

A CIDADE E A ARTE: UM ESPAÇO DE MANIFESTAÇÃO

Manuela Lowenthal Ferreira¹

Annie Rangel Kopanakis²

Resumo: Diante de um processo de crescimento desigual, contraditório e excludente das cidades modernas, a arte surge nas ruas representando a insatisfação e a necessidade de um espaço de manifestação artística e social, em um movimento no qual artistas urbanos aliam-se em defesa da liberdade de expressão. É um modo desinstitucionalizado e, muitas vezes, marginalizado de assumir as novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política. Assim, o presente artigo busca analisar a Arte de Rua como um movimento de resistência, ressignificação do espaço público e do sentimento de pertencimento das cidades, identificando-a como manifestação artística que se faz presente para além dos grandes centros urbanos, atingindo também as cidades do interior do Brasil e em diversos Estados. A partir do levantamento bibliográfico são analisadas as relações que se estabelecem entre a arte e a forma do indivíduo contemporâneo se inserir no mundo e se situar no tempo e no espaço.

Palavras-chave: Arte de Rua; Urbanização; Cidades Capitalistas.

Abstract: From a process of unequal, contradictory and exclusionary growth of modern cities, art emerges in the streets representing the dissatisfaction and the need for a space of artistic and social expression in a movement where urban artists align themselves in defense of freedom of expression. This is a deinstitutionalized and often marginalized form, to assume the new relationships between the private and the public, the daily life and politics. This article aims to analyze this form of art as a resistance movement, a redefinition of public space and the feeling of belonging of cities, identifying such manifestations beyond the major urban centers, also reaching the cities of the countryside of Brazil and in several states in the country. From the literature analyzes the relationships established between art and the form of the contemporary individual to enter the world, to situate in time and space.

Keywords: Street Art; Urbanization; Capitalists Cities.

1 A CIDADE NA MODERNIDADE

A industrialização levou as cidades a um grande desenvolvimento nos últimos séculos. Essa corrida tecnológica, demarcada pelos ideais capitalistas, cedeu espaços cada vez maiores à proliferação de fábricas, comércios e serviços, tanto públicos quanto privados, que acentuam o caráter utilitário das relações que os indivíduos têm com o espaço que ocupam, este cada vez mais demarcado pela lógica do consumo (VASQUEZ, 1999).

Ao mesmo passo em que o modernismo priorizava a reconstrução urbana após a primeira guerra mundial, através de arquiteturas que revelavam uma arte que traduzisse a sensação de modernidade e bem-estar, também priorizou o menor custo das construções. Alguns desses projetos modernistas de habitação, os quais objetivavam suprir o déficit de moradia para a população de baixa

¹ Mestranda em Ciências Sociais na Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Campus de Araraquara. Formada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Campus de Marília. E-mail: manu_lowe@hotmail.com

² Mestranda em Ciências Sociais na Universidade Estadual Paulista (UNESP) - Campus de Araraquara. Formada em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). E-mail: annie_rk@hotmail.com

renda, acabaram ressaltando ainda mais a desigualdade social e, visualmente, simbolizam a segregação existente entre os espaços ocupados nas cidades, uns mais valorizados e arquitetonicamente mais sofisticados, e outros construídos por interesses políticos, com pouca qualidade, massificando essas habitações. Esse fenômeno, no qual as políticas de habitação privilegiam construções nas periferias e acompanham a especulação imobiliária, é muito evidente no Brasil e tem tomado contornos cada vez mais proeminentes ao traçar a segregação de classes sociais. As construções destinadas à camada pobre da população contam com pouca qualidade e demandam de serviços públicos e privados em seu entorno (HARVEY, 2009).

Muitos autores que voltam seus estudos para a compreensão do surgimento das cidades e seu desenvolvimento, como Palen (1975) e Lefebvre (1999), concordam em um ponto: as cidades capitalistas foram produzidas em torno de um caráter mercantil, o qual, posteriormente, as levou à industrialização. Essa industrialização, em muitos casos, foi de forma rápida e artificial, extrapolando suas condições e negligenciando necessidades da cidade como um todo, e não somente do comércio e mercado. A problemática do capital excedente direcionado a interesses exclusivamente lucrativos afetou diretamente a vida e a sociabilidade nas cidades e limitou grande parte da transformação desses espaços às elites, gerando inúmeros conflitos e tensões no espaço urbano. Os mais diversos problemas provenientes da desigualdade social se tornam evidentes, sobretudo em grandes centros urbanos, sob as formas de favelas e de guerras civis, influenciando, também, na forma como os indivíduos se relacionavam com o mundo, ou seja, na forma de manifestação de ideias, produção artística e identitária. O direito à cidade, citado por Lefebvre (1999), seria, portanto, a partida inicial, se tornando um ideal político.

