assado. Aí quando a galera começava a se conhecer daqui, dali, aí “pô, vamo marcar pra pintar ali” “vamo”, aí já conhecia àquele local e “pô, aqui é massa”. Aí “vamo pintar no meu pedaço” aí pronto véi, já foi encurtando essa distância e é uma das idéias do mutirão, você quer um lance no seu bairro, oferecer ali um espaço e o brother que tá ali oferece o dele e todo mundo se conhece e pinta em todo canto, tá ligado?<sup>53</sup>

Assim como os graffiti de Nova York e as pixações como vimos acima na fala de Guga, percebemos como também, em Recife, essa manifestação artística territorializa-se inicialmente nos bairros mais pobres, nas áreas periféricas da cidade. Há a consciência de sua legitimidade e de seu uso como ação estética de resistência e

<sup>53</sup> Entrevista com Guga Baygon – 25/02/2014

fomento do uso do espaço urbano na criação de situações favoráveis aos jovens desses bairros. É essa mais uma característica a partir da qual, como já vimos, podem-se compreender os graffiti. Majoritariamente sua existência vincula-se aos espaços das favelas e bairros pobres. Além do projeto Acorda Povo, veremos mais a frente como a atuação dos grafiteiros, seguindo essa lógica, passa a ter essas parcelas da cidade como seu principal foco nos mutirões de graffiti. Além disso, é importante termos em mente que, com a Subgraff e antes dela a atuação de Olho, Tigre e Guerreiro, já na década de noventa inicia-se também com um paralelo uso dos graffiti como trabalho e inserção em projetos culturais que fazem dos grafiteiros profissionais.

Ao caminhar pelo Recife Antigo a impressão inicial ao observar o recém inaugurado Centro de Artesanato de Pernambuco localizado no Marco Zero e parte integrante de uma política de enobrecimento desse bairro e de bairros no entorno, caso do Cais José Estelita no Bairro de São José, através da privatização de áreas públicas e fortalecimento de relações de consumo ao uso dos seus espaços, foi a de que a inserção dessa estética em ambientes como este, sendo resultado de uma relação de contrato profissional com o artista, é algo novo em Pernambuco. Ao que nos foi revelado na fala de Guga a seguir nos levou a acreditar que a comercialização dessa estética de rua e sua inserção em ambientes próprios ao mercado de arte e exposição em museus por exemplo **Fig.73 e 74. Figs 75 e 76.** tem quase a mesma idade dos primeiros graffiti realizados na cidade. Afora a atuação de Olho, Guerreiro e Tigre para os quais nos pareceu que esse tipo de relação existia, mas não com o mesmo vigor por parte mesmo da aceitação da cidade sobre esta arte, a Subgraff teve uma atuação que desde seu início se desdobrava entre as ações em projetos voltados para as comunidades pobres e por elas desenvolvidos até os trabalhos comerciais em feiras, exposições, articulações com o poder público e outros espaços mais formais. Fato que, em alguma medida, construiu interessantes espaços à aceitação e difusão dessa arte de rua. Como podemos constatar com Guga:

Esse lance de espaço assim do graff eu acho que já começou a dar uma abertura massa. A gente já chegou a fazer cenografia de teatro, de até de uma peça que ganhou um prêmio pela cenografia sobre “A Revolução na América do Sul”, bem antigona. Chegou a fazer a cenografia das bandas, pano de palco. Primeiro, as primeiras foi Nação, Faces do Subúrbio, Os Cachorros, Abril pro Rock. Aí isso tudo já era um espaço que o graffiti ganhava com um lance que ninguém imaginava. O Mercado Pop que já ajudou a dar uma difundida na. Aí eu me lembro a gente, eu Rafa, a gente fazia, Moacir, fazia as camisas, véi e assim a galera curtia muito aquele estilo. Aí isso já passava pra outra coisa, outra e a galera já começava a chamar “pô, vamo pintar aqui

no lado, numa casa de show, vamo fazer um pano de palco, vão fazer uma exposiçãosinha aqui.” Eu lembro da primeira exposição que a gente fez foi no Doctor Freud véi, antigão, aí a gente fez a primeira exposição lá. Mas já vinha essa conquista de espaço tá ligado. De uns anos pra cá começou a criar valor no que já tinha um certo espaço tá ligado, de se valorizar bem cada estilo, cada artista. Eu acho que o que ajudou um pouco foi a galera de outros estados, do Rio, de São Paulo, Minas que começou a se destacar pelo mundo a fora e aí já começou a enxergar que aquilo já rolava no próprio espaço onde morava e isso já foi dando valor àquilo. Hoje em dia tá massa, assim, galera chamando você pra expor, sei lá, tem a fachada toda sua. Eu lembro que isso rolava com a gente das antiga, era massa quando a gente tava pintando ali, tinha uma certa moral porque a gente tava pintando ali, mas não tinha tanto valor. Eu fiz a fachada do Pina de Copacabana toda. Eu me lembro que um dos maiores projetos que a gente fez foi um viaduto em cima do, de Samico, das obras de Samico que foi lá no viaduto de Santo Amaro e no tempo pra gente era um desafio bem grande tá ligado. Ia ser uma coroação do que a gente vinha fazendo, foi a prefeitura quem bancou nosso projeto, tá ligado. Disse, “não, façam, to de acordo, tá aprovado.” Aí a gente, “porra, massa!” a gente nunca imaginava de pintar um viaduto todo com uma estrutura legal tá ligado. Depois disso veio uns murais grandes lá no forte do Brum também, foi um mural grandão que a gente fez, que a gente queria pegar uma extensão grande. Que era meio que um desafio pra gente, pra gente e pra tentar mostrar o quanto grande podia ser interessante pra cada ambiente. Hoje em dia é massa. Aí tinha um muro bem grandão que pegava todo o contorno até a ponte. Hoje em dia acho que já passou várias reformas. Aí a gente tinha esse lance de querer que o graffiti invadissem os espaços totalmente inimagináveis pra poder mostrar a cara e o que poderia alcançar, tá ligado. A gente usava em Fly de festa em várias haves que rolavam antigamente, antes de virar dance, quando era have mesmo, a gente fazia todo o cenário, colava as paradas junto com a galera que organizava. Isso já dava um, já aumentava um pouco essa parada pra galera. Hoje em dia é massa ver Derlon, Galo. Lá em Brasília tem vários brothers também que já tá pegando expressão deles pra cada espaço. Rafael chegou a pintar também no de J. Borges, fui eu, ele, Gibi, foi bem engraçado que a gente, passou umas trocas de idéias lá, o coroa bem engraçado. Almoçou lá, trocou idéia com o guri. E pô, já era um lance bem, totalmente o avesso do graffiti que a gente tentava fazer em cima da linguagem do cordel de J.Borges e em outro ambiente, tá ligado. Teve Festival de Inverno também que começou a rolar oficina de graffiti lá, já foi também massa pra gente porque tava em outro local um festival que não tinha nada de graffiti e aí a gente começou a funcionar a oficina e quando viu, vários anos e até hoje funciona. Isso pra mim já é massa. Até em cima disso, o lance da Subgraff a gente passou várias formações. Em dois mil e um eu acho, só tava eu e Moacir, aí juntou Osman e Rodrigues pra ficar na parte de registro, de fotografia. Aí eu acho que a gente funcionou até dois mil e dois, dois mil e três. Aí deu uma adormecida a gente tá até vendo se volta agora e o que é que bola pra essa volta, que a gente quer fazer um lance massa e justamente pegar isso da galera que participou dessa andada do grupo também das oficinas e tal e fazer algo em comemoração assim, a gente tá vendo o que é que bola ainda, mas eu to na instiga.<sup>54</sup>

---

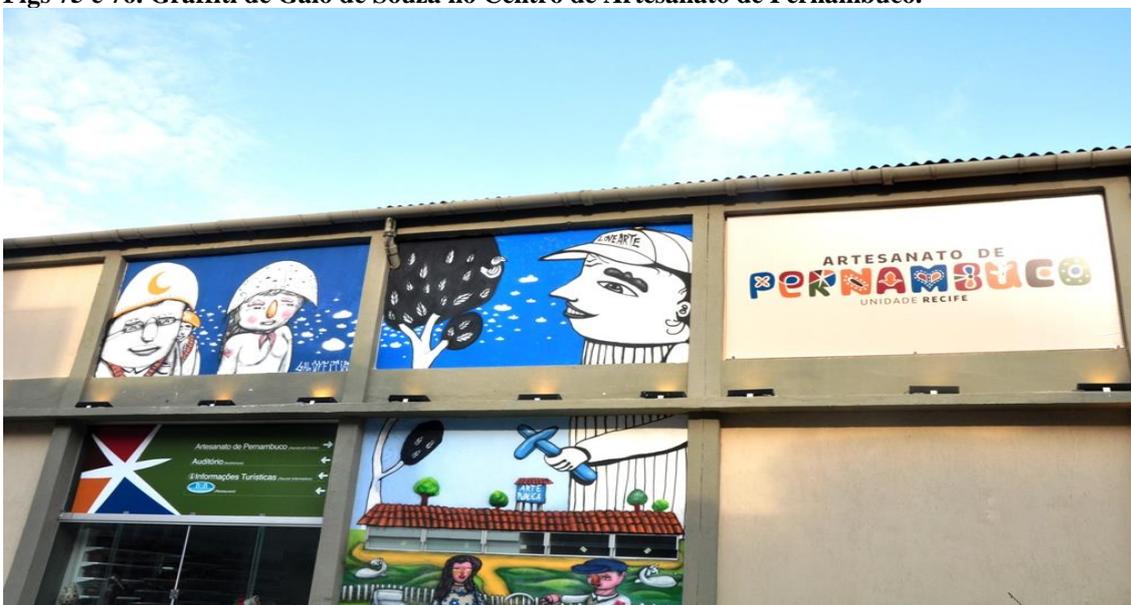
<sup>54</sup> Entrevista com Guga Baygon – 25/02/2014

