

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

Marcos Corrêa de Mello Felisette

Pichação: escrita, tipografia e voz de uma cultura na
cidade de São Paulo no século XXI

São Paulo
2006

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Marcos Corrêa de Mello Felisette

**Pichação: escrita, tipografia e voz de uma cultura na
cidade de São Paulo no século XXI**

Projeto de Pesquisa apresentado como requisito parcial para o exame de qualificação para obtenção do título de mestre no Curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Professor Orientador: Dr. Arnaldo Daraya Contier

São Paulo
2006

F315p

Felisette, Marcos Corrêa de Mello

Pichação: escrita, tipografia e voz de uma cultura na cidade de São Paulo no século XXI / Marcos Corrêa de Mello Felisette – São Paulo, 2006.

258 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006.

Bibliografia: f. 249-253.

1. Pichação. 2. Tipografia. 3. Cultura. 4. Mídia. I. Título.

CDD 700.103

Marcos Corrêa de Mello Felisette

Pichação: escrita, tipografia e voz de uma cultura na
cidade de São Paulo no século XXI

Projeto de Pesquisa apresentado como
requisito parcial para o exame de
qualificação para obtenção do título de
mestre no Curso de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Educação, Arte e
História da Cultura da Universidade
Presbiteriana Mackenzie.

Aprovado em __/__/2006

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier

Prof. Dr. Norberto Stori

Profa. Dra. Elaine da Graça Caramella

À minha esposa pelo constante apoio, incentivo e amor; à minha família, em todo meu percurso no aprendizado da vida.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier, pela condução, incentivo e dedicação neste processo de orientação e aprendizado a mim dispensados. Suas aulas, conversas, e visão muito respeitadora e cuidadosa aos conteúdos por mim pesquisados, principalmente no campo da História da Cultura.

Aos professores do programa, pelas aulas e pelos momentos que passamos juntos, nestes dois últimos anos.

À minha mãe, pessoa que sempre me incentivou a trilhar o caminho de estudar e aprender constantemente.

À minha amiga e grande motivadora aos estudos relacionados na área de design e *graffiti*, Profa. Dra. Elaine Caramella.

Aos meus amigos e às novas amizades que fiz, principalmente em minha pesquisa de campo no bairro do Capão Redondo – zona sul de São Paulo -, o meu respeito e agradecimento. A Wagner e Cacau – grupo “Pigmeus”, Ricardo – grupo “Presídio 34”, e demais “escritores urbanos” que me apoiaram nesta pesquisa.

Aos meus amigos, Claudio Rocha, Claudio Ferlauto, Marcelo Prioste, Aleksander, e demais colegas.

À Capes pelo financiamento de bolsa de estudo.

“Todo alfabeto é uma cultura. Toda cultura tem sua própria versão da história e seu próprio acúmulo de tradições”

(Robert Bringhurst).

RESUMO

A presente pesquisa propõe uma linha de investigação acerca da produção tipográfica emergente nas ruas da cidade de São Paulo no século XXI, tendo como foco maior, a escrita da pichação. O referido estudo sugere uma ampliação acerca de tal produção, na constituição de padrões tipográficos provenientes do espaço urbano e suas implicações tanto no âmbito cultural de quem as produz, como também, na sua relação com as chamadas mídias oficiais e a formação de seu espaço dentro da cultura dominante. A partir da análise comparativa da produção desta tipografia, procuraremos apontar o produto e os percursos desta linguagem, na constituição de parâmetros tipográficos provenientes de estilos e culturas urbanas - populares, possíveis fornecedoras de uma contemporaneidade tanto à tipografia, quanto ao design gráfico brasileiro. Deste modo, o objeto de pesquisa cria a possibilidade de cruzamento entre a produção institucionalizada e as chamadas escritas extra-oficiais, discutindo os mecanismos de ocupação e leitura recíprocas entre culturas, adentro do universo sociocultural e urbano que é o espaço-cidade.

Palavras-chave: Cultura. Pichação. Produção tipográfica. Escrita. Mídia institucionalizada. Escritas extra-oficiais. Design.