A produtividade foi o que demarcou os projetos modernistas, dando espaço para o aparecimento, cada vez mais predominante, de uma estética funcional na qual os ideais artísticos objetivam cumprir essas intenções atreladas a uma determinada concepção de modernidade. Segundo Milton Santos (2002), o espaço é formado por, pelo menos, dois elementos, a saber, a materialidade e as relações sociais, ou seja, a paisagem urbana e a forma como os indivíduos vivem e se relacionam neste espaço. Conforme o espaço se sobrepôs ao tempo, no sentido de que apreende as diversas organizações do tempo na cidade, em uma única dinâmica da vida, possibilitando, também, que os diversos tempos coabitem em um mesmo período histórico. Com a ascensão capitalista, a materialidade das cidades passa a ser construída para que o tempo seja o mais produtivo possível, no sentido financeiro. As áreas urbanas ficam, então, sujeitas a uma hierarquização e padronização baseada na produção de lucro, o que torna os espaços coletivos, os espaços de produção artística e de sociabilidade desvalorizados, ou quase inexistentes. Algumas intenções se sobrepõem ao direito à cidade, conforme proposto por Lefebvre (1999).

As cidades modernas passaram, portanto, por diversas transformações que, consecutivamente, corroboram em mudanças significativas no espaço urbano e influenciam diretamente a vida cotidiana de cada um que habita a cidade. A composição visual das cidades retrata as relações existentes entre os sujeitos e o ambiente em que vivem, ambiente este que, aos poucos, passa a se tornar um espaço apropriado pelo marketing e pela propaganda. Áreas públicas são privatizadas a fim de promoverem a mercantilização da vida. Dessa forma, as expressões artísticas que são desvinculadas do interesse comercial não encontram formas de divulgação e reconhecimento, sendo, cada vez mais, ignoradas pela mídia e acabam se tornando desvalorizadas. Diante desta ausência de possibilidades para que possam imergir, essas formas de manifestações artísticas e populares utilizam as ruas como espaço para se expressarem.

O espaço é palco das relações sociais e da materialidade, e essa última traz consigo a revelação do tempo passado, o qual se manifesta através de formas e objetos que permanecem. A técnica usada para transformar o espaço é a tradução do tempo, pois denota em cada momento as possibilidades de realização humana. Cada ator que habita esse espaço age segundo tempos lentos, ou rápidos. Para Milton Santos (2008), o tempo rápido seria o dos indivíduos e intuições hegemônicas, que precisam de freneticidade, pois a materialidade privilegia este tempo. O tempo lento, por sua vez, traduz o tempo dos indivíduos e instituições hegemônicas, para quem a materialidade não é beneficiada pela

aceleração do tempo. disto surge um conflito e uma contradição. Assim, cada ator deposita no espaço objetos que explicitam a face da cidade e determinam os modos de usá-la, e nos tornamos, por vezes, conduzidos por essa cidade: é nela que a vida se produz e se reproduz.

A cidade, enquanto forma materializada das relações entre os indivíduos e entre os indivíduos e o mundo em que vivem, revela sua organização social através das mais diversas manifestações urbanas, e é acerca disso que se faz necessária a compreensão para que seja possível desenvolver uma reflexão sobre os movimentos urbanos na atualidade, ou seja, entender a organização socioespacial como um resultado de diversos fatores da esfera social, como os processos políticos, econômicos e culturais, na medida em que se vinculam à geografia das áreas urbanas. Para o autor Mark Gottdiener (2010), os fenômenos e conflitos ocorridos em um determinado espaço são, em si, a própria produção do espaço. Já para David Harvey (2009), o espaço urbano é o cenário para a reprodução do capital, o qual determina a vida das pessoas, subornando a própria cultura ao modo de vida capitalista. Assim, serão trabalhadas neste artigo as várias perspectivas sobre a produção da cidade.