**Figs. 73 e 74. Arte de Derlon Almeida com uso de técnicas de graffiti no museu Cais do Sertão Luiz Gonzaga, bairro do Recife. 01/07/2014**



Fonte: Thiago Moura

**Figs 75 e 76. Graffiti de Galo de Souza no Centro de Artesanato de Pernambuco.**



Fonte: <<http://www.pernambucoconstrutora.com.br/fazendosala/?p=4034>>

Os trabalhos da Subgraff como pudemos perceber, tiveram uma importante influência para a disseminação dessas práticas de apropriação socioespacial nas ruas. junto a essa atuação em grupo, Guga Baygon aparece nas entrevistas como uma das principais e primeiras referências do graffiti em Pernambuco. Junto a ele, mas um pouco posterior na estética do graffiti, Galo de Souza foi também repetidas vezes lembrado pelos grafiteiros tanto pelo tempo de atuação como pelo seu estilo peculiar, original. Advindo da pixação e ciente do elo da ilegalidade entre ela e os graffiti, inicia sua atuação nas ruas apropriando-se do espaço urbano sem autorização ou contrato profissional. Junto a isso, a partir de sua vivencia no universo hip-hop, tornou-se um dos responsáveis pela fundação do grupo Êxito D’Rua.

O Êxito D’Rua em sua atuação mostra uma clara consciência da necessidade de resignificação do espaço urbano e, neles inseridos, dos espaços periféricos da cidade. O que nos afirma Galo de Souza a respeito de um dos objetivos do grupo: construir a consciência não de “comunidade carente, mas de força presente” revela o empenho dedicado ao hip-hop como ferramenta de transformação socioespacial. Unindo os principais elementos do hip-hop: rap, break, dj e graffiti nos usos exercidos aos espaços da cidade e não só os das periferias, protagonizaram interessantes episódios desse ativismo sociocultural em Recife. Dentre as diferentes ações realizadas, nos chamou atenção as várias citações à apropriação do Edifício JK, antiga sede do INSS, localizado no Centro do Recife e um dos maiores em altitude. A frase “O Povo Qué Casa” pixada em uma das fachadas do topo do prédio que na época encontrava-se sem uso e bastante deteriorado demonstra a clara consciência da dimensão política que possui essa prática para os integrantes desse grupo.

O grupo Êxito D’Rua junto a outros grafiteiros foi também repetidas vezes citado nas entrevistas realizadas como um dos principais responsáveis pelo início de uma das mais bem sucedidas ações ligadas ao movimento hip-hop e com foco na construção de diferentes sociabilidades e significados aos espaços mais pobres da cidade: os Mutirões de Graffiti. **Fig. 77.** A idéia do mutirão surge quando Cajú, Galo, Guga Baygon, Alado, SG, Bagage, ao direcionarem-se ao bairro do Recife para grafitar passaram por um Ocupação do Movimento de Luta e Resistência Popular no bairro de Santo Antonio e resolveram voltar para grafitar o local em apoio à mesma. No mês seguinte, sob a idéia de Galo da realização de um mutirão de graffiti, o retorno dos grafiteiros à ocupação deu origem a esse evento que passou, desde então, a ser realizado tradicionalmente em todo ultimo domingo de cada mês em uma comunidade diferente e articulando-se com os grupos já existentes em cada uma delas e detentores do conhecimento nas necessidades, problemas e relações íntimas e imediatas dessas parcelas da cidade.

Fig.77. Folder do Mutirão de Graffiti da Rede de Resistência Solidária realizado no dia 28 de Abril de 2013 na Vila da Felicidade.

## Mutirão de Graffiti

Vila Da Felicidade ( Prox. a UPA Caxangar)



**Domingo  
28 de Abril**

contato: (oi) 8463 9678 - (claro) 9314 5169

Fonte: Galo de Souza

O grau de articulação que atinge esse exemplo de ativismo por meio da cultura hip-hop foi capaz de agregar aos eventos profissionais da área da saúde que participavam prestando atendimento médico, grupos de maracatu, capoeira, integrando a cultura hip-hop à cultura popular local e fortalecendo vínculos de identidade e construindo sociabilidades que distanciavam os que passavam por tais vivências dentro dos espaços das periferias de Recife de agenciamentos subjetivos direcionados ao consumo e a violência.

Liberdade comunitária. Pensamos a re-construção de nossas comunidades, os coletivos conhecem as dificuldades do local onde moram e podem encontrar as soluções ajudando novos grupos e convidando todos a participarem dessa reconstrução. Um diálogo com moradores e para os moradores a comunidade faz o melhor pela comunidade. (SALVE S/A, 2009, p. 16)

Como também nos afirmou Galo de Souza, após o início dos mutirões e, pelo que compreendemos, a partir mesmo da demanda de necessidade e comunicação, organização e integração entre diferentes grupos das diferentes comunidades que passaram a ser ocupadas com os mutirões, surge a chamada Rede de Resistência Solidária. Um nome que expressa a própria lógica de apropriação idealizada e estabelecida na sua prática onde as comunidades eram os nós representados pelos

grupos locais que se comunicavam e organizavam ações com grupos de outras comunidades estendendo a cada mutirão e demais atividades a extensão do domínio das influências que desejavam inserir à cada parcela da cidade visitada. O que se inicia com a Êxito d’Rua e outros grafiteiros e grafiteiras cresce enquanto poder de atuação, quantitativo de idéias e práticas, pessoas e grupos com a Rede de Resistência Solidária.

Eixo D’Rua é um grupo, um coletivo que assim na época Galo tava a frente do Exito de Rua, Elaine, que a gente virou assim amigona. Cores Femininas foi fundado em homenagem a Elaine, e aí o Eixo de Rua, aí vem Anêmico a galera toda das antigas, é Boony, eu não sei se Boony era do Êxito de Rua, mas Anêmico a galera era do Êxito de Rua. Então nessa época sim que até houve varias histórias na rua que Galo também colocou lá no prédio né, no INSS, então eu acho que desde aquele período, 2009, 2005, mas foi mais ou menos por aí. os primeiros mutirões de que a gente participou, é, aberto né pra... foi pelo Êxito a galera do Êxito com Galo. Porque Galo tava a frente na época, da coisa de instigar mesmo a galera a ir pra rua, porque tinha grafiteiro em todos os lugares, né, mais aí, como eu disse, eles não tinham oportunidade de se juntarem, se conhecer, de até montar Crew’s, porque eles não tinham esse contato. a regra é essa, que o mutirão aconteça no ultimo domingo do mês, existe uma reunião tal, da Rede Resistência até hoje e aí a galera oferece, olha esse mês eu quero na minha comunidade, as vezes Galo não tá mais a frente aí tá outras pessoas, mas ele deixa rolar, olha vamos levando aí uma bandeira gente, e aí só que muitos grupos ficaram independentes, também, ah eu posso ajudar mais, eu posso ajudar menos, a gente ah eu tenho uma Kombi, a gente já tá pra se articular melhor, então, é mais eu acho que a base foi essa dos mutirões, né essa coisa, inclusive foi uma das coisas que conquistou a minha história no grafite assim, porque quando eu vi que através do grafite eu podia atender as pessoas numa forma única, porque as vezes você fala assim, ”pô aí meu Deus não tem o que fazer, vai pra comunidade pintar a casa dos outros” minha gente aquelas pessoas ali falta água, falta luz, falta saneamento, falta tudo, então a gente chega com um grupo de voluntários pintando a casa de todo mundo, os barraquinhos, então são pessoas que precisam mesmo de alegria, na vida, precisa de cor, então acho que foi isso que eu guardei dos mutirões, gostaria muito que até hoje fosse isso a base dos mutirões.<sup>55</sup>

O mutirão, ele surgiu, eu acho que, o mutirão, deixa eu ver, 2005 se eu não me engano e o primeiro lugar onde aconteceu, eu não estava, que aconteceu ali próximo ao recife antigo, existia uma ocupação com mais de trinta famílias num prédio antigo, tá ligado? Então esse pessoal, essas famílias ia ser despejadas, saca? E o poder público não tinha estrutura, ter tinha, mas achou por fácil retirar as famílias, tá ligado? E despejar àquela galera. E nós como grafiteiros a gente: “-não velho, vamos usar o grafite pra chamar atenção, tá ligado? dar uma cara nova e passar as mensagens que se deve ter” então não foi só a arte pela arte, mas também essa pegada de tentar ajudar àquelas famílias, tá ligado? Então, foi aí que começou o mutirão, o primeiro mutirão. Que não foi numa comunidade, numa favela, mas foi numa ocupação, saca? Dessa ocupação, aí surgiu o segundo mutirão, que foi aqui no bairro de Santo Amaro.<sup>56</sup>

A idéia do mutirão na verdade véi, foi, a cena do graffiti tava crescendo muito, mas você sabe que ainda hoje somos discriminados. É a galera da sociedade que tá aí e. Então a gente sentiu, tava sentindo uma necessidade na