ABSTRACT

This research proposes an investigation line concerning the emerging typographic production in the streets of the city of São Paulo in the XXI century, having as a major spotlight, the graffiti's writing. The said study suggests an amplification concerning such production, in the constitution of typographic patterns arising from the urban space and their implications both in the cultural scope of the people producing them, as well as, in their relationship with the so-called official media and the formation of their space within the dominant culture. Starting from the comparative analysis concerning the production of this typography, we will try to point out the product and the routes for this language, in the constitution of typographic parameters arising from urban – popular styles and cultures, possible providers for a contemporaneity, both the typography, as well as, the Brazilian graphical design. This way, the research object creates the possibility for crossing between the institutionalized production and the so-called unofficial writings, discussing the occupation mechanisms and reciprocal reading among cultures, within the social-cultural and urban universe that is the space-city.

Keywords: **Culture. Graffiti. Typographic Production. Writing. Institutionalized Media. Um**

1 INTRODUÇÃO

1.1 ESCOLHA DO TEMA

A cidade de São Paulo no século XXI, apresenta inúmeras formas de tipografia como expressão emergente de seu espaço público. De um lado, a denominada produção oficial que se firma predominantemente no território da publicidade, com inúmeras variantes enquanto produto de identificação de marcas, consumo e estabelecimentos comerciais.

Pagando tributos, ocupa e estabelece aparente legalidade pública de aceitação, e concomitantemente observa-se que tal produção, fomenta e gera a grande massa de informação visual que se sobrepõe pelo saturado espaço urbano de São Paulo. Interfere e estabelece limites cada vez mais estreitos entre cidadãos e produtos, e faz com que sua produção também seja o grande fator de impacto na fronteira entre o público e o privado. Questiona o espaço comum, suas interferências e sua ocupação. Estabelece, de forma impositiva e dominante, a sua presença.

Em contrapartida, uma outra forma não-oficial se propaga pelo mesmo espaço. Provinda das ruas, uma **outra escrita** assume forma e características de uma tipografia que se faz presente enquanto linguagem específica de uma cultura da cidade de São Paulo: a denominada **pichação**.

Tal linguagem aparece contra-atacando a informação institucionalizada, subvertendo e transgredindo valores. Estabelece ao espaço-comum denominado cidade, um diálogo entre oficial e não-oficial, e cria a partir de então, uma comunicação que faz desta mesma cidade seu meio.

Hoje o termo pichação, já se encontra melhor distinguido junto às várias formas de escrita popular disseminadas pelo espaço urbano e também se torna possível estabelecer diferenças e aproximações em relação ao que é conhecido como graffiti¹.

¹ O *graffiti* e sua raiz terminológica serão amplamente explanados junto à definição de pichação nos capítulos que se seguem desta dissertação. Muitas são as formas de grafia adotadas em várias obras ora por nós analisadas; nesta nota, vale introduzir a definição por mim utilizada bem como suas razões primárias.

O termo *grafite* de acordo com Denys Riout, tem sua origem um tanto incerta existindo uma dúvida se a palavra advém do latim ou do grego. No latim, *graffio*, se emprega ao instrumento utilizado para fazer inscrições em pranchetas e origina-se do verbo grego *graphein*, que quer dizer **escrever** ou **pintar**. Os termos em inglês *grafito* e

Para Célia Maria Antonacci Ramos (1994, p. 168) em seu livro *Grafite, Pichação e Cia.*, é possível relacionar a prática dos grafiteiros com diversas manifestações e práticas artísticas, por entender a principal diferença entre o graffiti e a pichação estar em sua conceituação estética:

[...] no grafite por ter ele partido de jovens universitários e/ ou ligados às áreas da arte, há um aumento de esteticidade em relação à pichação. No grafite há uma preocupação em elaborar signos, agrupá-los e ambientá-los ao suporte, há uma preocupação poética consciente. A pichação é mais aleatória, trabalha com mais improviso, mais acaso, quando a poética acontece e muitas vezes acontece é por puro acaso.