Diante desta dialética entre espaço e tempo, o moderno e o arcaico, o público e o privado, o crescimento econômico e a miséria, as relações sociais se intensificam de forma nunca vista antes na história, ao passo que a tecnologia e os meios de comunicação digitais separam fisicamente as pessoas. Porém, o mercado de trabalho rápido e fugaz cria, constantemente, a necessidade de contatos imediatos, excluindo, concomitantemente, grande parte da população. Nesse contexto urbano contemporâneo, compreendido como o entrelace de espaços heterogêneos, são explícitas as intenções mais distintas para a ocupação das cidades. De um lado, emerge o projeto modernista de cidade, o qual visa o crescimento rápido, a expansão, adaptação dos locais à vida moderna, em um movimento que busca ampliar os espaços materiais e simbólicos da produção e reprodução da vida, e, por outro lado, há os segmentos populares e as minorias das classes baixas, os quais não se encontram inseridos neste processo de desenvolvimento e modernização das cidades, causando um enorme descompasso que gera inúmeras contradições.

Essa intensificação da vida social transborda a necessidade de apropriação do espaço, gerando diferentes formas de apreensão da realidade e criação de ideias que, muitas vezes, são expressadas pela arte ou movimentos artísticos. Passam a surgir manifestações de resistência a essas imposições preponderantes, que revelam a necessidade intrínseca do homem de se relacionar com a arte, compreendendo esta como uma ferramenta de interação e transformação. Em um desencontro entre a estética moderna e a dinâmica socioeconômica do desenvolvimento artístico, há a necessidade de examinação das relações entre as transformações materiais da cidade e a dinâmica de acumulação de capital, no que se refere, principalmente, às manifestações artísticas nos espaços públicos em contraste ao bombardeamento de propagandas nas ruas (CANCLINI, 1997).

2 DOS SUJEITOS HISTÓRICOS À ARTE DE RUA

A cidade passa a ser compreendida como um espaço simbólico onde indivíduos se constituem através de suas experiências no espaço e no tempo. Quando os grupos se unem para propor alternativas de ocupação a esses espaços revelam uma resistência aos processos de racionalização à massificação que se instituem nas cidades e, assim, propõem usos diferentes aos diversos espaços através dessas manifestações de oposição. Este movimento representa, igualmente, uma transcrição dos fenômenos das dinâmicas da vida através da representação das artes em espaços até então não utilizados para estes fins: os constantes deslocamentos da arte de lugares estáticos (como museus) para os lugares abertos (as ruas).

O aparecimento da arte urbana, como o grafite, surge, entre diversos fatores, como um grito de manifesto perante essa ausência de possibilidades e espaços que proporcionem à população o contato com a arte nas cidades, e permitam aos indivíduos se expressarem. A vivência humana nas cidades fica restrita e, em muitos sentidos, limitada apenas ao consumo, onde os espaços de sociabilidade são transpostos aos shoppings e às galerias, gerando a necessidade de novas formas de se relacionar com a vida e manifestar a arte. Diante de tais circunstâncias, nas quais os ambientes que permitem aos

indivíduos criarem uma identidade com a cidade são cada vez menos frequentes, os indivíduos ressignificam o lugar e o “não lugar”, rompendo com os espaços convencionais de manifestação artística e utilizando as ruas para expor suas experiências.

Muitos autores tratam a arte como uma das manifestações humanas mais significativas de um tempo, sendo abordada como a expressão de um determinado período histórico, assim como os desejos daquela época; ou seja, suas demandas políticas e sociais são o que há por trás de uma estética específica, entre outras questões que podem ser observadas a partir de técnicas e manifestações artísticas. Para Lukács (1965), a essência humana transparece para o mundo real materializada por meio da arte, representando o plano da vida cotidiana. Seguindo esta perspectiva, a arte pode ser considerada uma atividade que parte da vida cotidiana para, posteriormente, retornar a ela, produzindo, dessa forma, uma elevação na consciência dos homens. Lukács compreende a arte através da sua relação com as necessidades da vida cotidiana, como uma forma de o homem ir além dos seus limites diários, expressando a vida real e, ao mesmo tempo, transformando-a.

Na filosofia, Nietzsche (1992) é um dos autores que traz em suas obras a temática da arte como um dos aspectos mais relevantes de sua reflexão. O grandioso papel de dar sentido e continuidade à vida seria incumbido à arte. Os processos de simbolização e a vontade humana estão conectados e se expressam através das manifestações artísticas, conferindo o esforço da criação como um suporte fundamental à vida. Para Nietzsche, a cultura ocidental está doente, pois, nesse modelo de vivência, o modo metafísico do pensamento é o pilar de nossa civilização. Sendo assim, o niilismo sofrido pelo ocidente seria a consequência do idealismo metafísico apontado como uma debilitação dos instintos (CASTRO, 2008; NIETZSCHE, 1992).

