

O olho ocidental e o gosto: uma leitura sociológica do processo de legitimação do grafite como expressão artística no Brasil - síntese.

Apontamentos de uma investigação em curso: Doutorado em Sociologia pelo IESP/UERJ (Ingresso em 2008).

GT 32: Sociologia da Arte e da Cultura.

David da Costa Aguiar de Souza

Resumo:

O trabalho a seguir busca demonstrar como o estilo pictórico grafite teve sua percepção social subvertida a partir da assimilação de sua estética pelas instituições “oficiais” do mundo das artes visuais no Brasil. A pesquisa dá contornos ao “mundo do grafite carioca” e a seus pontos de contato com o “mundo oficial das artes plásticas”. Desta aproximação emergiu um subjetivo processo de legitimação do grafite como atividade artística, promovendo o deslocamento de sua percepção social, situada primariamente numa atmosfera que o classificava como poluente e desviante, para uma atmosfera de valorização e assimilação de sua estética por nichos como a moda, a publicidade, a decoração e as agendas de combate à delinquência e ócio juvenis.

Palavras-chave: Grafite, mundo artístico, Sociologia da Arte.

1. Introdução.

A atividade parietal do grafite¹ constitui na atualidade um objeto de estudo apropriado por diversas instâncias da produção de conhecimento, incluindo os ramos acadêmicos das Artes Plásticas, a Antropologia, a Sociologia, a Psicologia Social, O Planejamento Urbano e Regional, o *Design* e a Arquitetura. Do ponto de vista sociológico pragmático, os resultados desses trabalhos têm subsidiado o desenvolvimento de políticas públicas afetas à atividade, oficinas vinculadas a projetos de combate à delinquência, criminalidade e ao ócio infanto-juvenil, além de promoverem revisões e sofisticções nas leis que regulam a atividade. Do ponto de vista teórico, o grafite tem suscitado estudos em estâncias como a Sociologia Urbana e a da Arte.

O texto da lei constitucional brasileira 9.605 de 1998 que abrangia as atividades parietais da pichação e do grafite sem fazer qualquer distinção e previa inclusive a mesma punição restritiva de liberdade para pichadores e grafiteiros, foi modificado pela recente lei 12.408 de 25 de maio de 2011², que altera o art. 65 da lei 9.605 para descriminalizar o ato de grafitar e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol para menores de dezoito anos. Com a mudança o texto passou a ser: “Art. 65. Pichar (antes também grafitar, agora não mais) ou por outro meio conspirar edificação ou monumento urbano: pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa”.

A descriminalização do grafite na lei constitucional brasileira é uma poderosa evidência empírica de que, ao ser assimilado pelo “mundo oficial das artes plásticas” e constituir-se em um dos ramos da pintura pós-moderna, o grafite distanciou-se da atividade da pichação (o *tag* brasileiro) na opinião pública e adquiriu o status de atividade artística, deslocando-se de uma atmosfera de

¹ Grafites são pinturas parietais desenvolvidas com emprego de tintas spray sobre suportes públicos de ambientes urbanos, típicos em grandes cidades como Rio de Janeiro, Santiago, Cidade do México e Nova Iorque.

² Cf. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9605.htm, acesso em 26 de maio de 2011.

entendimento que o classificava como essencialmente poluente, desviante e desnecessário e penetrando num universo de valorização e repercussão positivas. Esta é a hipótese que encontra-se na raiz do desenvolvimento do presente trabalho.

2. Do objeto ao estudo.

A respeito da compreensão sociológica do comportamento desviante e de sua interconexão com outras formas de conduta relacionadas às ações coletivas, Becker (2009) apresenta uma análise que leva ao entendimento de que existem duas esferas fundamentais de determinação do desvio. A primeira delas é inerente ao caráter normativo da organização social, ou seja, para que exista o desvio é imprescindível a pré-existência da norma social (seja ela positiva ou consuetudinária, explícita ou implícita) regulando aquele comportamento, formulação que, tomada isoladamente dentro de nossa discussão, poderia levar a entender que só era efetivamente desviante grafitar no Brasil quando a lei determinava tal proibição. A segunda reside no universo moral de julgamento do que é certo e o que é errado, o que é ou não adequado. Acredito que seja quase uma unanimidade que não se deve desenvolver uma pintura (ou outra intervenção) num suporte urbano qualquer, público ou privado, sem a devida autorização de seu proprietário ou responsável, mas o grafite, em sua essência e concepção originais, não leva isso em consideração. O respeito ao patrimônio alheio não é premissa primordial da prática dos grafiteiros, mas, dado o crescimento tanto da atividade quanto da classe de praticantes, o grafite em maior ou menor escala “deixou de ser pedra e virou vitrine” e teve sua ecologia tradicional bastante modificada por esta perspectiva.