<sup>55</sup> Entrevista com Jouse Barata – 21/10/2013

<sup>56</sup> Entrevista com Boony – 05/10/2013

verdade de fazer um diálogo comunitário que era ter um diálogo com a comunidade, esse era o forte da idéia do mutirão e ainda é hoje. Então a gente “pô, como é que faz, como é que faz isso?” Então a galera falou, “vamo fazer um mutirão de graffiti véi, onde todo ultimo domingo do mês a gente reúne todos os grafiteiros e vamo pra uma comunidade passar o dia pintando, dialogando com a comunidade.” Na verdade o graffiti é uma forma de chegar, entrar na comunidade né, que é uma arte urbana, veio da própria rua. E o graffiti entrou nesse formato, da gente chegar, entrar na comunidade. E depois desse processo da comunidade a gente fortaleceu o diálogo. Então veio muito isso, uma pessoa organizar na sua comunidade, a gente ir até ela, a gente passar um dia com todas as disciplinas do hip-hop, os quatro elementos né. Então rolava a galera do break, tinha o DJ, o grafiteiros e o Mc. E nisso tudo a gente levava um feijão, um arroz, a própria comunidade cozinhava, fazia o rango, um rango comunitário. E nesse processo veio crescendo cada vez mais, até que teve a galera do Sindicato dos Médicos participaram também, então a galera levava medicina popular pra dentro das comunidades, umas hortas comunitárias. Então a gente tava nesse processo. E tomou a proporção que tomou hoje né. Hoje em dia não tem, não existe só um mutirão de graffiti promovido pela Rede de Resistência Solidária, mas sim tem vários mutirões né, mutirão da fralda, mutirão de alimentação. Que é esse processo, a gente chegou a um patamar que hoje em dia nem a gente faz mais reunião nem articula mais, o mutirão já tá rolando por si próprio já. Outras galeras já tão manifestando assim, que é a idéia da gente. A idéia do diálogo comunitário é chegar nesse patamar, aonde o próprio indivíduo já pode articular alguma coisa a partir dele. É massa ter o governo, ter a prefeitura aí, mas é massa também como a gente mesmo pode movimentar, tá ligado? Entao a idéia é manifestar isso, saber que a gente tem o poder de manifestar.<sup>57</sup>

O Êxito de rua ele tinha quatro linhas de ações: produção independente, mobilização comunitária. [...] então nessas quatro linhas nasceram vários frutos. O mutirão de graffiti nasceu de uma das linhas de atuação do coletivo chamado mobilização comunitária, porque a gente queria mobilizar os grupos, a gente queria mobilizar a cidade, então a gente tinha estratégia que era o mutirão de graffiti. foi uma coisa bem cuidada assim, sabe, de pintar vários lugares estratégicos, de fazer várias coisas. O evento era meio cabeção, saca? o Êxito era muito cabeção assim nesse sentido. Tinham alguns problemas com graffiti porque os egos de alguns grafiteiros começou a crescer, saca? Então, por exemplo, neguinho é melhor que neguinho.. E os caras antigos não ensinavam, não queriam ensinar, ficavam com àquele negócio de não querer se juntar com os novos que queriam aprender. Então, tipo assim, pra mim, no meu ponto de vista, o mutirão agregava tudo isso. Poderia ter um Guga pintando, poderia ter um Leogospel, podia ter, saca? vários grafiteiros pintando juntos e aí você pô, tinha oportunidade de ver os caras pintar, pintar junto. [...] o primeiro Mutirão nasceu em janeiro de dois mil e cinco. Esse mesmo mutirão fez nascer a rede. Na Boa Vista aqui, no pé da ponte que vem pro Recife Antigo. Teve uma casa que era ocupada pelo movimento popular sem teto, que não era uma casa, era um prédio na verdade. A gente pintou a fachada do prédio, a frente, e foi o primeiro mutirão. E daí já foi o segundo, o segundo foi em Santo Amaro eu acho, eu tenho uma revista da rede, tem vários materiais da rede. E através daí o mutirão veio evoluindo e a gente também veio evoluindo. Aí a gente, o Êxito de rua passou a praticamente a morrer um pouco depois que começou a rede, porque tudo era muito feito pelo Êxito: mobilização comunitária, fazer evento, pintar, num sei que, então a partir da rede passou a ter um fórum coletivo onde todos os grupos, vários grupos começou a surgir através dos mutirões, através das coisas, vários grupos surgiram através disso. Então a

<sup>57</sup> Entrevista com Carbonel – 21/10/2013

gente se encontrava, todo mundo se reunia e bolava um mutirão ou ia pra rua pintar, aí depois cada um tinha sua vida, fazia suas correrias, mas tinha um fórum pra todo mundo se encontrar e falar e todo mundo tava junto de igual pra igual. E era maravilhoso, a Rede ainda continua, as reuniões ainda continuam. O mutirão o perfil dele é ser sustentável. [...] Eu acho que o mutirão da gente foi o primeiro de todos, porque até então ninguém falava em mutirão. Dos graffiti com certeza a gente foi o primeiro, depois daqui, levou pro Rio, levou pra Bahia, pro Ceará, pro Piauí, Levou pra Jampa, pra Natal. O mutirão nasceu aqui, esse mutirão da gente já foi pra tudo que é lugar já, mas ele foi criado aqui. Não Havia no Brasil! A galera viu o mutirão, veio e levou. Lógico que já tinha o encontro, mas o mutirão é a dinâmica. O mutirão ele tem começo, meio e fim, tem uma forma organizacional e tem um intuito ali que é o mutirão de graffiti e essa metodologia que foi levada, saca? e aplicada em outro lugar e funcionou. Por exemplo, você vai para a comunidade, você pinta casas, você tem som, tem alimentação, você tem autorização, você tem sustentabilidade no material e na estrutura porque cada um leva suas tintas, se organiza, é divulgado, é comunicado, é preparado pra você ter a ação. Solidariza, vivencia, tem a idéia que os grafiteiros vivenciem junto à comunidade ali e entre si, um dia de ação, diálogo e tal. Animar ambos, juntar pessoas fazer surgir idéias e soma pra tudo que é lado, a comunidade adora, as crianças adoram e no final das contas ninguém gastou nada, foi cada um com o esforço próprio para acontecer. Então isso aí é o começo, meio e fim do mutirão, de você sair da comunidade e ter um saldo positivo. O grupo de cada comunidade, na outra semana depois do mutirão, os grafiteiros passam todo mundo elogia, pedem um muro, pedem trabalhos, os caras passam a ser bem vistos, a família passa a apoiar... sempre foi muito positivo em relação a isso. Sempre foi muito positivo. E onde passou, tem vários vídeos dos mutirões, tem várias coisas. É, porque ele vai rodando todas as comunidades, o mutirão aqui na região metropolitana ele foi rodando todos os bairros. A medida que ele vai rodando os bairros ele vai tecendo uma rede, a medida que ele ia tecendo a rede ele ia gerando comunicação, ele ia gerando vivencias, ele ia gerando uma certa sustentabilidade comunicativa ali entre grupos de pessoas. Então a gente analisava muito melhor a sociedade, analisava os conflitos, analisava as realidades. Um monte de análises ali. Tem pessoas que observam e tem pessoas que não tão né, enxergando isso que eu to falando, mas isso aconteceu e isso fez com que também, o graffiti tivesse um valor mais forte dentro das comunidades, pela sociedade, pelos profissionais, saca? e por quem é leigo, por quem faz arte e externo também, porque que é de fora passa aqui e vê a arte. Você passa, acha que não tem nem ninguém vivo ali, você passa, vê muita manifestação aí “isso aqui tá diferente véi!”. É isso, você vai analisar, você vê. Tem várias coisas aí que as vezes não é tão... tão visto assim, mas já é algo relevante o valor imaterial que você agrega ao graffiti. porque, assim, nesses anos todos que eu pinto, saca, eu já ouvi comentários de pessoas de várias idades, de vários lugares diferentes elogiando o meu trabalho. Então, falando assim, coisas que... cada comentário é uma poesia, dá pra fazer um livro de poesias em relação ao que as pessoas falam elogiando a cultura alí que você tá fazendo. Então eu fico, “-caralho, velho!”<sup>58</sup>

O que nos revelam Galo e Carbonel a cerca de uma dita sustentabilidade própria às comunidades no que diz respeito às ações iniciadas pela Êxito D’Rua e desenvolvidas com maior intensidade nas relações socioespaciais estabelecidas, constatamos durante os dois anos e meio desta pesquisa junto aos atuais grupos existentes e atuantes no Recife. Os Mutirões de Graffiti promovidos pela Rede de Resistência Solidária já não

---

<sup>58</sup> Entrevista com Galo de Souza

ocorrem com tanta frequência e durante as entrevistas pudemos registrar algumas críticas sobre um certo enfraquecimento desse projeto em específico. Por outro lado, um histórico de cerca de cinco anos ou mais onde a cada mês uma comunidade era visitada pelos mutirões foi responsável pela dinamização, dentro do movimento hip-hop, de uma importante quantidade de indivíduos e grupos que, de certo modo, estenderam-se à partir mesmo das ações dos mutirões.