A arte, neste sentido, emerge de um contexto de necessidade, e passa a ser um meio de capturar a realidade e, ao mesmo tempo, de expressá-la, em um exercício de distanciamento do ordinário, do cotidiano, da rotina e do comum, buscando ter outra visão sobre a realidade, de modo que ela cria uma nova linguagem para comunicar. Ao manifestar um sentimento por vias artísticas, o indivíduo/grupo se desloca do plano do real, passando para outra forma de comunicação que foge da noção imediata.

A complexidade das relações humanas está sempre interligada a outros fenômenos, e cada época cria seus mecanismos de visibilidade e resistência. Neste determinado período histórico, no qual as cidades podem ser vistas como a materialização do simbólico e a via na qual ocorre a produção e a reprodução da vida, a cidade moderna representa o espaço onde as relações estéticas também se destacam perante todos os mecanismos funcionais das cidades. A relação do homem com a arte dialoga com a realidade e, portanto, é um indicativo sempre presente para compreender os espaços que ocupam; é também o meio de divulgação de ideias e uma forma de se pronunciar diante da vida nas cidades.

A partir do exposto, se faz importante compreender o papel, a função e forma social da arte de rua em suas expressões, como o grafite e a pichação, para estudar a dinâmica das cidades e os fenômenos contemporâneos. Assim, a arte de rua, em sua comunicabilidade e na sua renovação do saber e da sensibilidade, consiste, pois, no surgimento de outro tipo de vínculo da cultura com o território, ressignificando o espaço e o lugar, bem como outros códigos de identificação das experiências, de decifração de seus significados e modos de compartilhá-los. Este é um campo propício para o trabalho transdisciplinar, pois, assim como é um debate sobre as demandas sociais materiais, sobre a produção capitalista das cidades, no que concerne ao caráter econômico, social e político, é também uma questão comunicacional e cultural, que permite compreender a arte urbana como uma manifestação crítica e política de alguns grupos perante a realidade social que vivenciam.

Uma expressão popular, antes de ser analisada, deve por fins científicos e metodológicos, estar devidamente contextualizada em seu período histórico-social e político. É necessário também caracterizar o lugar dos grupos populares e de suas lutas políticas no que tange aos espaços cotidianos. Enfim, é, por isso, um debate que atravessa a cultura e o poder, e, assim, requer a ampliação conceitual que permite abranger formas de elaboração simbólicas e movimentos sociais, através do viés da arte que utiliza as ruas das cidades como uma enorme tela ou palco.

3 A ARTE URBANA

No final dos anos 60 e início dos anos 70, a arte começa a ganhar novas configurações e a se locomover de espaços fechados, como galerias e museus, para compor novos lugares, utilizando novas formas de se conceber um movimento artístico e a buscar diferentes dispositivos para estabelecer um diálogo e uma comunicação entre o artista, o receptor e o seu ambiente. Diante disto, os espaços passam a ser vistos pela arte contemporânea como mais um elemento da obra: a arte se expande para as ruas e novos artistas surgem a partir disto.

Dessa forma, a arte urbana se torna uma das facetas da vida moderna que mais nos permite pensar a produção artística das cidades capitalistas em meio às lacunas de suas contradições. Fugindo do padrão estético tradicional, esta arte produz uma linguagem popular visual que comunica e dialoga com uma parcela da população que, muitas vezes, não frequenta um museu ou um teatro, ou mesmo não se identifica com estes locais. A arte urbana, por sua vez, é a expressão das reais relações da vida cotidiana nas cidades, e expõe, em muitos sentidos, as contradições e desigualdades de uma sociedade mediada pelo capital, em que a expressão popular, muitas vezes, não é considerada, pois, do ponto de vista das relações mercantis, não é produtiva. Segundo García Canclini (1997),

A vida urbana transgride a cada momento essa ordem. No movimento da cidade, os interesses mercantis cruzam-se com os históricos, estéticos e comunicacionais. As lutas semânticas para neutralizar, perturbar a mensagem dos outros ou mudar seu significado, e subordinar os demais à própria lógica, são encenações dos conflitos entre as forças sociais: entre o mercado, a história, o estado e a luta popular para sobreviver [...] Enquanto nos museus os objetos históricos são subtraídos à história e seu sentido intrínseco é congelado em uma eternidade em que nunca mais acontecerá nada, os monumentos abertos à dinâmica urbana facilitam que a memória interaja com a mudança, que os heróis nacionais se revitalizem. (CANCLINI, 1997, p. 301).