Assim, pode-se observar que apesar destas duas linguagens possuírem uma estreita ligação pela própria raiz de sua história como será visto, é possível constatar como aponta Rosane Beatriz Zanetti Putz (1999) de que:

Ambos utilizam a cena pública como suporte e expressão, mas a grande diferença está em seu contexto: um pretende se manifestar como arte – e vê a própria transgressão como manifestação artística – enquanto ação inovadora -, portanto sente-se inserido neste contexto cultural. Seus praticantes, até mesmo justificados pela preocupação estética estão inseridos no contexto da cultura dominante. E o resultado – suas obras são uma espécie de arte “decorativa” – também é aceito, ainda que questionáveis quanto a estética, dentro desta cultura. Se reconhece sua integração dentro do sistema comunicacional [...] a pichação está em outro contexto, portanto gera outro significado. Embora represente um excelente canal de comunicação e sua linguagem expressa seja altamente visual, ela só pode ser entendida como manifestação social. O que importa não é a estética, mas seu cunho social, o seu conceito. Reconhecê-la como possibilidade estética, significa inseri-la na cultura dominante. Foi o que

graffiti, bem como em português, *grafite*, *grafito* e *graffiti*, tem sua raiz na palavra italiana *graffito* (singular) e *graffiti* (plural). Portanto, são empréstimos ou adaptações fonomorfológicas do termo em italiano e os significados que encontramos para o termo *grafite* são: 1. uma inscrição, um rabisco em um muro antigo como em Pompéia feitos a ponta ou a carvão; 2. palavra, frase ou desenho, de caráter contestatório, jocoso ou obsceno em um muro ou local público; 3. instrumento para escrever ou desenhar – lápis.

Para maior conforto e adequação na grafia, escolhi o termo *grafite* ao decorrer desta dissertação. Para mim, acomoda-se com maior facilidade quando conjugado em suas variações terminológicas como por exemplo, *grafitar*, *grafiteiros*, etc. No entanto, me reservo no direito, de empregar o termo *graffiti* quando este possuir sentido mais amplo e genérico em sua história.

aconteceu com os grafites. Perderia seu caráter de protesto, de tensão, de linguagem marginal.

Ao longo das últimas décadas na cidade de São Paulo, pôde-se acompanhar a evolução de tais linguagens e o estabelecimento de seus territórios de ação dentro da grande malha informacional que é a própria cidade. Como visto, o campo de atuação do grafite se diferencia ao da pichação enquanto contexto de sua manifestação e, fica evidente, a relação desta última enquanto manifestação social e produtora de códigos que irão defender e representar uma cultura e sua luta pela integração, como também por interação ao contexto social da cidade.

Este forte movimento comunicacional que se difere das classes ditas superiores, ao longo das últimas décadas na cidade de São Paulo, se instituiu primeiramente enquanto manifestação e código de uma cultura excluída. No entanto, o que se observa é que no decorrer dos anos criou também, estrutura, resistência e forma particular em sua luta pelo direito de espaço e discurso dentro da cidade. Torna-se claro, hoje, as diferenciações de estilo, bem como, sua singular forma tipográfica, elemento de tradução direta não somente de uma condição social, mas antes de tudo, de uma cultura.

Observou-se a necessidade de aprofundamento à questão, pois se constatou que hoje, tal **escrita** não só marca presença no cotidiano reafirmando suas implicações contextuais, como também, ao exercer a razão de um espaço de comunicação, de canal direto de participação no contexto social, trabalha com um *modus operandi* muito diferenciado. O cenário da qual participa a pichação, fomentou uma caligrafia diferenciada, uma tipografia que hoje deve ser pesquisada não somente pelo seu caráter puro e exclusivamente social, mas também por constituir ao longo deste percurso, qualidades e diferenciações acerca de uma emergente tipografia popular brasileira. Compartilha-se da opinião do designer e tipógrafo Claudio Rocha que afirma:

Como sabemos, a tipografia no decorrer de sua história se revestiu de valores, estabelecendo sempre uma ligação direta entre a cultura nela inserida, suas referências estéticas e temporais. Na tipografia e no design gráfico como um todo, o estilo sempre dialogou com a estética de um momento, confirmando-a ou negando-a com maior ou menor veemência. Foi assim desde o início. As

releituras de estilos antigos e o surgimento de novos recursos tecnológicos também influíram no desenho de alfabetos e na produção de tipos (ROCHA, 2002, p. 01).