A classe dos grafiteiros não compartilha de uma unidade ideológica. Há cada vez mais os que se subordinam ao que poderíamos classificar primariamente como mecanismos de “domesticação” da atividade, eminentemente leis, projetos sociais e espaço no mundo oficial das artes plásticas e, por outro lado, existem aqueles que não passam próximos a tais mecanismos. Muitos grafiteiros se mantêm estritamente vinculados à perspectiva subversiva original da atividade, avessos às mediações e contrários a sua mercantilização, sua apropriação em projetos sociais e mesmo seu abrandamento legal. “Nunca pedi autorização pra fazer um trabalho. Claro que a gente sabe mais ou menos onde ‘pode’ e onde não ‘pode’ (aspas sinalizadas pelo informante) pintar. Até hoje volta e meia tô eu lá me explicando pros canas” (*sic*), dispara o grafiteiro carioca Daniel *Malc*³, colaborador desta pesquisa.

Podemos situar o grafite brasileiro como circunscrito à seguinte cadeia: 1) surge como uma apropriação indébita do patrimônio alheio (público ou privado), sendo classificado primordialmente como atividade essencialmente desviante, tanto no costume quanto na lei; 2) tem sua percepção social abrandada através de sua transposição ao mundo oficial das artes plásticas por intermédio de importantes mediadores e sua conseqüente legitimação como atividade artística, sofrendo um sério abrandamento legal no Brasil em decorrência desse processo (deixa de ser crime em 2012); 3) a maioria quase absoluta dos grafiteiros, mesmo os mais subordinados ao que estou chamando de mecanismos de domesticação da atividade, entende que o grafite, em essência, deve ocorrer em suporte urbano público que, se não autorizado, resulta numa prática desviante – apropriação indevida do patrimônio alheio, público ou privado - a despeito de qualquer outra esfera de abrandamento da atividade (artística ou legal, principalmente); 4) o que impulsiona as apropriações mercantis do grafite e em projetos sociais é seu viés público, sua estética amplamente difundida em fachadas e muros componentes da paisagem urbana das cidades, produção que se depender exclusivamente das pinturas mediadas pela administração pública e pelos proprietários dos suportes, se enfraquecerá significativamente. Tais apropriações são então estimuladas, alimentadas e alicerçadas pela proliferação dos grafites em geral, em sua maioria não mediados pela administração pública ou pelos

³ Entrevista concedida por Daniel *Malc* em 12 de fevereiro de 2012.

proprietários dos suportes, desviantes, portanto; 5) toda a cadeia, mediadores da administração pública e do mundo oficial das artes, idealizadores de projetos sociais da sociedade civil organizada, legisladores e grafiteiros (domesticados ou não) são movidos em grande parte pelos grafites não autorizados (majoritários), desviantes em essência por incidirem em apropriações indébitas do patrimônio alheio (público ou privado), ainda que com crescente respaldo moral (“levam cores à cantos degradados das cidades” é uma opinião recorrente), o que leva a entender que, independente da forma como se apresente, seja numa galeria, num museu, num projeto social de uma prefeitura ou mesmo num texto de lei, a cultura do grafite é ininterruptamente alimentada por uma forte raiz desviante.

O processo de deslocamento do olhar da opinião pública (no Brasil e no mundo) em direção ao grafite não se deu de forma abrupta. Temos observado há aproximadamente três décadas a estética dos elaborados desenhos em tintas spray gradualmente penetrar e se firmar em universos como as belas-artes, a publicidade (incluindo-se aí múltiplas mídias como televisão, internet e veículos impressos), além da moda, decoração de exteriores e, principalmente, de interiores. Sair com uma camisa com um desenho grafitado ou manter um grafite pendurado ou estampado na parede de um cômodo na residência são hoje atitudes que passam despercebidas, mas já foram gestos entendidos como aproximações com um universo estético desviante e *underground*.

O objetivo deste trabalho incide numa tentativa de se interpretar, com auxílio da Sociologia da Arte e de outras correntes e fundamentos sociológicos, a mudança de percepção coletiva e de status social de uma prática *a priori* desviante a partir de sua transposição ao mundo oficial das artes plásticas, pois quando se tem notícia de que trabalhos do gênero grafite chegam a ser vendidos por algumas dezenas de milhares de dólares em importantes galerias de artes e que a demanda por obras de determinados artistas supera em muito sua produção voltada à comercialização, dificilmente se irá hostilizar uma pintura do gênero estampada num suporte público, tomá-la como lixo ou mesmo ignorá-la. Apesar da aparente naturalização do *homo economicus* implicada nesta conclusão, considero (e parto do pressuposto que) a supervalorização de determinados grafiteiros no cenário *mainstream* das artes plásticas - inaugurada nos EUA com Jean-Michel Basquiat⁴ (1960 – 1988), que começou escrevendo frases *nonsense* pelo *Soho* em Nova Iorque, e continuada mundo afora - como um dos pontos-chave (possivelmente o principal) para a bastante difundida (não total) e crescente aceitação social da atividade na contemporaneidade.