As crews, grupos de grafiteiros formados, ao nosso entender após o estudo das entrevistas, sobre o interesse comum de grafitar, mas que mantém sua coesão também por relações de afinidade interpessoal, em sua maioria surgiram em Recife durante ou depois do contexto dos mutirões ou tiveram os indivíduos que as compõem vivências mais ou menos intensas dentro desses eventos da Rede de Resistência Solidária. Cada um desses grupos hoje se organiza e mantém atividades nos lugares da cidade em que se originam de modo independente das atividades da rede. Promovem eventos que em alguns aspectos assemelham-se aos mutirões de graffiti no que tange aos objetivos que buscam atingir, estabelecem vínculos com empresas privadas e o poder público, como veremos mais adiante, para otimização da logística necessária aos mesmos.

O que antes era, de certa forma, centralizado nas ações da Rede de Resistência Solidária agora se encontra disseminado em várias iniciativas ligadas ao *hip-hop* e não sem estabelecer contato com outras práticas de cultura popular e estabelecer relações entre outros grupos de ação cultural e segmentos da sociedade. Assim podemos observar nas imagens a seguir as ações desenvolvidas pela ONG Cores do Amanhã localizada no bairro do Totó com oficinas de dança popular, dentre várias outras, e promoção dos eventos Cores Femininas e Bombardeio Recife – Encontro de Throw Up, esse último junto à IDR Crew, a 100Parar Crew do bairro do Pina que anualmente realiza o evento Pão e Tinta, a 33Crew com sede no Centro do Recife que promove o evento internacional de graffiti Recifusion e a Arte Love de Santo Amaro que em articulação com a extinta Secretaria de Direitos Humanos da Prefeitura do Recife realizou em vários viadutos da cidade os chamados Encontro das Tintas.

Este último, como poderemos ver nas falas de Boony, Amparo e Nanda C abaixo, teve a peculiar característica, não sem a construção a partir do diálogo entre a então secretária Amparo Araújo e os membros da Arte Love: Boony, Nanda C e Dilma do Passo, de inserir os pixadores no mesmo. Havia espaço para que eles pudessem se expressar com suas tags, mesmo sendo uma atividade proibida por lei. O evento, nesse

sentido, nos fez compreendê-lo como um interessante exemplo de coerência ao que se propunha: garantir aos artistas de rua, independente da linguagem utilizada, o seu legítimo direito à liberdade expressão. Ainda assim, mesmo acompanhados pela prefeitura e, segundo a própria Amparo, com a polícia militar ciente em do evento, fomos testemunhas de duas abordagens da polícia militar de Pernambuco num único evento realizado no Viaduto sobre a avenida João de Barros no Recife.

Foi pelo trabalho que eu desenvolvi no centro social aqui. Eu trabalhei com jovens em risco, tá ligado? Enfim, com problema de justiça. Então a ideia é que eu passasse duas semanas trabalhando com esses jovens e terminou passando mais de quatro meses tá ligado? O trabalho que eu desenvolvi, e depois da conclusão do trabalho, o que é que aconteceu? Surgiu o trabalho para os jovens tá ligado? Aí esses trabalhos eu ficava ministrando tá ligado? A proposta era fazer uma micro-oficina, só que dessa vez deu certo e desses jovens eu consegui pegar vinte e cinco jovens e botar no mercado de trabalho. Conjuntamente comigo eu ministrando tudinho e eles sendo remunerados tá ligado? Então aconteceu dessa forma. Aí depois me apresentaram Amparo Araujo, tá ligado? Então, Amparo gostou do trabalho e queria me conhecer, só conhecia eu por nome mesmo de trabalho. E eu mais uma vez, falei pra ela não da minha pessoa, não do meu trabalho, falei que existiam outros grafiteiros, outras pessoas e que a gente poderia fortalecer. Então ela disse: “- olhe, me dê a lista desse povo que eu quero trabalhar com vocês. Aí, foi que surgiram alguns trabalhos nos viadutos, tá ligado? Esses trabalhos tudinho que você vê com relação ao poder público foi tudo, assim, uma conquista que de um certo modo fui eu que cheguei lá e tentei falar e falei “-ó, Amparo, vê só. Existem vários grupos mas, eu tenho meu e cada grupo funciona de uma forma tem uma regra, enfim, eu posso dar o contato de todo mundo”. Então eu passei o contato e assim sucessivamente... foi esse o começo de tudo. Tanto é que, foi por aí que começou o contato e, enfim. Por ela também, né, dar visibilidade ao trabalho dela, que ela tava fazendo um bom trabalho, no caso a Amparo Araujo, daí então eu disse a ela que existia a necessidade da gente tentar fazer um evento com esse caráter. De botar os pichadores e os grafiteiros, tá ligado? Porque, como é que a gente vai discutir, dialogar se a gente não tem as pessoas pra conversar? Então, o caráter foi esse. E no caso o poder público, a prefeitura dar toda a assistência de segurança, taligado? Estrutura que necessitava pra realizar o evento, aí começou por aí.<sup>59</sup>

Eu acredito que o gestor público tem que ouvir os signos das ruas. Tanto a grafiteagem como a pichação estão dizendo para o gestor público está dizendo ao gestor público como a população atuou ou como um segmento da população está se sentindo. Então meu grande esforço nos quatro anos foi de fazer um diálogo permanente de forma a entender o que àqueles signos estavam querendo dizer para a gestão pública. Eu nunca tratei o grafite, eu trato o grafite como um momento e uma forma de expressão artística. Eu nunca solicitei em meu diálogo com os meninos, nunca foi no sentido de impedir que eles pichassem as ruas porque a pichação é um instrumento valioso de expressão, para que o gestor possa enxergar o que estão querendo dizer àqueles segmentos que não tem acesso aos jornais, que não tem acesso a ter uma audiência com um gestor. [...] Não, os encontros das tintas e os mutirões eram para possibilitar a convivência, a convivência inclusive com os órgãos de repressão, eram uma forma de possibilitar a expressão de forma segura, porque sempre procurávamos estar junto com os meninos para que

<sup>59</sup> Entrevista com Boony – 05/10/2013

eles não fossem arrastados a ponto de irem presos, e principalmente era um momento para possibilitar a expressão, que não era só o grafite né, as vezes tinha o pessoal da capoeira, o pessoal do Break. [...] Era assim, a gente queria àquele momento de convivência entre as pessoas que praticam a arte de rua e nós da gestão pública e com a cidade, era um diálogo com a cidade das seis expressões dos seis elementos que formam a cultura hip-hop. E é uma coisa assim que não precisa de palco e de grandes estruturas, mas que precisam sim de apoio de apoio para não serem espancados, para não serem presos, para conviverem uns com os outros e é uma coisa muito saudável, você poder possibilitar, para mim como gestora pública, como secretária de direitos humanos de uma cidade como o Recife, eu tenho muito orgulho de ter feito esse diálogo. Conhecemos os meninos, eles tiveram a oportunidade de conhecer os seus direitos e de praticar, de exercer esses direitos. Mostramos para a população o quanto é rico o sentimento de estar junto, de se expressar junto, era esse o meu objetivo. [...] eu acho que a contribuição é a de os meninos se assumirem como protagonistas na sua cidade, como protagonistas de uma expressão artística que é só deles, é só deles.<sup>60</sup>

É porque, assim, o governo, até instituições privadas, tão começando a querer o graffiti já como se fosse um dizer um basta à pixação. E aí eles querem mesmo o graffiti já naquele local, como o pixe e o graffiti se respeitam, onde tem um um não vai botar por cima do outro. e aí eu acho que eles enxergam dessa forma, tendo graffiti não vai haver pixação. E o encontro de tintas foi basicamente pra isso, pra ter o espaço pros dois. [...]Foi com o contato da Amparo e a gente mandou o histórico e tal de pixe e [...]Era a secretária de direitos humanos e aí a gente mandou o histórico de graffiti e pixação e qual era a relação entre os dois, ela gostou da idéia e aí ela reservou o espaço pros dois e aí cada um teve a sua liberdade pra usar, foi o viaduto né, no caso, da João de Barros pra ter um lugar reservado pra cada um e mostrar que não é só o graffiti que tem que aparecer ou só a pixação, tem que ter espaço pros dois, até porque são irmãos ou primos.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Entrevista com Amparo Araujo 30/09/2013

<sup>61</sup> Entrevista com Nanda C. 04/02/2014

Fig. 78 e 79 - Folder de divulgação da reunião para o evento Bombardeio Recife – Encontro de Throw Up – 2014. Oficina de Dança Popular na sede da ONG Cores do Amanhã – 2013.



Fonte: Luther e Thiago Moura

Figs. 80 e 81 - Encontro de graffiti “Cores Femininas” organizado pela ONG Cores do Amanhã – 2013.



Fonte: Thiago Moura

Figs. 82 e 83 - Evento de graffiti “Pão e Tinta” organizado pela 100Parar Crew no Bairro do Pina – 2014.