Com o crescimento das cidades, aumento da população e o surgimento de um grande centro econômico urbano, as cidades passaram a concentrar uma imensidão de mercados dos mais diversos perfis, transformando em mercadoria setores até então improdutivos economicamente. Diante deste contexto, a população excluída passou a expressar sua indignação por diversos meios, como a música, a dança, a arte visual, entre outras. Essas artes não apresentam pontos interessantes para a mídia, sendo desvalorizadas e negligenciadas, embora expressem demandas sociais e concentrem elementos artísticos. No caso do grafite e da pichação, muitas das mensagens por tais artes expressas trazem um caráter crítico ao sistema, expondo o sentimento de não pertencimento das cidades.

Essa forma de se manifestar acaba trazendo outros sentidos à vivência urbana e cria possibilidades para diversas outras relações humanas em meio ao espaço que os cerca. Tais sentidos são produzidos diariamente, segundo os mais diversos interesses. O encontro com essas artes visuais nas cidades é, ainda, uma afronta à lógica de uma cidade racionalizada e inserida num parâmetro padronizado de comportamento social. O próprio traço manual e espontâneo se opõe estruturalmente às legendas políticas ou publicitárias, desafiando as linguagens institucionalizadas quando as altera, questionando até mesmo os critérios da arte e sua legitimação.

As expressões urbanas podem trazer para a discussão não somente a questão da ruptura estética com o padrão da arte imposta, mas, em um sentido mais concreto, substancial e contextualizando, podem ser analisadas como algo que representa o seu contrário, ou seja, como um fenômeno que só existe porque outros problemas maiores e estruturais permeiam a realidade das cidades, e criam a necessidade de expressão de uma população não contemplada pelo “desenvolvimento”, onde não há locais públicos de entretenimento e faltam ambientes que incentivem a produção artística e cultural, assim como espaços gratuitos de sociabilidade. Neste sentido, este tipo de expressão artística expressa, também, além do seu caráter cultural e criativo, certa carência, sendo, ao mesmo tempo, uma consciência que exprime as reais limitações que nos são postas por uma situação histórica concreta, como um protesto contra a condição real.

O sujeito contemporâneo pode ser constituído através da vivência urbana, pelo meio de transformações que contenham suas dimensões diversas, assim como ocorre com alguns grupos que convivem nas cidades e ocupam e produzem nesses espaços seus significados. Entre grupos de *rap*, *punk*, grafite, *hip-hop*, artesãos manuais, entre outros, encontra-se uma diversidade de expressões e uma complexidade de sentidos que originam uma sensibilidade inovada para a permanência cotidiana na vida urbana, em uma ressignificação da cidade. Esse contraste das formas de se comportar nas cidades gera uma tensão entre a massificação social. Deste modo, a hegemonização das identidades e o surgimento de microgrupos que manifestam a intenção de reagir a essa homogeneização da vida em sociedades consumistas, com pouco espaço e tempo para convivência, podem ser compreendidas como uma possível forma de protesto a essa massificação. Os chamados grafiteiros, portanto, podem ser considerados agentes de uma nova proposta para os espaços urbanos, onde há espaço para a livre manifestação de ideias e sentimentos. Essas alternativas de intervenção nas cidades também revelam imagens cotidianas sob óticas diferentes em contraposição das que nos condicionamos a enxergar no dia a dia, pois o grafite se apropria de elementos cotidianos e experiências e vivências para compor sua estética (FURTADO, 2012).

Os grupos de artistas livres de rua denominam-se *crews*, palavra de origem norte-americana utilizada a princípio por “pichadores” e, posteriormente, por grafiteiros brasileiros. Os *crews* se formam e constituem grupos onde grafiteiros interagem entre si. Segundo Furtado, autora do estudo intitulado *Tribos urbanas: os processos coletivos de criação no graffiti* (2012), essas tribos se constituem pela afinidade de estilos e nomes distintos. Para a autora, o processo de criação dessa modalidade artística engloba diversos olhares e intenções que culminam na criatividade dos autores. Os *crews* têm o objetivo de fazer grafite e serem reconhecidos por seus membros, estilo e arte criativa. Os grafiteiros usam o urbano em grupos ou sozinhos e compreendem esse espaço para além de suas estruturas materiais. A cultura do grafite expressa uma contraposição aos usos convencionalmente atribuídos às cidades e propõe uma nova forma de uso desses locais.