A valorização via mercado de artes e a liberação legal, no entanto, não deram conta de eliminar por completo a ampla hostilidade social outrora destinada à atividade, pelo contrário, criaram novas arenas de descredenciamento do grafite, como algumas vertentes mais ortodoxas da crítica de arte e alguns grupos de artistas estabelecidos mais tradicionalistas que consideram uma ofensa ao mundo oficial das artes plásticas receber a técnica como um estilo da pintura contemporânea⁵.

Aqui se interpõe a discussão sobre vanguardas artísticas proposta por Gilberto Velho (1977). Os agentes responsáveis pela transposição original do grafite ao mundo oficial das belas artes (fim dos anos 1970, início dos 1980) – críticos, galeristas, curadores, artistas consagrados e mídia especializada -, tanto no Brasil quanto fora, ao violarem o *status quo* deste mundo introduzindo nele um ramo não acadêmico de pintura (não que isso constitua um fato inédito), incidiram num movimento interpretado por outros personagens do mesmo mundo como desviante. Se nos debruçarmos sobre a forma como tal movimento se processou nos EUA, reforçaremos essa percepção. Andy Warhol (1928 – 1987), que já

⁴ Basquiat é cada vez mais reconhecido como um grande mestre da arte do pós-guerra, junto com nomes como De Kooning, Warhol e Pollock. Em setembro de 2012, naquele que foi considerado o maior leilão da história da arte contemporânea no pós-guerra, ocorrido na Christie's de Nova Iorque, uma pintura sem nome do artista foi vendida por US\$26,4 milhões, preço recorde de uma obra sua, equiparando-se e mesmo superando as cifras alcançadas por obras dos mencionados pintores no mesmo evento. Cf. <http://oglobo.globo.com/cultura/christies-bate-recorde-de-arte-contemporanea-com-us-412-milhoes-6741820>, acesso em 2/12/2012.

⁵ Ver Trigo, 2009.

havia subvertido o mercado de artes com sua *pop art* e atravessou a década de 1970 até meados dos anos 1980 na vanguarda do *establishment* artístico norte-americano⁶, foi um dos pivôs de sacralização do grafite no mundo oficial das artes plásticas que, uma vez transposto, foi batizado como “neo-expressionismo abstrato”, ramo da pintura pós-moderna que teve como pioneiros Basquiat e Keith Haring (1958 – 1990), este que acabou se notabilizando posteriormente como um dos nomes mais importantes da *pop art* norte-americana. Os dois “quase” moradores de rua usuários de heroína tiveram seu ingresso nesse “mundo oficial” mediado por ninguém menos que Mr. Warhol. Haring, aliás, contribuiu muito para a transposição do grafite ao mundo oficial das artes plásticas no Brasil quando participou da XVII Bienal de Artes de São Paulo (1983), tendo agradado bastante a crítica local⁷.

Obviamente a transposição do grafite ao badalado ambiente das galerias, museus e mostras de artes não seria possível se uma série de integrantes desse circuito não se mobilizasse para tal. A definição tautológica de Becker (1977), situada no processo de delimitação da sua concepção de “mundo artístico”, ajuda a entender a composição e o funcionamento do “mundo oficial das artes plásticas” e do “mundo do grafite”, categorias que aqui são invariavelmente acionadas.

Defina-se um mundo como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo. Assim, um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte (BECKER, 1977, p. 9).

Imaginemos que dentre as pessoas que compõe o mundo oficial das artes plásticas encontram-se críticos, *marchands*, curadores, galeristas, grandes colecionadores, artistas estabelecidos e profissionais da mídia especializada. São eles que irão ou não cancelar a circulação de trabalhos pertencentes a determinado estilo (principalmente os insurgentes) no interior das instituições que compõe esse mundo. Não há unanimidade. Existem alas mais conservadoras, mais liberais e existe a vanguarda, responsável por muitas das inovações (recorrentemente consideradas desviantes) que por ali se abaterão.

A transposição do grafite ao referido mundo oficial das artes no Brasil e nos EUA foi idealizada e operacionalizada pelas vanguardas locais, em movimentos que podem ser classificados como desviantes, tendo por base as normas e critérios que vigem nesses mundos. Segundo Velho (1977), os membros das vanguardas artísticas recorrentemente incidem no desagrado de grupos mais conservadores, sendo alvo de acusações de desvio e anormalidade. Na concepção de vanguarda artística utilizada pelo autor está incluída uma gama variada e heterogênea de sujeitos e, segundo ele, uma característica importante que os unifica é o caráter público de seus segmentos e ofícios. O trabalho dos protagonistas do mundo das artes plásticas é de apreensão pública, desde quem produz a obra a quem a expõe ou elabora sua crítica. Evidencia-se então mais uma face desviante do grafite. Seu processo de transposição ao mundo oficial de artes plásticas, fator determinante da ampla mudança social de sua percepção decorrida nas últimas três décadas, enquanto movimento de uma vanguarda violando um *status quo* artístico, apresenta um inelutável caráter desviante.