Fonte: Thiago Moura

**Figs. 84 e 85 - Evento de graffiti “Recifusion” organizado no Centro do Recife – 2013.**



Fonte: Thiago Moura

**Fig. 86 e 87 - Grafiteiros (as) e Pixadores (as) reunidos para distribuição de materiais no “Encontro das Tintas” organizado pela Arte Love em articulação com a extinta Secretaria de Direitos Humanos da Prefeitura do Recife. Pixador em cadeira de rodas lançando sua tag no “Encontro das Tintas”.**



Fonte: Thiago Moura

**Fig. 88 e 89 - Repressão Policial a pixador no “Encontro das Tintas”. Pixações no viaduto da João de Barros por ocasião do evento “Encontro das Tintas”.**



Fonte: Luther e Thiago Moura

Como falamos acima, encontramos nesses eventos o que, de início, nos causou certa estranheza, mas que ao longo da pesquisa passamos a compreender com maior naturalidade. Primeiro, a articulação com o poder público, mais especificamente entre a Arte Love e a Secretaria de Direitos Humanos da Prefeitura do Recife e entre a 33Crew e a Fundarpe, órgão ligado ao governo do Estado de Pernambuco para promoção das manifestações culturais no Estado. Segundo, a articulação com a iniciativa privada, principalmente empresas de tintas que fornecem em grande quantidade os sprays necessários à realização dos eventos, vereadores e demais empresas que, em troca de publicidade em camisetas e paredes, financiam os eventos. **Figs.90 e 91.**

**Figs. 90 e 91. Folders do evento “Pão e Tinta” dos anos de 2013 e 2014, organizados pela 100Parar Crew do Bairro do Pina.**



Fonte: Shellder Osmo

A partir das entrevistas e da interpretação do que nos relataram os grafiteiros passamos a compreender que, por mais que pareçam ser essas relações contraditórias com o que, essencialmente, é o graffiti, elas são em alguns momentos necessárias e até mesmo algumas das poucas saídas encontradas para a promoção de espaços de uso comum e expressão, espaços de diálogos, necessários às relações intersubjetivas

estabelecidas por via das pixações e graffiti, espaços de lazer que a cidade pouco oferece, ou oferece a altos preços e que esses indivíduos e grupos produzem em seus encontros e eventos.

É necessário se admitir que estamos tratando de pessoas que em suas trajetórias de vida não estão livres de serem influenciadas, em certa medida, por cosmovisões que se alinham com esse mundo da forma como ele é concebido hegemonicamente. Por outro lado, a percepção de sua condição social e a possibilidade de fazer uso de algumas alianças que possam através da arte, de alguma maneira, construir alternativas que aos poucos tentam transformá-la para uma realidade mais justa parece-nos bastante fértil. Deste modo, fomos testemunhas da realização de eventos em que houve o patrocínio de diferentes empresas privadas e ação do poder público. A este último entendemos como dever previsto por lei a prestação de apoio e mesmo de realização a esses tipos de ações, sem deixar de considerar a possibilidade de oportunismos que, por via do uso dessas ações, promovam um bom saldo político a algum órgão, indivíduo com e mesmo uma gestão. Quanto às empresas privadas, não prestam seu apoio sem a compensação da publicidade realizada nos eventos e esses, em todos os custos que envolvem, não dispensam esse apoio.

Ainda assim, é também importante lembrar que, mesmo tendo grande importância para a disseminação e continuidade da prática das pixações e graffiti, esses eventos são pontuais no sentido de que ocorrem em algumas datas específicas concentrando em um só espaço uma grande quantidade de praticantes, bem como o interesse de outros segmentos sociais em contribuir com os mesmos nem sempre acontece e muitas vezes tais eventos são realizados com dinheiro arrecadado dos próprios praticantes e nas comunidades em que vivem. Além disso, a grande maioria das ações de pixadores e grafiteiros são ainda as práticas realizadas diariamente e em grande medida sem a mediação direta dessas outras parcelas da sociedade, a não ser pela repressão, através do aparato policial do Estado.

Assim como nos eventos em que o capital e o poder estatal se articulam com os grafiteiros (as) e pixadores (as), tendo-se a consciência de que os graffiti e pixações do modo como existem, enquanto práticas nos centros urbanos contemporâneos, não deixam de ser um reflexo mal quisto e mal visto da produção capitalista do espaço, compreendemos que, também no cotidiano desses atores, os fins de suas ações são quase sempre a contemplação de um espaço urbano ao qual se sintam pertencentes,

onde saibam que as oportunidades de um acesso mais igualitário à arte, ao diálogo, ao lazer estejam mais acessíveis, sejam mais palpáveis. Em nenhuma das entrevistas ou conversas informais, por exemplo, registramos a realização dos eventos como um meio à obtenção de lucros. Deste modo, compreendemos os mesmos, assim como o fazer diário desses atores, como um fazer no qual estão inseridos diferentes características, aqui já elencados que abrem diferentes e numerosas possibilidades do estabelecimento de relações socioespaciais como alternativas que se distanciam em seus fins das relações capitalistas.

Mesmo a dita “visibilidade” que tanto almejam, ainda que também permeada do desejo ao sucesso profissional como artistas, na maioria das respostas, principalmente sobre uma das áreas mais significativas tanto para sua prática quanto para o que a cidade, em seus mecanismos e ações corporativas, deseja mostrar internacionalmente como exemplo de possibilidades de novos negócios, aparece sempre antes relacionada à um ver e ser visto nas relações imediatas com o meio material e os demais indivíduos que se apropriam do espaço através, também, de suas diferentes manifestações das diferenças. O Bairro do Recife em seu acúmulo histórico, não sem a presença de discontinuidades dentro de suas heranças e coexistências materiais e imateriais, representa um entrecruzamento de diferentes intencionalidades que refletem-se em uma multiplicidade de apropriações nas quais estão inseridas tanto as pixações e os graffiti enquanto prática, quando o Estado e suas licenças e alianças ao poder econômico de grupos que desejam e realizam suas apropriações privadas sobre o Recife Antigo. (SAQUET, 2011)

Compreendemos essas interseções entre diferentes segmentos da sociedade como reflexo mesmo das múltiplas possibilidades de relações que expressam diferentes interesses que o espaço urbano proporciona nessa modernidade em curso (HAESBAERT, 2012). As apropriações realizadas por pixadores (as) e grafiteiros (as) no exemplo de Recife não podem ser compreendidas apenas ao nível das relações internas a esses grupos. Ao estabelecerem seus territórios e territorialidades o fazem em diálogo com demais praticantes de ambos os segmentos, mas, também, quando julgam necessário, realizam suas projeções ao espaço urbano também a partir de relações com segmentos da sociedade que, em função mesmo de seus interesses, em alguns casos passam a se aliar, aparecerem e apropriarem-se juntos dos pontos da cidade escolhidos

para os usos voltados às práticas de grafiteiros (as) e pixadores (as), tendo os primeiros, nessa característica mais atuação que os segundo.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

A trajetória desenvolvida nesta pesquisa que está longe de estar concluída, sendo este texto o resultado de uma pequena etapa inicial sobre a grande quantidade de informações e a exigência de maior esforço de aprofundamento sobre o tema haja vista a grande complexidade inerente ao mesmo, demonstrou como as expressões contemporâneas em paredes e demais suportes materiais que os espaços urbanos oferecem representam, em nossa interpretação, a manifestação reformulada de uma necessidade que acompanha a humanidade desde os registros pré-históricos.

Os exemplos de manifestações artísticas e escritas voltadas ao público em diferentes tempos históricos e espaços do mundo devem nos levar a refletir sobre a evidente inter-relação entre essas formas de agir e mesmo das mensagens escritas, pintadas e sua espacialidade. Em nossa interpretação, o acúmulo de informações produzidas em uma escala global refletem-se, no Recife, em toda sua diversidade e ao entrar em contato com indivíduos e as peculiaridades culturais locais resultantes de inter-relações de gêneros diferentes, reformulam-se criando, no trabalho de diferentes artistas, características próprias do lugar.

Compreendemos assim que, como forma de manifestação de um mundo globalizado e ao mesmo tempo tendo se difundido mundialmente como manifestações urbanas das periferias socioespaciais das grandes cidades, os graffiti em suas diferentes categorias demonstradas, junto à cultura *hip-hop* e as pixações e sua também diversidade de manifestações individuais e alguns padrões desenvolvidos em seu interior, em cada apropriação, cada manifestação, em cada pintura ou assinatura, expressam uma ação que extrapola os limites daquela parcela da cidade apropriada, daquele território produzido, daquela cidade. Reflete uma imbricação de escalas, tempos e territórios que, para longe de uma interpretação em que apenas se enxergue o incomodo de um proprietário ou o moralismo capenga de uma sociedade instituída na contradição, interpreta-se aqui como ricas manifestações da criatividade, territorialidade e espacialidade humanas.

A essa percepção espaço-temporal julgamos também importante a provocação das reflexões a cerca de como a criminalização das ações destes indivíduos é algo muito mais recente que a própria prática de se desenhar e escrever em paredes. Fruto de estratégias das ideologias e práticas dominantes, a partir das quais em muito devemos à

castração da criatividade, da autonomia e de qualquer atividade humana que não sirva à lógica da acumulação, a expressão artística que nasce e ainda hoje majoritariamente se pretende e se mantém gratuita, com origem em grupos economicamente pobres e por questões, também, culturais, como os significados pejorativos atribuídos a suas etnias, dificilmente encontraria outro caminho que não o da proibição.

Esta se constrói também pelo caminho a que se pretende, a partir dos usos que estabelece ao espaço urbano das grandes cidades. Junto à necessidade de expressão inerente a qualquer ser humano, reivindicam seu espaço a mesma, visto que dela são tolhidos por sua condição socioeconômica espacial e cultural de exclusão. Não agridem, mas revidam a agressão primeira da produção de uma cidade em que não tem direitos, a partir da qual as mais diferentes fronteiras se impõem a favor do capital e a eles e elas, pixadores e grafiteiros, que em suas ações demonstram que também existem, impõem uma condição de invisibilidade que põe em risco a percepção desses indivíduos por sua própria existência.