Tomando como partida as afirmações de Rocha (2002), observa-se na história da tipografia que a mesma, sempre se revestiu de seu contexto histórico, tecnológico e principalmente cultural. Assim, a presente pesquisa propõe uma análise que irá transitar tanto pela ótica cultural desta escrita, como também pelo estudo e razão tipográfica. Como meio desta linguagem, a cidade merecerá todo aprofundamento enquanto espaço que se recobre de tais relações informacionais. Texturas que se formam tanto pela via institucionalizada da propaganda (dita oficial) como também, pela produção não-oficial, transgressora, que duela o espaço comum enquanto **mídia invertida**. Portanto, a pichação ao longo de sua história, também se constituiu como veículo propagandeador e deve, aos olhos atentos, uma visão mais aprofundada de seus mecanismos de atuação. Assim, o tema também percorrerá a discussão acerca da mídia, da tipografia como instrumento de representação de uma marca. Logotipos de uma cultura específica, de razões muito peculiares e consistentes, que acompanham a velocidade desta mesma cidade e as representações de sua sociedade.

Tal encaminhamento discursivo faz citar Guy Debort (1997, pp. 16 – 17) em sua obra *A Sociedade do Espetáculo* na qual o autor decorre de que:

O conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. Suas diversidades e contrastes são as aparências dessa aparência organizada socialmente, que deve ser reconhecida em sua verdade geral. Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como a negação *visível* da vida; como negação da vida que *se tornou visível* [...] Como indispensável adorno dos objetos produzidos agora, como demonstração geral da racionalidade do sistema, e como setor econômico avançado que molda diretamente uma multidão crescente de imagens- objetos, o espetáculo é a *principal produção* da sociedade atual (DEBORT, 1997, p. 16, grifo do autor).

Apoiados nas afirmações de Debort (1997) entender-se-á que o espaço do qual a pichação compartilha com as demais mídias, é um espaço que se constitui pela representação de produtos, imagens-objetos como ele próprio afirma.

Pode-se entender as formas de representação tipográfica (oficiais e não-oficiais) que recobrem o espaço público, enquanto produtos de uma sociedade que disputa acirradamente a questão da **visibilidade**. E é por ela, que entende-se a lei do mais forte e da sobrevivência; do reconhecimento da marca em um espaço tão saturado como se constituem as grandes metrópoles contemporâneas. Nesse panorama, logotipos, símbolos, representações gráficas de toda espécie, criam artifícios cada vez mais ruidosos para se estabelecer. Faz-se, portanto, necessária atenção nesta pesquisa, com relação à representação das marcas e seu atual estado de configuração nas sociedades contemporâneas. É louvável citar os dizeres da autora Naomi Klein (2004, pp. 27,31,308) em sua obra *Sem Logo – A Tirania das Marcas em um Planeta Vendido*, quando se refere ao assunto:

O crescimento astronômico da riqueza e da influência cultural das corporações multinacionais nos últimos 15 anos pode, sem sombra de dúvida, ter sua origem situada em uma única e aparente inócua idéia desenvolvida por teóricos da administração em meados da década de 1980: as corporações de sucesso devem produzir principalmente marcas e não produtos [...] com a evolução desta idéia, o publicitário deixou de ver a si mesmo como vendedor e passou a se considerar 'o rei filósofo da cultura comercial', nas palavras do crítico de publicidade Randall Rothberg. A busca do verdadeiro significado das marcas – ou a 'essência da marca', como é freqüentemente chamado - gradualmente distanciou as agências dos produtos e suas características e as aproximou de um exame psicológico/ antropológico de o que significam as marcas para a cultura e a vida das pessoas. O que apareceu ser de importância fundamental, uma vez que as corporações podem fabricar produtos, mas o que os consumidores compram são marcas (KLEIN, 2004, p. 27, grifo da autora).