Luciano Trigo (2010) entende que a assimilação do grafite pelas instituições do mundo oficial das artes plásticas vai certamente ao encontro do novo paradigma do segmento, vigente neste início de século XXI, corroborado por importantíssimos analistas como o filósofo, crítico de arte e Professor emérito da Universidade de Columbia (EUA) Arthur C. Danto. Tal paradigma é caracterizado, entre outros fatores, pela redistribuição de papéis dentro do sistema (entre artista, curador, galerista, crítico, *marchand* e instituições), pela reversão dos processos de experimentação e das atitudes contra-culturais promovidas pelas últimas vanguardas (por exemplo, em relação à negação dos museus, da

⁶ Ver Perl, 2008.

⁷ Ver Spinelli, 2010.

mercantilização da arte e da própria noção de autoria) e, por último, mas não menos importante, pela assimilação total de uma lógica especulativa e mercadológica que aproxima a arte, cada vez mais, dos universos da moda, da publicidade e das imagens comerciais da cultura de massa. Para Trigo, este novo paradigma artístico deu um jeito também de aniquilar o sentido de várias manifestações outrora categorizadas como anti-artísticas ou marginais, colonizando-as, gerando uma inalienável necessidade de revisão.

Hoje é difícil produzir uma obra marginal. O sistema deu um jeito de se apropriar de todas as manifestações artísticas que supostamente não caberiam numa coleção. Os múltiplos, as performances, os grafites, as instalações, as obras efêmeras ou industrialmente reproduzíveis, ambientais ou especificamente situadas: para tudo se encontra uma maneira de enquadrar, expor, valorizar e vender, mesmo para aquelas propostas que colocavam em causa a própria possibilidade da coleção, fundamental para o mercado. As instalações e performances, por exemplo, de propostas anti-sistema passaram a ser a ferramenta de marketing para a promoção do artista num mercado onde o primeiro desafio é ser visto e chamar atenção (TRIGO, 2010, p. 30).

Para Sant’anna (2003), em relação à necessidade de revisão nos critérios da arte moderna, há um problema que precisa ser destrinchado e “posto no divã socioestético”. Em artigo que acabou repercutindo e se tornando um clássico brasileiro da reflexão sobre as ciladas presentes na arte contemporânea, o autor se refere a um “trauma”, uma “má consciência” que ficou na memória do ocidente devido ao fato de vários artistas recusados em salões oficiais no final do século XIX terem, posteriormente, sido aceitos como alguns dos maiores criadores de seu tempo. Desde então a probabilidade de que os conceitos de arte vigentes estejam equivocados e que seus idealizadores e mantenedores sejam tidos no futuro como incompetentes e ignorantes para perceber a “vanguarda” e o “novo” fez com que se abrissem, ou melhor, se escancarassem as portas do julgamento estético, como verificado no exemplo de Basquiat⁸, cortejado por todos os setores do “mundo oficial das artes plásticas”, dos negociantes à alta crítica, inaugurando o ingresso dos grafiteiros no *mainstream* das artes visuais. Sim, pois há um fenômeno acoplado ao trauma daquela rejeição histórica, de acordo com o autor.

Os artistas, que por suas propostas perturbadoras e revolucionárias àquela época, enfrentavam o gosto oficial e no princípio foram marginalizados, passaram, numa reversão da expectativa, não só a serem canonizados, mas a fazer parte da modernidade triunfalista. (SANT’ANNA, 2003, P. 18).

Portanto, da recusa inicial desses artistas à sua posterior celebração estabeleceu-se, nas palavras de Sant’anna (que, diga-se de passagem, é considerado reacionário e uma espécie de “inimigo número um” das artes contemporâneas por vários de seus representantes⁹; por outro lado, suas formulações críticas sobre a matéria rendem ótimos pontos de partida para discussão sociológica), um ritual socioestético de “entronização”, algo que pode ser melhor explicado pela Sociologia e Antropologia, para o autor. Por receio, aparentemente, o processo (a entronização) deixa de ser póstumo na pós-modernidade.

⁸ Sant’anna (2003) referindo-se a Basquiat: “Tanto no espaço cultural da Cartier, na Boulevard Raspail, quanto no seu castelo em Cahors, o dono da Cartier, Alain Dominique Perrin, abriga obras de autores dos anos 1980, como aquele Basquiat, que saiu da sarjeta para o ciclo de amigos de Andy Warhol, numa grande operação de *marketing* mostrada no filme *Basquiat* – que deve obrigatoriamente ser visto para se entender as relações entre ‘arte contemporânea’ e marketing” (SANT’ANNA, 2003, pp. 52 e 53).

⁹ Algo explicitado em seu artigo biográfico “Há que ver para descrever – um passeio pelos museus da cidade: acertos e equívocos” (Sant’anna, 2003).