A Cidade do Recife, não diferente desde o início de sua formação a essas regras e práticas de exclusão, recebe de modo fértil essas manifestações que, também nessa cidade, passam a ser mais uma forma de manifestação de insatisfações de indivíduos e grupos mais pobres, em sua maioria provenientes das periferias desta cidade. Com as pixações e graffiti, encontram uma interessante e importante forma de serem atores na produção do espaço urbano e na construção de suas próprias identidades com a cidade, a partir das apropriações realizadas sobre suas formas. Junto a isso se constroem, dentro destes contextos sociais, na relação com o outro e com a cidade, a sua própria individualidade, a nosso ver, distanciando-se da ausência de sentido que, em muito, se constrói de modo hegemônico nessa modernidade em curso (HAESBAERT, 2011)

As apropriações ao espaço urbano modificam sua paisagem e estabelecem territorialidades e territórios junto à ação e permanência dos “pixos” e “tramos” enquanto representações, não só dos indivíduos, mas de toda a sua ação com todos os riscos inerentes a mesma que devem ser respeitadas por demais integrantes do mesmo universo, bem como por indivíduos que, de uma maneira diferente, produtores de letreiros publicitários por exemplo, fazem uso das paredes da cidade em suas ações.

Ao mesmo tempo, tais ações encontram fricções com a legislação oficial do Estado e sua manifestação material através da polícia e da repressão. Estabelecem também relações de conflito com proprietários de imóveis e de aliança com os poderes

público e privado de modo a viabilizar seus encontros, festas que promovem o acesso ao direito de expressão e lazer. Junto a tais conflitos, os graffiti e pixações são capazes de, em função da necessidade da contemplação, da apreensão da atenção e do necessário diálogo intersubjetivo a quem se pretende observar uma obra de arte na rua ou que, mesmo distraído, foi pego de surpresa por uma paisagem diferente, uma paisagem pixada ou grafitada, diminui seu ritmo nos deslocamentos velozes que o espaço urbano capitalista impõe. Ainda que mínimo aos não pertencentes aos nichos culturais do graffiti e das pixações, compreendemos esse embate que possui reflexos nos tempos das pessoas nas cidades como um convite a uma lentidão que pouco tem a ver com a rapidez inerente aos fluxos necessários às relações de troca e acúmulo de riquezas ainda presentes nessa nossa modernidade. As apropriações, assim, não se limitam à uma pequena parcela de um muro, mas se estendem às mentes, ao espaço urbano em sua dinâmica, em sua diversidade de formas de apropriação, em suas diferentes territorialidades que se encontram e se entrecruzam, dialogam e se modificam nessas relações.

Os grafiteiros e pixadores em suas práticas, nas imagens que produzem, nas suas apropriações aos centros urbanos, contribuem para revelar a cidade em suas multiterritorialidades, transterritorialidades, transtemporalidades e temporalidades coexistentes de que nos fala Saquet (2011) sendo eles próprios importantes atores dessa compreensão e de um espaço urbano muito mais rico em experiências espaciais que, a partir da necessidade do exercício da liberdade de expressão através da arte contribuem à oxigenação das cidades, do Recife, em ricas manifestações de humanidade e construção do direito à cidade para os mesmos e para os (as) que se modificam nas relações com tais indivíduos e sua arte.

Dentro desta perspectiva devemos considerar, conscientes de todas as nuances existentes e sem deixar de perceber a diversidade de manifestações, as possibilidades e mesmo a necessidade de se estabelecerem olhares a partir do conhecimento geográfico sobre tais fenômenos. Estabelecer tentativas de uma maior aproximação à realidade atual dos centros urbanos e, junto a isso, abrir novas possibilidades de visualização de dinâmicas historicamente negligenciadas tanto pela sociedade como um todo como, dentro da mesma, pelo universo científico, parece ser um interessante caminho ao amadurecimento do último e transformação da primeira a partir das contribuições possíveis através do que se pode produzir na academia.

Para, além disso, é necessário que nós, os (as) acadêmicos (as) passemos a aprender com os (as) pixadores (as) e grafiteiros (as) de modo a, em grande medida, deixarmos a condição de alimentadores de vaidades, lattes e lândeas em toneladas de papéis não lidos a cada ano acumulados em nossas bibliotecas e caminhemos no sentido de uma cultura de proposição e ação. A cerca disso, uso a experiência aqui relatada para a reflexão e sugestão de projetos de/em espaços públicos onde a necessidade da expressão artística possa ser em alguma medida sanada.

Durante toda a pesquisa, observamos que os grafiteiros e pixadores, por falta de políticas públicas e de formas materiais na cidade onde possam expressar suas criações, tanto se apropriam da cidade dentro da ilegalidade de investir sobre a propriedade como se movimentam no intuito da organização de encontros de graffiti por iniciativa própria. Os poderes públicos e a iniciativa privada passam a se aproximar, muitas vezes, por serem buscados como fonte de recursos pelos próprios grafiteiros ou porque o evento já ganhou proporções em que podem proporcionar uma interessante visibilidade às suas marcas privadas ou públicas.

Além da característica do uso das ruas inerente à prática de pixadores e grafiteiros e por isso mesmo os espaços públicos produzidos nesses eventos pontuais são feitos nas ruas, passamos a perceber como as praças e parques do Recife seguem uma concepção em que se concebe que algumas necessidades apenas devem ser sanadas: alguns brinquedos para crianças, algum espaço verde para contemplação estética e algum controle da temperatura urbana, pistas de Cooper e instrumentos para prática de exercícios físicos. Ao mesmo tempo, percebemos que, em geral, diferentes suportes nessas áreas são apropriados densamente por pixações e graffiti. Tal fato, em nossa interpretação, demonstra muito mais uma necessidade de se reconhecer e ser reconhecido naquela área da cidade sobre a qual muitos e muitas já estabelecem interessantes relações de identidade que uma degradação ou deterioração daquele espaço. A demanda expressa por pixadores e grafiteiros em parques e praças da cidade demonstram a necessidade de um tratamento e de políticas públicas que extrapolem em muito o nível das práticas proibitivas e repressivas sobre esses atores do espaço urbano.

Visto isso, defendemos aqui a necessidade do desenvolvimento de políticas que incitem ainda mais a criatividade desses atores, principalmente em ambientes de trocas de experiências como são as escolas, como, sobre elas, já bem sugeriu a nossa ação Turra Neto (2009) e a também produção de suportes em áreas onde os pixadores e

grafiteiros já estabelecem suas ações com certa densidade, principalmente em ruas, mas também em praças, parques. Esses em Recife encontram-se em muito esvaziados em função mesmo da lógica hegemônica que, como já demonstramos, dá primazia à velocidade e circulação em detrimento dos tempos mais lentos e dos encontros. Estes suportes devem ser produzidos em algumas áreas de modo a respeitar o projeto arquitetônico original e possivelmente podendo ser móveis e itinerantes. Tal modo de ação pode possibilitar, com certa vontade política e alguma captação de recursos, a realização de eventos periódicos que reúnam integrantes do movimento hip-hop e pixadores para o exercício de sua liberdade de expressão através da arte. Junto a isso, um projeto desta natureza possibilita a construção de relações mais íntimas e de produção de conhecimento sobre a própria cidade em cada área utilizada.

O caráter dado a estas políticas e a sua materialização nos suportes e eventos não deve nunca seguir no sentido de domesticar ou disciplinar os usos que fazem os grafiteiros e pixadores à cidade. Devem ser construídas a partir da obrigatoriedade imposta ao Estado, via constituição e leis internacionais como a Declaração Universal dos Direitos Humanos, de garantia da possibilidade de exercício dos direitos humanos que no caso aqui se expressam através da liberdade de expressão.

Devem compreender, como nos relatou Amparo Araújo, o que estes atores querem comunicar e se é realmente justo que, em todos os momentos, precisem agir fora da lei para terem a possibilidade de expressar sua criatividade artística. Deve se ter a consciência de que as ações não deixarão de existir em sua natureza transgressora e que as leis que as proíbem vão durar enquanto durar esse momento histórico da humanidade que tem o modelo de produção do espaço a partir das relações capitalistas como hegemônico. Entretanto, é necessário desde já, por mais contraditório que se pareça, mas tendo em vista os avanços a nível legislativo que possuímos em escala nacional e internacional, que se ponham em prática responsabilidades a nível individual e em nível da administração pública para que a garantia de direitos, principalmente para os mais pobres, passe a ser uma forma de ação mais frequente.