3.1 O GRAFITE

Grafite (do italiano *graffiti*, plural de *graffito*) é a denominação dada às inscrições urbanas desde a antiguidade, mas surgiu com mais forma na década de 1960. O grafite sempre esteve vinculado a movimentos de afirmação identitária, manifestações políticas ou sociais. A princípio, se solidificou na Europa através do movimento estudantil francês e, posteriormente, se espalhou para a América, recebendo influências do movimento hippie e punk nas décadas de 70 e 80, onde a cidade se torna palco para arte e a arte se torna parte da cidade. Primordialmente, começou nos Estados Unidos com o surgimento do movimento cultural do hip-hop. Ao final da década de 60, a escritura de rua era vista nos bairros pobres, espaços onde havia extrema violência, racismo, tráfico de drogas e a população era preponderantemente negra e latina. As gangues que utilizavam a violência para domínio territorial começaram a usar a arte como meio de canalizar a violência: inicialmente a dança substitui as armas para as competições pelo território.

Nos anos 80 o hip-hop chega ao cenário brasileiro das periferias e traz consigo a mobilização de jovens para a transformação social, onde a desigualdade social e o racismo eram enfrentados por meio dessa cultura que se sustenta no engajamento social por meio da música, do grafite e de ONGs criadas pelo movimento do hip-hop. A cultura do hip-hop se estendeu por todo o território brasileiro e pode ser vista, atualmente, nas mais diversas cidades. O grafite brasileiro se desenvolveu com características próprias, as quais mesclam diversos elementos e criam uma identidade particular. Influências do hip-hop são bastante evidentes, como o uso excessivo de cores, também o grafite com caráter de militância política pode ser identificado no Brasil como herança do período da ditadura militar, assim como imagens e figuras lúdicas foram influenciadas pela ideologia hippie no país, na qual originam um grafite mais poético e pacífico. Atualmente, o grafite brasileiro é reconhecido internacionalmente como uma forma particular de expressão de qualidade (SILVA, 2008; LAZZARIN, 2007).

O grafite é uma representação iconográfica e um meio de comunicação visual cujo repertório simbólico pode ser facilmente interpretado pela sociedade ou restrito a pequenos grupos. Sua confecção, na maioria das vezes, é feita com o uso de tinta a óleo usada em spray, que toma formas sobre os muros e paredes da cidade e podem, também, estar situados em espaços públicos ou privados. Usualmente, a dimensão dos desenhos pode ser avistada a longa distância. Segundo Canclini (1997), em seus estudos sobre Culturas Híbridas na América Latina, o grafite transcende a arte convencional:

O grafite é um meio sincrético e transcultural. Alguns fundem a palavra e a imagem com um estilo descontínuo: a aglomeração de signos de diversos autores em uma mesma parede é como uma versão artesanal do ritmo fragmentado e heteróclito do videoclip. Em outros se permutam as estratégias da linguagem popular e da universitária, observa Armando Silva. Há também 'síntese da topografia urbana' em muitos grafites recentes que eliminam a fronteira entre o que se escrevia nos banheiros ou nos muros. É um modo marginal desinstitucionalizado, efêmero, de assumir as novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política. (CANCLINI, 1997, p. 339).

As cores vívidas escolhidas pelos grafiteiros altera a estética das cidades modernas e atrai olhares variados para a arte que se expressa. Essa comunicação urbana é praticada por minorias, os quais são, geralmente, moradores das periferias, homens, negros e pobres que utilizam desse recurso simbólico para comunicar à sociedade suas indagações e reflexões, de modo que, na maioria das vezes, os temas que emergem são relacionados à paz, desigualdade social, fé e amor (SILVA, 2008).

3.2 GRAFITE X PICHANÇA

Ainda na década de 60, ou seja, paralelamente ao surgimento do grafite, emergiu a pichação, a qual também ocupou um espaço de destaque, explicitando fatores como: manifestações políticas, ideais de competição entre os pichadores e depredação de monumentos, prédios públicos e privados. É necessário evidenciar que as aproximações e antagonismos entre grafite e pichação são compreendidos de formas diversas. Essa disparidade entre grafite e pichação é, primeiramente, evidenciada no senso-comum, que tende confundir os estilos de arte nas ruas e, ainda, é concebida de formas distintas por estudiosos do tema.