Dentro desse contexto de abertura e flexibilização do julgamento estético, o movimento de aproximação das instituições oficiais de artes (galerias, museus e mostras de arte) com o grafite no Brasil é inaugurado no início da década de 1980 em São Paulo por intermédio dos primeiros trabalhos públicos (obras de nomes como os pioneiros da cena paulistana Alex Vallauri, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, Hudinílson Júnior, Maurício Vilaça e Rui Amaral¹⁰) e percorre, com intermitências e vacilações, sua trajetória até a consagração do estilo enquanto ramo da pintura pós-moderna nos anos 2000, passando a ter representantes incluídos no celeiro máximo das artes plásticas nacionais, a exemplo dos irmãos gêmeos paulistanos Gustavo e Otávio Pandolfo, componentes da dupla *osgemeos*¹¹, maiores expoentes brasileiros da produção de grafites, reconhecidos e celebrados em todo mundo.

O processo inicial de transição daquilo que Celso Gitahy (1999) classifica como “grafite marginal”, proibido, perseguido e desvalorizado em direção ao seu viés artístico, que em maior ou menor escala coordena atualmente a produção nacional pública e privada, deflagrou-se no Brasil com a participação de dois grafiteiros norte-americanos - Kenny Scharf e Keith Haring - na XVII Bienal de artes de São Paulo (1983). Os dois juntamente com o filho de imigrantes caribenhos nos EUA Jean Michel Basquiat (descendência porto-riquenha por parte de mãe e haitiana por parte de pai) já se encontravam com seus processos de mediação com o mundo oficial das artes bem sedimentados e por consequência já haviam levado o grafite aos principais cenários e eventos de artes plásticas contemporâneas nos EUA e Europa.

A assimilação internacional do grafite pelos mercados mais valorizados de artes, afigurando-se como uma tendência do mundo oficial das artes plásticas, e sua aparição no principal evento do segmento na América Latina, determinou que na bienal seguinte (XVIII Bienal de São Paulo, 1985) os mais notórios emergentes grafiteiros paulistanos fossem então convidados a expor suas obras. Ali se iniciava no Brasil percurso (ou processo de mediação) semelhante ao percorrido pelos mencionados grafiteiros norte-americanos da geração de Basquiat, pioneiros mundiais da inserção do grafite no universo institucional de artes plásticas. A partir desse marco nossa hipótese de que o grafite cresce em aceitação social a partir de sua consagração como um ramo da pintura pós-moderna começa a erigir-se.

Apresentado este panorama, posso situar como objetivo central da pesquisa aqui apresentada a equação da seguinte questão:

O grafite (intervenção parietal urbana), ao ter as portas do mundo oficial das artes plásticas abertas a sua estética no Brasil, deixou de ser recebido pela sociedade local, de uma maneira geral, como atividade poluente e desviante e tornou-se uma atividade prestigiada e valorizada?

3. Apontamentos conclusivos preliminares.

A abordagem alusiva à construção social do gosto em Bourdieu (2007) associada à idéia de *moda* em Simmel (1988), tendo esta (a moda) duas componentes básicas, uma de *imitação* e outra de *delimitação*, podendo a segunda (a *delimitação*, ou seja, a circunscrição inicial do comportamento original à classe social de onde emana) ser extrapolada pela ampliação irrestrita da primeira (pela *imitação* do comportamento pelas classes subalternas), são as principais ferramentas analíticas sociológicas aqui apropriadas.

¹⁰ Ver Gitahy, 1999.

¹¹ Reproduzindo aqui o vocábulo adotado pela dupla como marca e assinatura das obras: *osgemeos*, uma única palavra conectando o artigo e o substantivo, sem o acento circunflexo, sempre iniciada em letra minúscula. Cf. matéria “Tudo Junto e sem acento”, por Melina Dalboni. Suplemento *Ela*, jornal O Globo. Rio de Janeiro, 26/01/2013

As modas são produtos classistas, geralmente são construídas pelas classes com maior acúmulo dos capitais social/cultural e tendem a circular exclusivamente em seu interior por intermédio do componente *delimitação*, fundamentado, basicamente, na dificuldade de acesso material e institucional à determinada mercadoria ou comportamento (e aí se incluem frequência em eventos culturais, indumentária e vestimentas, consumo de bens materiais e culturais, etc.) pelas demais classes. Quando a *delimitação* é extrapolada pela *imitação* exacerbada do comportamento original pelas classes sociais economicamente subalternas, tal comportamento tende a ser abandonado no interior do estrato social onde foi desenvolvido e a moda em questão tende a se esvaír.