#### **4. FONTES E REFERÊNCIAS**

##### **1 – Material de Acervo Pessoal:**

Francisco Boony

Galo de Souza

João Oliveira

Luther

Shellder

##### **2 – Material Iconográfico:**

Acervo Iconográfico da Fundação Joaquim Nabuco

##### **3 – Material Bibliográfico:**

Biblioteca do Centro de Filosofia e Ciências Humana - UFPE

Biblioteca do Centro de Artes e Comunicação – UFPE

##### **4 – Entrevistas:**

Amparo Araujo

Anêmico

Anne Souza

Arbos

Bidu

Boony

Bozó Bacamarte

Cano

Carbonel

China

Coletivo Bagaceiro

Derlon  
Duende  
Fiel  
Galo de Souza  
Guga Baygon  
Gust  
Ham  
Heter  
Lerdo  
Leogospel  
Luan  
Menor  
Nanda C.  
Net  
Nika  
Olho  
O Lider  
Pus  
Rodolfo  
Shellder  
Stilo  
Vasp  
Well  
Zone

#### **4 – Endereços Eletrônicos:**

Aniversário da PV – Baile do Rodo. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=j9U8du-iZyo>> Acessado em 19/05/2014. 18:25h

Graffiti de Galo de Souza no Centro de Artesanato de Pernambuco. Disponível em <  
<http://www.pernambucoconstrutora.com.br/fazendosala/?p=4034>> Acessado em  
13/03/2014. 19:20h

ARAUJO, M, S. Muro + spray: os jovens e os grafites de muros como produções  
estéticas críticas. 2003

Disponível em <[http://www.ppgartes.uerj.br/seminario/2sp\\_artigos/marcelo\\_araujo.pdf](http://www.ppgartes.uerj.br/seminario/2sp_artigos/marcelo_araujo.pdf)> no ambiente urbano. Acessado em 10/05/2012

Duelo da Maresia – 20 de Julho

Disponível em <<http://www.wellhiphop.com/2012/07/duelo-da-maresia-recife-20-de-julho.html#.U-OrAnbpLFw>> Acessado em 20/05/2014. 16:00h

Encontro de Cores Femininas Disponível em

<<http://grupocoresfemininas.blogspot.com.br/2013/09/e-neste-domingo-ii-encontro-cores.html>> Acessado em 20/05/2014.

Exit Through The Gift Shop. Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=K9rnyCyLFtE> Acessado em 21/02/2014

Graffiti Wars. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=bPanruXr\\_bg](https://www.youtube.com/watch?v=bPanruXr_bg)> Acessado em 15/02/2014.

LEI Nº 9.605, DE 12 DE FEVEREIRO DE 1998. ART. 65º. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19605.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm)> Acessado em 15/03/2014. 15:45h

Mc Leozinho – Rap da Ciclone. Disponível em: <<http://www.letras.com.br/#!mc-leozinho-do-recife/rap-da-cyclone>> Acessado em 19/05/2014. 21:30h>

Mc Tz e Leozinho – Se Brotar na João. Disponível em: <

<http://www.youtube.com/watch?v=7FPq57MAOJI&hd=1>> Acessado em 19/05/2014. 22:35h

<http://banksy.co.uk/out.asp> Acessado em 21/07/2014. 22:40h

<<http://blekmyvibe.free.fr/streetartfrance.html>> Acessado em 21/07/2014. 21:55h

<<http://www.folhavoria.com.br/geral/blogs/midiaemercado/2011/06/07/espírito-santo-ganha-seccional-da-câmara-italo-brasileira-e-mp-cria-campanha-dos-super-heróis-para-hortifruti.html>> Acessado em 24/07/2014. 16:50h

<<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2010/04/murais-do-profeta-gentileza-serao-restaurados-no-rio.html>> Acessado em 24/07/2014. 16:35h

<<http://besidecolors.com/lendas-da-pixacao---celacanto-provoca-maremoto/>> Acessado em 25/07/2014. 11:25h

<<http://www.riocomgentileza.com.br/index.html>> Acessado em 25/07/2014. 11:25h

<<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/es/content/mural/uprising/detail.php#>> Acessado em 21/01/2014. 17:35h

<[http://obviousmag.org/archives/2010/11/obras\\_emblematicas\\_de\\_diego\\_rivera.html](http://obviousmag.org/archives/2010/11/obras_emblematicas_de_diego_rivera.html)>

Acessado em 21/01/2014. 17:40h

## 5 – REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. C. **Formação Territorial e Econômica do Brasil**. Recife: Massangana, 2007.

ARAUJO, M, S. **Muro + spray: os jovens e os grafites de muros como produções estéticas críticas**. Disponível em

<[http://www.ppgartes.uerj.br/seminario/2sp\\_artigos/marcelo\\_araujo.pdf](http://www.ppgartes.uerj.br/seminario/2sp_artigos/marcelo_araujo.pdf)>  
no ambiente urbano. Acessado em 22/03/2014

ARENDT, H. **A Condição Humana**. 11. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2011.

\_\_\_\_\_. **Sobre a Violência**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2011.

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.

BERDOULAY, V. **Espaço e Cultura**. In: Olhares Geográficos modos de ver e viver o espaço. (Org) CASTRO, I, E. GOMES, P, C, C. CORRÊA, R, L. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2012

BERQUE, A. **Paysage, milieu, histoire**. (Tradução : Mirela Duarte) In: BERQUE, A. (org.). Cinq propositions pour une théorie du paysage. Paris: Champ Vallon, 1994.

BERMAN, M. **Nova york Chamando**. (Tradução) Brandão, J, B, F. DINIZ, S, C. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 125-135, jan.-jun. 2009

CAMPOS, R, M, O. **Pintando a cidade : uma abordagem antropológica ao graffiti urbano**. Tese de Doutorado. Universidade Aberta. 2007

CLAVAL, P. **A Geografia Cultural**. ed. 3. Florianópolis : Editora da UFSC. 2007.

\_\_\_\_\_. **O papel da nova geografia cultural na compreensão da ação humana**  
In : Matrizes da Geografia Cultural. (Org) Corrêa, R L. Rosendahl, Z. Rio de Janeiro : Ed UERJ. 2001.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo : Conrad Livros. 2003

FERRARA, L. D'A. **Ver a cidade**. São Paulo: Nobel. 1988.

FIORINDO, P, P. **A imagem como passaporte para o mundo imaginário das histórias.** ESTUDOS LINGUÍSTICOS: São Paulo, 42 (2): p. 927-937, maio-ago 2013

FREIRE, G. **Sobrados e mucambos.** 15. ed. São Paulo : Global. 2004.

FUNARI, P, P. **Cultura popular na antiguidade clássica.** São Paulo : Contexto. 1989z Letras. 2007.

GASKELL, G. **Entrevistas individuais e grupais.** In: BAUER W. M, GASKELL, G. (Org.) Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som um manual prático. 7. Ed. Petrópolis: Vozes. 2008.

GASPAR, M. **A arte rupestre no Brasil.** 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006.

GITAHY, C. **O que é graffiti.** 1. Ed. 2. Reimpressão. São Paulo: Brasiliense. 2011.

GUATTARI, F. ROLNIK, S. **Micropolítica: cartografias do desejo.** 5. Ed. Petrópolis: Vozes. 1999.

HAESBAERT, R. **O espaço na modernidade. In: Territórios alternativos.** 3. Ed. São Paulo: Contexto. 2012.

\_\_\_\_\_. **Desterritorialização: entre as redes e os aglomerados de exclusão.** In Geografia Conceitos e Temas. (Org.) CASTRO, I, E,de. GOMES, P, C, C. CORRÊA, R, L. ed. 11. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna.** 18. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

\_\_\_\_\_. **Espaços de Esperança.** 3. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

HERCHMAN, M. **Nos (Des)Compassos do Ritmo Urbano – os Bailes Funk.** In: Raízes e Rumos perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. (Org.) TORRES, S. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

KNAUSS, P. **Grafite Urbano Contemporâneo.** In: Raízes e Rumos perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. (Org) TORRES, S. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

LASSALA, G. **Pichação não é Pixação.** 1. Ed. São Paulo: Altamira Editorial. 2010.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A Editora. 11. Ed. 2011.

LACERDA, N. **Intervenções no Bairro do Recife e no seu Entorno: indagações sobre sua legitimidade** In: Sociedade e Estado, Brasília, v. 22, n. 3, p. 623-639. set./dez. 2007.

LA BLACHE, P, V. GALLOIS, L. **Geographie Universelle** Tomo XI Afrique Septentrionale et Occidentale. Deuximèm Partie Sahara – Afrique Occidentale. Paris: Librairie Armand Colin. 1939.

LEITE, R. P. S. L. **Espaço Público e Política dos Lugares usos do patrimônio cultural na reinvenção contemporânea do Recife Antigo**. Tese de doutorado, Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2001.

\_\_\_\_\_. **CONTRA-USOS E ESPAÇO PÚBLICO: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo. v. 17, nº 49, p. 115-135, junho /2002

\_\_\_\_\_. **Contra-Usos e Espaço Público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, 2006, Vol. 17, Nº 49, p. 117.

LUBAMBO, C. W. **O Bairro do Recife no Início do Século: uma experiência de modernização urbana**. Dissertação, Mestrado em Desenvolvimento Urbano, Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 1988.

LEFEBVRE, H. **A produção do espaço**. (Tradução) Grupo “As (im)possibilidades do urbano na metrópole contemporânea”, do Núcleo de Geografia Urbana da UFMG (do original: La production de l’espace. 4ed. Paris: Éditions Anthropos, 2000. Primeira versão: início - fev.2006

\_\_\_\_\_. **O Direito à Cidade**. 5 ed. São Paulo: Centauro Editora, 3ª Reimpressão, 2011

MATOS, O, C, F. **Paris 1968 as barricadas do desejo**. ed. 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATTOS, A, L, R, R. **A UNE como instrumento de subversão: a Frente da Juventude Democrática contra a esquerda estudantil durante a greve universitária de 1962**.

Disponível em:

<[http://grabois.org.br/portal/cdm/noticia.php?id\\_sessao=30&id\\_noticia=10418](http://grabois.org.br/portal/cdm/noticia.php?id_sessao=30&id_noticia=10418)> Acessado em 21/03/2014. 15:30h

RAFFESTIN, C. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática. 1993

RAMOS, C. M. A. **Grafite, Pichação e Cia**. São Paulo: ANNABLUME, ed. 1, 1994.