Para uma primeira interpretação dessas intervenções urbanas, o grafite, ao contrário da pichação, se preocupa com a qualidade técnica da arte produzida, de modo que o preparo das paredes é feito de forma rigorosa, demanda tempo e requer mais detalhamento e sofisticação do criador. Dessa forma, o grafite se desvincularia da pichação e passaria a ocupar um espaço distinto, ao passo que os pichadores estão preocupados em transgredir as regras e provocar as autoridades por meio de manifestações que não têm pretensões artísticas. Assim, os grafiteiros manifestam uma necessidade de serem reconhecidos como artistas e de produzirem obras que requerem tempo e dedicação. Há, ainda, outra diferença que se sobressai entre as duas modalidades de expressão nas ruas: os pichadores preocupam-se em serem reconhecidos em um grupo específico, já os grafiteiros se preocupam em serem reconhecidos pela sociedade. É importante fazer essa distinção, pois, comumente, confunde-se grafiteiro com pichador, e ambos merecem ser compreendidos dentro de suas especificidades, distinguindo-se os impactos que ambos procuram ocasionar (LAZZARIN, 2007).

Outra abordagem conceitual revela que existe uma diferenciação tênue entre as origens do grafite e a pichação, porém, atualmente, para alguns grafiteiros, apenas a sua modalidade de arte de rua merece receber o título de arte, já que consideram as pichações vandalismos. Já para alguns daqueles que se intitulam pichadores, o grafite é uma expressão artística que foi aderida ao sistema a que eles se revoltam. O grafite foi instituído como arte urbana, ao passo que a pichação não se enquadrava nesse mérito e é frequentemente concebida como práticas de vandalismo. Para Schultz (2010), ambas são expressões artísticas, apesar das distintas interpretações e distintos impactos que causam nos espectadores.

Trazendo a discussão para o contexto nacional, é importante situar que o termo grafite é compreendido no Brasil como os grafites artísticos que surgiram com base no grafite americano, no início da década de 80. Já a pichação é um termo que se refere às inscrições feitas nas cidades com o uso de sprays e se difere do grafite nas formas utilizadas. Ambas as técnicas utilizam o spray como instrumento que acaba aproximando as modalidades de intervenção nos espaços urbanos. Porém, anteriormente, a pichação era feita com piche, produto obtido do petróleo e muito utilizado na época da ditadura militar para escrever nos muros e paredes; contudo, após o surgimento do spray, a pichação passou a se utilizar desse material, o qual era mais viável e, hoje, é comum aos dois estilos, grafite e pichação, os quais acabam se confundindo. A crítica feita é que o grafite originado nas periferias, em meio a conflitos econômicos e raciais, e combatente da homogeneização dos sujeitos das metrópoles modernas, acabou sendo cooptado para o estilo de vida ao qual originariamente combatia (COSTA, 2007).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As frustrações dos órgãos de direitos humanos e da ineficácia das Instituições levam-nos a refletir, também, sobre o papel da cultura como expressão simbólica para sustentar demandas quando as vias políticas não contemplam as necessidades dos indivíduos e o mínimo para a sua existência nas cidades. Essa ausência de resultados eficazes na política, combinada com o crescimento desigual das cidades, entre outros fatores estruturais, ocasionam uma exclusão de grande parte da população, gerando, assim, um sentimento de revolta e insatisfação que não encontra uma devida forma para ser evidenciada.

Dessa maneira, a consciência de que há algo errado emerge, e se torna inevitável a sua manifestação, a qual, por vezes, encontra um meio subversivo para ser expressar e, com isto, ocorre, muitas vezes, a pichação de muros, em uma ação transgressora da ordem, pois a revolta, muitas vezes, não passa por um processo de compreensão da complexa estrutura que a oprime e, então, se manifesta em formas que marginalizam o ato. A partir disto, se faz necessária uma reflexão para definir as relações entre o campo cultural e o político: a diferença entre ação e atuação.

Há um enorme conflito entre a representação política e a real vontade da população, que se codifica em uma dificuldade na avaliação política das práticas culturais, as quais não consideram as manifestações artísticas como intervenções efetivas que visam reformular as estruturas materiais da sociedade. As lutas pelo controle do espaço se fazem através de marcas próprias: são os grafites e pichações. Suas referências sexuais, políticas ou estéticas são maneiras de mostrar ao mundo um modo de vida e de pensamento de um grupo que não dispõe de circuitos comerciais ou políticos para se expressar, mas que busca afirmar um modo de viver, uma forma de pensar que foge do convencional e que não se limita às relações mercadológicas e de consumo. Esses grupos procuram mostrar que não é por estarem fora das universidades e dos museus que são “incapazes” de produzir arte e cultura, ou seja, por desconhecerem a história dos saberes e estilos; e, sobretudo, buscam mostrar que pertencem à cidade, ressignificando esse espaço público.