Por exemplo, quando no início da década de 1990, o pintor pernambucano Romero Britto despontou como o mais jovem e promissor pintor de *pop art* no cenário internacional, certamente as classes A e B no Brasil constituíam a parcela da população apta a ostentar um pôster ou uma tela do artista em sua residência. Com o passar dos anos, a estética de Britto foi massivamente assimilada pela indústria de bens de consumo imediatos, estampando por duas vezes, por exemplo, a campanha publicitária de uma marca de sabão em pó de projeção nacional (*Omo*) e dando cor aos brindes da promoção destinada aos clientes do Shopping Iguatemi na zona norte carioca (mais especificamente no bairro do Andaraí) em 2010.

Aconteceu com Britto no Brasil (em menor escala, evidentemente) o fenômeno que ocorrera com Warhol entre a classe média norte-americana (Perl, 2008). A *imitação* irrestrita através da difusão popular das pinturas determinou que, dificilmente, encontremos, nos dias de hoje, alguma obra ou reprodução do Romero Britto na sala de estar de um apartamento de frente para a praia de Ipanema na Avenida Vieira Souto, zona sul do Rio de Janeiro, ao passo que as filas para a aquisição dos seus brindes recentemente no Shopping Iguatemi foram enormes. Com o grafite, o processo já se iniciou. As obras do grafiteiro Bruno Bogossian, o *BR da Fleshbeck crew*, podem ser adquiridas a altas cifras na Galeria Movimento em Copacabana (zona sul do Rio de Janeiro), sua intermediária, ou a preços modestos numa coleção de brindes ofertada pelo periódico carioca O Dia.

Obviamente existem diferenças entre obras exclusivas e reproduções seriadas, mas, como lembra Perl (2008), quando a elite norte-americana começou a ver reproduções de Warhol na casa dos trabalhadores no início dos anos 1980, o artista teve de repensar os rumos da *pop-art* e a utilização da serigrafia. Sua primeira alternativa foi agenciar os então “vândalos” nova-iorquinos e suas intervenções parietais. Esses grafiteiros (Basquiat, Haring, Sharf, e Cia.) se transformaram, numa verdadeira paródia da vida real, em espécies de “pintores *ready-mades*” pelas mãos de agenciadores como Warhol.

Como então se deu efetivamente a mudança na percepção social da atividade parietal do grafite no Brasil a partir do ingresso de sua estética no mundo oficial das artes plásticas? Certa onda em vigor neste início de século XXI no mercado nacional de arte contemporânea, que pode ser entendida como uma moda (“o momento é do pessoal do grafite”, colocou a *Designer* Joana Vasques, gerente da Galeria Movimento¹², em entrevista para esta pesquisa¹³), parece nos dar pistas bastante reveladoras desta migração, iniciada há pouco mais de 30 anos quando as instituições de culto às artes visuais (museus e bienais) começam a se interessar pelo trabalho dos grafiteiros, e sacramentada com a irrestrita assimilação destes pelo mercado de artes (notadamente galerias) neste início de século XXI.

Se fizermos uma projeção *a la* Simmel (1988), o movimento seria o seguinte: as classes A e B inseriram, de maneira gradual, a estética do grafite no mundo oficial das artes plásticas no decorrer das últimas três décadas (dos anos 1980 aos 2010) no Brasil, onde ela passou a circular, num primeiro momento (anos 1980 e 1990), em mostras de artes, bienais e museus, ainda de maneira incipiente e alijada de uma lógica de mercado. Com a vigorosa assimilação da estética do grafite pelo mercado de

¹² Galeria de artes com vários grafiteiros residentes situada no *shopping Cassino Atlântico*, em Copacabana (zona sul do Rio de Janeiro), espaço que concentra alguns dos principais pontos de transposição do grafite das ruas ao mundo oficial das artes plásticas.

¹³ Em 18/05/13.

arte contemporânea via classes A e B neste início de século XXI após consolidado o processo de legitimação da mesma como estética artística nas duas décadas anteriores (as mesmas classes que transformaram a estética do grafite em arte, a transformaram em produto), a prática concluiu seu percurso de mudança generalizada de percepção e começou a aparecer em campanhas publicitárias, enredo de novelas, roupas, acessórios de moda, etc. Seu estilo facilmente apreensível caiu no gosto das classes médias e baixas. As primeiras tomaram-no como elemento artístico de decoração, reproduzindo a lógica de apropriação operacionalizada pela elite, e as segundas receberam-no, principalmente, através de projetos sociais de motes diversos destinados a seus jovens. A força do deslocamento consuetudinário de recepção do grafite pela sociedade brasileira foi tamanha que culminou em sua descriminalização em maio de 2011.