Ver-se-á adiante que o revés de todo este mecanismo, se dá no contra golpe gráfico ideológico que hoje os chamados coletivos² realizam sobre as campanhas publicitárias. A chamada *culture jamming*³ teve origem neste revide publicitário e seu grande foco é o de resposta à concentração de propriedade de mídia, que segundo seus interatores, conseguiu firmar um enorme espaço impositivo na via pública e desvalorizar o direito de livre expressão. Aliado a este fenômeno, tem-se o agravante de que esta ação dominante da mídia, além de ser autoritária constitui-se por não dar o direito das pessoas de serem ouvidas e respeitadas quanto às suas reais opiniões (KLEIN, 2004).

Esta transgressão e inversão de valores como mecanismo de contra-ataque à mídia oficial, institucionalizada, também será a atenção por se constituir como principal elemento estrutural de objeto de estudo. A inversão de valores, a carnavalização, o jogo de leituras e releituras entre oficial e não-oficial, irão remeter a toda uma discussão fundamentada à cosmovisão carnavalesca da obra de Mikhail Bakhtin⁴. Será possível discutir pela sua visão específica de mundo, as formas de discurso emergente que exercem verdadeiro jogo de significados dentro do espaço urbano. Nas palavras do autor:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e vive-se conforme suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada de sua ordem *habitual*, em certo sentido uma 'vida às avessas', um 'mundo invertido' ('monde à l' envers') [...] entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extracarnavalesca. O carnaval

² O termo **coletivo** tem sido freqüentemente utilizado para denominar um grupo de artistas ou interventores de rua que realizam interferências gráficas e ideológicas às campanhas publicitárias. Sua ação é de inversão ao sentido original das peças e campanhas.

³ A expressão *culture jamming* é o sinônimo de **coletivo** na língua inglesa, e aquele que participa de tal ação, autodenomina-se, *jammer*.

⁴ A obra citada refere-se em especial ao conjunto de idéias que o autor formulou acerca da cosmovisão carnavalesca encontrada em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999 e *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo (BAKHTIN, 2005, p. 123, grifo do autor).

Deste modo, a presente pesquisa irá estabelecer a relação e jogo triádico entre a cultura dominante, a cultura popular (representada pelos produtores da escrita – pichação) e a sua forma de ocupação na cidade. Como observou-se no discurso de Mikhail Bakhtin (2005, p. 123): “Os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça carnavalesca. Através dessa categoria do contato familiar, determina-se também o caráter especial da organização das ações de massas”.

É bom ressaltar que desta maneira, segundo o autor, determina-se a livre gesticulação bem como o franco discurso carnavalesco. Na Idade Média, o homem medieval participava e assumia uma duplicidade ao viver por um lado subordinado às rigorosas ordens hierárquicas – uma vida oficial, séria, de devoção, dogmatismo e também de piedade –, e de outro, na instância público-carnavalesca, livre de profanações, risos ambivalentes com contato familiar com tudo e com todos. Somente os rigorosos limites temporais separavam estas duas vidas legítimas (BAKHTIN, 2005).

A presente pesquisa irá também caminhar na tentativa de se estabelecer vínculo direto a tais operações citadas com o objeto de estudo. Pode-se, a priori, levantar a questão de que a pichação opera em uma mesma frequência representativa vivida por seus personagens. E que assim, desse modo, torna-se preciso e extremamente relevante, pesquisar e apontar o perfil de vida que levam os produtores da escrita – a pichação paulista no século XXI. Sabe-se que em sua maioria, também dividem seu tempo estabelecidos entre estes dois mundos. O primeiro, ocupado em cargos menores de trabalho, subordinados à hierarquia da sociedade e o segundo, com a produção de uma escrita livre que recobre a cidade ressignificando-a e criando desta maneira a fratura e espaço temporal de seu discurso.