Acerca das intervenções, vimos que, muitas delas, são baseadas em técnicas elaboradas e imagens, e outras buscam comunicar frases, mensagens políticas, pedidos, poesias e alguns símbolos por meio dos quais tratam de códigos entre grupos específicos; no entanto, todas as expressões nos forneceram elementos para se pensar uma mesma questão: essas manifestações, artísticas ou não, comunicam algo, são manifestações de algo que está para além do próprio fenômeno, sendo, portanto, necessários reflexão e exercício de compreensão para iluminar o que está por trás de tais linguagens, a saber, porque estes grupos sentem a necessidade de se apropriarem do espaço público para divulgar suas ideias? Por que a arte não pode imergir das ruas e utilizar a cidade como seu espaço de criação? Tais intervenções são formas de comunicação e diálogo entre a arte e o urbano, o tradicional e o contemporâneo. Assim, as cidades se tornam um palco de efervescência cultural e artística, bem como espaço de reivindicação e confrontos.

As práticas culturais são mais que ações, são também atuações de sujeitos que buscam construir a história. As ruas das cidades são palcos de luta, mas, também, onde uns e outros têm a experiência da alteridade e do reconhecimento. O confronto é um modo de expor uma desigualdade que está colocada, mas que, de forma alguma, é imutável, e as manifestações de rua e a arte urbana nos mostram que o tempo materializado no espaço é constituído pela história das sociedades que o compõe, e está, constantemente, em processo de transformação, sendo, pois, um movimento dinâmico e autoconsciente, que busca sempre evidenciar os conflitos e não esconder a diferença, mostrando a riqueza e o valor de uma arte autêntica, original e que tem muito a dizer sobre o mundo. A cidade é o produto de toda uma história que se cristaliza e se manifesta, de modo que o espaço urbano se torna palco para arte e a arte se torna parte dele (ARGAN, 2005).

REFERÊNCIAS

ARGAN, G.C. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo; Martins Fontes, 2005.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

CASTRO, C. M. A inversão da verdade: notas sobre O nascimento da tragédia. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 49, n. 117, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2008000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 ago. 2015.

FURTADO, J. R. Tribos urbanas: os processos coletivos de criação no graffiti. **Psicologia Social**, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822012000100024&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 ago. 2015.

GOTTDIENER, M. **A produção social do espaço urbano**. São Paulo: Edusp, 2010.

HARVEY, D. A Liberdade da Cidade. **Espaço e Tempo**, n. 26, p. 09-17, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.geografia.fflch.usp.br/publicacoes/Geosp/Geosp26/09-18-HARVEY,David.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

_____. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

LAZZARIN, L. F. Educação e Arte. Identidade e arte da rua: contribuições do movimento grafite para a educação. **GE: UFRR**. n. 01, 2007. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/grupo_estudos/GE01-3262--Int.pdf>.

LEFEBVRE, H. **O Direito à Cidade**. 1. ed. São Paulo: Moraes, 1991.

_____. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

LUKÁCS, G. Literatura y arte como sobreestrutura. In: **Aportaciones a la historia de la estética**. México: Grijaldo, 1965.

MARX, K. **Sobre a crítica da Filosofia do Direito de Hegel**. São Paulo: Martin Claret, 1968.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PALEN, J. J. **O mundo urbano**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1975.

PINHEIRO DA COSTA, L. Grafite e pixação: Institucionalização e transgressão na cena contemporânea. **III Encontro de História da Arte**, IFCH/ Unicamp, 2007. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/COSTA,%20Luizan%20Pinheiro%20da.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

RANCIÈRE, J. **Os nomes da história: um ensaio de poética do saber**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1994.

SANTOS, M. O tempo nas cidades. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 54, n. 2, 2002. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252002000200020&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 ago. 2015.

_____. **A natureza do espaço**. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHULTZ, V. Pichação e grafite: Reverberações educacionais. In: **33ª Reunião Anual da Anped: Educação no Brasil: o balanço de uma década**. Rio de Janeiro/RJ: Anped, 2010. v. 33. p. 1-14. Disponível em: <<http://33reuniao.anped.org.br/33encontro/app/webroot/files/file/Trabalhos%20em%20PDF/GT24-6075--Int.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2105.

SILVA, W. S. A trajetória do Graffiti Mundial. **Revista Ohun**, n. 4, 2008. <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/Wiliam_Silva.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2015.

VÁSQUEZ, A. S. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Brasiliense; 1999.

VIGOTSKY, L. S. **Obras escogidas III: problemas del desarrollo de la psique**. Madrid: Visor Distribuciones, 2000.