Proponho então uma pequena provocação, levando em consideração a cadeia descrita acima: o caminho natural, num movimento cíclico como é o fetiche consumista tipicamente capitalista para Bataille (1975), não será (de repente, numa onda conservadora) a volta à execração e marginalização da estética do grafite pelas altas classes sociais e um retorno à sua não aceitação generalizada? Sim, pois se a estética do grafite virar um elemento comum de decoração entre as classes economicamente subalternas é bem provável que seja rechaçado pelas classes que o legitimaram como expressão artística. E se a revisão na arte contemporânea, proposta por nomes como Sant’anna (2003), Trigo (2010), Taylor (2005), Home (2004), Echaurren (2001), Gell (2001), entre outros, realmente se efetivar e expulsar o grafite de suas dependências, as chances disso acontecer aumentam exponencialmente. Para alas mais conservadoras do mundo oficial das artes plásticas (oriundas de todas as suas esferas de atuação), a assimilação do grafite é devida, como coloca Trigo (2010), ao esvaziamento de sentido na arte contemporânea e ao ocaso da crítica, ou como crê Sant’anna (2003), dá-se em comunhão com o alargamento do julgamento estético na arte pós-moderna e sua cadeia de motivações.

Para Bourdieu (2007), a pintura é um tipo de bem material que traz em si acoplada outra dimensão importante da trajetória de construção e manutenção do gosto: é também um bem cultural. Dentro deste escopo, o autor especula sobre a aparição e consagração de novos bens (de vanguarda ou não), materiais e culturais, não perdendo de vista que as demandas de produtores e consumidores de tais bens são absolutamente díspares e se orquestram naturalmente, levando-se em conta especificidades do mercado, do processo de distinção classista e da posição de um e outro (consumidor – determinação dos gostos; produtor - elaboração dos produtos), em patente alusão à perspectiva das trocas simbólicas.

Com a recepção pelo mundo das artes, a partir do interesse de inúmeros produtores e consumidores “naturalmente” constituídos no entorno do estilo, o grafite passou também a integrar o cardápio das atividades destinadas ao processo de ressocialização de jovens delinquentes promovidas por entidades da sociedade civil organizada e do Estado. Para além disso, esta mudança social de percepção, ao que me parece, determinou inclusive a alteração da lei que incide sobre intervenções urbanas, desmembrando claramente as atividades pichação e grafite, aludindo positivamente à esta última (no parágrafo 2º do artigo 6º) e classificando a primeira como criminosa. A lei, publicada em 25 de maio de 2011 no Diário Oficial da União, que altera a lei original que dispõe sobre a matéria e ainda estabelece a proibição da venda de tinta aerossol a menores de 18 anos, consta do anexo único deste trabalho.

Concluo preliminarmente meu argumento da seguinte maneira: o ingresso da estética do grafite no mundo oficial das artes plásticas revelou para a sociedade o verdadeiro objetivo essencial por detrás da *produção* original dos grafiteiros nas cidades brasileiras: intervir na paisagem urbana, modificando-a visualmente para melhor, combater o efeito da degradação causada pelas pichações e constituir-se numa forma artística de livre apreensão, democrática, para todos sem distinção, do morador de rua ao rico empresário. Como apurado, desde o início do desenvolvimento da cena de grafite no Rio de Janeiro pelas mãos de nomes notáveis como Marcelo *Eco* e Carlos *Acme*, informantes deste trabalho, a

intenção de seus componentes jamais foi convergente com a dos pichadores de muros ou foi por eles significada como uma prática de sabotagem ou vandalismo, mas o esclarecimento disso à população dependeu de um longo e fragmentado percurso de deslocamento da estética do grafite para o interior do mundo oficial das artes plásticas, notadamente seu mercado. Só depois que o grafite começou a decorar domicílios e a circular a altas cifras em galerias, mostras e leilões, originando um estilo sólido da arte contemporânea - a *street art* -, a dinâmica da *recepção* pela sociedade mudou e esta passou a ver as pinturas como elementos decorativos, que trazem a reboque uma série de outras boas práticas sociais. Ou seja, durante pelo menos duas décadas (1980 e 1990) houve o que podemos classificar figurativamente como “ruído na comunicação” entre grafiteiros e seu inopinado público urbano, notadamente as alas mais conservadoras deste.

Os temas grafite e pichação que já foram quase sinônimos metonímicos referentes a tudo que se encontra estampado ou escrito nos muros das grandes metrópoles internacionais, hoje em dia constituem praticamente a antítese um do outro.

Referências Bibliográficas:

BATAILLE, Georges. **A parte maldita (precedida de “A Noção de Despesa”)**. Rio de Janeiro, Editora Imago, 1975.

BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley, University of California Press, 1982.

_____. **Arte como ação coletiva** In: Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

_____. **Mundos artísticos e tipos sociais** In: VELHO, Gilberto (org.) **Arte e Sociedade: ensaios de Sociologia da Arte**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

_____. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **O capital social – notas provisórias & Os três estados do capital cultural** In: CATANI, Afrânio e NOGUEIRA, Maria Alice (Orgs.). **Escritos de Educação**. Petrópolis, Editora Vozes, 1998.