RODRIGUES, G, B. **Quando a Política Encontra a Cultura: A Cidade Vista (E Apropriada) Pelo Movimento hip-hop**. *CIDADES*, Presidente Prudente, v. 6, n. 9, 2009.

SAQUET, M, A. **Por uma geografia das territorialidades e das temporalidades: uma concepção multidimensional voltada para a cooperação e para o desenvolvimento territorial**. ed. 1. São Paulo: Outras Expressões. 2011.

SALVE S/A. **Revista de Grafite de Pernambuco**. Recife: Rede de Resistência Solidária Ano 1, 1. Ed. 2009.

SANTOS, M. **Pobreza Urbana**. São Paulo: EDUSP. 3. Ed. 2009.

\_\_\_\_\_. **O Espaço Dividido**. São Paulo: EDUSP. ... 2009

SANTOS, J, M, O. **O graffiti e a pixação: desvendando as geografias dessas artes na cidade do Salvador**. Rio de Janeiro: Anais do XIII Simpurb. 2013

SETTE, M. **Arruar história pitoresca do Recife Antigo**. Recife: Governo do Estado de Pernambuco – Secretaria de Educação e Cultura, v. XII. 1978.

SILVA, A. 5. Ed. **Imagínarios urbanos**. Bogotá: Arango editores. 2006.

SILVA-E-SILVA. **A trajetória do graffiti mundial**. In: Revista Ohun, ano 4, n. 4, p.212-231, dez 2008.

\_\_\_\_\_. **O grafite urbano contemporâneo: do Brasil e da Argentina para o mundo**. Vol. 1, Nº 1. E (4) III Simpósio Internacional de Comunicação e Cultura na América Latina. 2010

SOARES, T. N. **Campanhas políticas e repressão policial: as pichações na cidade do Recife (1979-1985)**. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

SOLIDARITY. **Baderna Paris: Maio de 1968**. São Paulo: Conrad Livros. 2003

SOUZA, M. L. **O Território: sobre espaço e poder autonomia e desenvolvimento. Desterritorialização: entre as redes e os aglomerados de exclusão. In Geografia Conceitos e Temas**. (Org.) CASTRO, I, E,de. GOMES, P, C, C. CORRÊA, R, L. ed. 11. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008

TURRA NETO, N. **Punk e hip-hop na cidade: Territórios e suas Redes de Sociabilidade**. *CIDADES*, Presidente Prudente, v. 6, n. 9, 2009.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ZALUAR, A. **A Máquina e a Revolta: as organizações populares e o significado da pobreza**. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense. 2000.

TARTAGLIA, L. **A paisagem e o grafite na cidade do Rio de Janeiro**. Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. n.7, 2013, p.191-202

## ANEXOS



Fonte: <<http://www.wellhiphop.com/2012/07/duelo-da-maresia-recife-20-de-julho.html#.U-OrAnbpLFw>>



Fonte: <<http://grupocoresfemininas.blogspot.com.br/2013/09/e-neste-domingo-ii-encontro-cores.html>>

D'OUTRO JEITO Apresenta

DUELO ENTRE 12 MC'S  
INSCRIÇÃO NO LOCAL  
PREMIAÇÃO PARA 1º E 2º LUGAR

**BATALHA  
DA ESCADARIA**

SEXTA, 09  
NOVEMBRO  
20 H

RUA DO HOSPICIO/BOA VISTA  
ESCADARIA DA LOJA CATTAN

BELÉA S2 ARCA TERRA BOMBA HELL

The poster features a background image of a cobblestone street with a large red 'X' drawn over it. The text is arranged in a structured layout, with the event title in large, bold letters. At the bottom, there is a row of logos for various sponsors.

Fonte: <<http://www.arcabr.com/batalha-da-escadaria/>>

### Roteiro de entrevistas com Pichadores.

1. Em que data e com quem surgiram as pichações em Recife?
2. Quando você começou a pichar e por que?
3. Como geralmente se dá o processo para alguém se tornar um pichador?
4. Porque as pichações precisam usar/ocupar os espaços da cidade e quais os espaços preferíveis?
5. Você fazia parte de alguma galera?
6. Cada galera possuía/possui domínio sobre alguma comunidade? Quais eram ou são essas galeras e quais bairros representam?
7. Haviam conflitos se alguma galera pichasse na área de outra galera? Isso ainda permanece?
8. Além dessas áreas específicas, quais áreas do Recife eram mais cobiçadas pelos pichadores e por quê?
9. Os bailes funk eram importantes para a pichação? Quais eram eles e onde se localizavam?
10. Qual a diferença para você entre ver uma rua sem nenhum pixo e depois ter a mesma rua cheia com sua tag?
11. Existem diferenças da época em que você começou para agora?
12. O Recife Antigo é um dos lugares que os pichadores buscam? Porque?

13. O Bairro do Recife é um local turístico e de mercado cultural. Existe uma necessidade do pichador de tentar se inserir nesse tipo de mercado?
14. Existem diferenças entre grafites e pichações, grafiteiros e pichadores para além da estética, na forma de agir na cidade e com os colegas de pixo?
15. Quais os principais estilos de escrita na pichação e qual estilo que se pode dizer que é o de Recife?
16. Quais as principais práticas realizadas nas pichações/formas de ocupar a cidade?
17. A pichação é considerada crime ambiental. Como você interpreta essa legislação e qual a influência dela para a prática da pichação?
18. Como essa lei é aplicada na prática nas ruas pelo aparato policial?
19. Acredita em uma maior compreensão e aceitação por parte da sociedade e órgãos públicos?
20. Como pichador, pensando nas pichações hoje, o que você espera dessa prática para o futuro.

### Roteiro de entrevistas – grafiteiros

1. Sabemos que a prática de pintar ou escrever em paredes está na história da humanidade desde a chamada “pré-história” com as pinturas nas cavernas. No Brasil, temos exemplos das pichações no regime militar e da pintura de murais já na década de 1950 com Di Cavalcanti. Além disso, temos os exemplos das décadas de 1970 em São Paulo com “Cão Fila” e décadas de 1980 e 90 com o profeta gentileza no Rio, além dos “pixos” de São Paulo e a cena Hip-hop da estação São Bento do metrô de São Paulo na década de 1980. Mas em Recife, quando começaram a haver grafites?

Os Grafites vieram depois da pichação? Em que momento então eles surgem?

2. O movimento manguebeat foi responsável por um crescimento do movimento hip-hop e dos grafites em Recife?
3. Quando você iniciou sua prática como grafiteiro (a) e por quê começou a grafitar?
4. O grafite, desde sua origem moderna, é uma arte realizada nas ruas das cidades, qual o porquê dessa necessidade do grafiteiro de usar/ocupar as ruas para pintar?
5. Você acredita que a cidade, incluindo cidadãos comuns e os órgãos públicos, aceitam bem essa prática?
6. O ato de grafitar (ou pichar) tem relações com essa aceitação (ou não aceitação)?
7. Quais os principais pontos da cidade do Recife que, geralmente, são escolhidos para serem grafitados?
8. O que o baile do Baile do “Rodó” tem haver com as pichações e grafites? Era um ponto de encontro?
9. Por que o uso do Recife Antigo para grafitar?

Por ser um Lugar de encontro de jovens?

Existe uma motivação de grafitar o Recife Antigo pelo fato do mesmo estar se tornando um ponto turístico e de mercado cultural?

Quando começaram a grafitar o Recife Antigo?

Para Galo: como se deu a articulação entre você e o Governo do Estado para a pintura da fachada oeste do centro de artesanato no Marco Zero?

Para Galo e Derlon (principalmente): Como você interpreta o reflexo dessas obras em parceria com o Estado e a iniciativa privada para o movimento dos grafites em Recife?

10. A pichação é considerada crime ambiental sujeito a pena de detenção, como você interpreta esse tratamento legal às pichações?
11. Desde 2006, os grafites não são considerados como crime, como você interpreta esse tratamento legal aos grafites? Existem restrições?  
Como essa lei é aplicada na prática?
12. Como ocorre, em geral, o tratamento da polícia, quando alguém é pego em flagrante realizando uma pichação ou grafite sem autorização?
13. Existe diferença entre pichações e grafites e entre pichadores e grafiteiros – modo de falar, gírias, modo de vestir, forma de usar a cidade com a pintura, lugares que frequentam?
14. Quais os principais tipos/técnicas de Grafite e pichações que são praticados em Recife?
15. Quais as formas de organização dos grafiteiros e pichadores para a realização de suas ações e quais nomes são dados e elas?
16. Ocorrem ou já ocorreram conflitos entre grupos/galeras/crews diferentes? Você poderia contar exemplos?
17. O que são as Crews?
18. Porquê os roles acontecem geralmente na madrugada?
19. O que são e como surgiram os mutirões e porquê, diferentemente dos rolés, podem acontecer durante o dia?
20. Como você interpreta o recifusion?
21. Você poderia falar um pouco sobre O “encontro das tintas”?
22. Como você entende essa articulação entre a prefeitura do recife e os grafiteiros e pichadores?

23. Você acredita que o encontro das tintas fortaleceu o grafite ou serviu como uma maneira da prefeitura indicar pontos da cidade que devem ser pintados?
24. Como você interpreta a cena dos grafites atualmente em Recife?
25. Você acredita que há uma tendência de melhoria ou de piora em relação a compreensão dos grafites como uma prática interessante para a cidade?