_____. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre, Editora Zouk, 2007.

_____. e **DARBEL**, Alain. **O Amor Pela Arte: Os Museus de Arte na Europa e Seu Público**. Porto Alegre, Editora Zouk, 2003.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976

ECHAURREN, Pablo. **Il suicidio dell'arte: da Duchamp agli sciampisti**. Roma, Editori Riuniti, 2001.

EMMERLING, Leonard. **Jean Michel Basquiat**. Rio de Janeiro, Editora Paisagem, 2005.

GANZ, Nicholas e **MANCO**, Tristan. **O mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes**. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2008.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas In: Arte e ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ, ano VIII – número 8: 174 – 191, 2001.

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

HEINICH, Nathalie. A Sociologia da Arte. Bauru, São Paulo, Editora EDUSC, 2008.

HOME, Stewart. Greve da Arte. São Paulo, Editora Conrad, 2004.

MANCO, Tristan. Graffiti Brasil. Londres, Thames & Hudson, 2005.

OLES, James. Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Jose Clemente Orozco. New York, MOMA Press, 2011.

PERL, Jed. New Art City: Nova Iorque, a capital da arte moderna. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2008.

PRICE, Sally. A arte primitiva em centros civilizados. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000.

RODRÍGUEZ, Margarita Perera e TUR, Juan-Ramón Triadó. Warhol. São paulo, Editora Girassol, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão. Rio de Janeiro, Editora Vieira & Lent, 2003.

SIMMEL, Georg. La moda In: Sobre la aventura – Ensayos Filosóficos. Ediciones Península, 1988. Pg. 26 – 55.

SOUZA, David C. A. Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento - síntese In: XIII Congresso Brasileiro de Sociologia (anais), UFPE, Recife, 2007.

_____. **Desvio e estetização da violência: uma abordagem sócio-antropológica acerca da atividade dos pichadores de muros no Rio de Janeiro** In: Dilemas: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social - Vol. 5 – nº 2 - ABR/MAI/JUN 2012, pp. 267-294.

SPINELLI, João J. Alex Vallauri graffiti: fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil. São Paulo, Editora Bei, 2010.

STEWART, Jack. Graffiti Kings: New York City mass transit art of the 1970s. New York, Abrams, 2009.

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

TRIGO, Luciano. A grande feira – uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2009.

VELHO, Gilberto. Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. **Vanguarda e desvio** In: VELHO, G. (org.) Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

_____. **Metrópole, cultura e conflito** In: VELHO, G. (org.) Rio de Janeiro: cultura, política e conflito. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008.

Anexo único: Leis Constitucionais brasileiras que regulam a atividade do grafite.

Lei 12408/11 | Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011¹⁴

Altera o art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos.

A PRESIDENTA DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1o Esta Lei altera o art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, dispondo sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos, e dá outras providências.

Art. 2o Fica proibida a comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol em todo o território nacional a menores de 18 (dezoito) anos.

Art. 3o O material citado no art. 2o desta Lei só poderá ser vendido a maiores de 18 (dezoito) anos, mediante apresentação de documento de identidade.

Parágrafo único. Toda nota fiscal lançada sobre a venda desse produto deve possuir identificação do comprador.

Art. 4o As embalagens dos produtos citados no art. 2o desta Lei deverão conter, de forma legível e destacada, as expressões "PICHANÇA É CRIME (ART. 65 DA LEI Nº 9.605/98). PROIBIDA A VENDA A MENORES DE 18 ANOS."

Art. 5o Independentemente de outras cominações legais, o descumprimento do disposto nesta Lei sujeita o infrator às sanções previstas no art. 72 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998.

Art. 6o O art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, passa a vigorar com a seguinte redação:

"Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

§ 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.

§ 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." (NR)

¹⁴ Cf. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9605.htm, acesso em 26 de maio de 2011.

Art. 7o Os fabricantes, importadores ou distribuidores dos produtos terão um prazo de 180 (cento e oitenta) dias, após a regulamentação desta Lei, para fazer as alterações nas embalagens mencionadas no art. 2o desta Lei.

Art. 8o Os produtos envasados dentro do prazo constante no art. 7o desta Lei poderão permanecer com seus rótulos sem as modificações aqui estabelecidas, podendo ser comercializados até o final do prazo de sua validade.

Art. 9o Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 25 de maio de 2011; 190o da Independência e 123o da República.

DILMA ROUSSEFF

José Eduardo Cardozo

Fernando Damata Pimentel

Izabella Mônica Vieira Teixeira

Anna Maria Buarque de Hollanda

LEI Nº 9.605, DE 12 DE FEVEREIRO DE 1998. (lei anterior)

Mensagem de veto

Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente, e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Seção IV

Dos Crimes contra o Ordenamento Urbano e o Patrimônio Cultural

~~Art. 65. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:~~

~~— Pena — detenção, de três meses a um ano, e multa.~~

~~— Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, e multa¹⁵.~~

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. (Incluído pela Lei nº 12.408, de 2011).

¹⁵ Alterações estabelecidas pela lei 12.408.