É importante ressaltar que a própria história da escrita latina concebeu-se esteticamente a partir desse confronto de dualidades. Se por um lado tinha-se uma referência erudita e clássica de escrita com as chamadas capitulares romanas, as capitalis, estas tiveram sua primeira e principal transformação com a escrita uncial e

mais adiante com a escrita semiuncial⁵. A chamada inscrição monumental (em paredes de rochas, palácios e nas placas de sinalização) sofreu uma adaptação no uso do papiro e da pena, tornando a escrita ereta mais arredondada e cursiva. Esta relação se deu em várias culturas antepassadas, como também se observa entre os hieróglifos egípcios (criados por sacerdotes, guardiões da tradição política e religiosa) e a simplificação da mesma, incorporada pela escrita hierática, mais corrente. Mais adiante, no decorrer da história, como afirma Adrian Frutiger (1999, p. 98) em sua obra *Sinais e Símbolos*, ver-se-á que:

Ao longo do primeiro milênio antes de Cristo, o estilo de escrever se cristalizou numa expressão ainda mais concisa, dando origem à escrita demótica, na qual dificilmente se reconhece a relação com os pictogramas primitivo (FRUTIGER, 1999, p. 98).

O objeto de estudo, portanto, deverá prescindir de uma análise que ressalte a estrutura tipográfica enquanto um conjunto de valores estético-culturais. O que parece fundamental, haja visto a carente realidade de pesquisas acerca do assunto principalmente no Brasil, fonte particular da chamada pichação. Assim, ao se estudar tipografia estar-se-á diretamente criando vínculos aos fenômenos particulares de uma cultura. Da raiz produtora de toda uma gama de significados histórico-sociais, como argumenta Clifford Geertz em sua obra *A Interpretação das Culturas* decorrendo de que:

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície [...] a maior parte do que precisamos para compreender um acontecimento particular, um ritual, um costume, uma idéia, ou o que quer que seja está insinuado como informação de fundo antes da coisa em si mesma ser examinada diretamente [...] todavia, isso nos leva à visão da pesquisa antropológica como uma atividade mais

⁵ No quarto capítulo da dissertação, intitulado Tipografia, serão analisados e explanados os termos tipográficos, bem como, sua constituição histórica.

observadora e menos interpretativa do que realmente é [...] a análise é, portanto, escolher entre as estruturas de significação [...] e determinar sua base social e sua importância (GEERTZ, 1989, pp. 4, 7).

Ao se deparar com as pichações paulistanas, observa-se um enorme sistema simbólico que opera em razão de uma cultura. Dentro de um sistema de signos, produz camadas que recobrem a cidade realizando, deste modo, sua articulação e ocupação do espaço em que opera. É, portanto, a pichação como afirma Zanetti Putz (1999, p. 17): “[...] geradora de espaço dentro de seu significado social [...] uma prática social, uma manifestação coletiva que afeta indistintamente o conjunto da sociedade [...] seus autores são marginalizados [...] e revelam o potencial de uma cultura excluída”.

Escolher-se-á, portanto, como citado por Geertz (1989), códigos estabelecidos dentre as estruturas de significação, na tentativa de alcançar e determinar as bases sociais e a importância do objeto de estudo, a pichação paulistana do século XXI. Mas a condução de tal leitura deverá ter, portanto, não apenas uma atenção à prática de decifrar tais códigos, e sim, ao envolvimento maior – a do crítico literário -, que de toda sorte, poderá lançar maiores pistas e relações adjacentes; tendo visto o grande emaranhado da teia de significações produzido pela cultura a ser estudada, e sua relação dentro do universo urbano, complexo organismo e espaço de infinitas leituras.

Ainda apoiado nas afirmações de Rosane Beatriz Zanetti Putz (ZANETTI PUTZ, 1999, p. 17., grifo da autora) ver-se-á que a pichação constitui-se em uma estética dissonante:

Uma anti-estética para chamar atenção ao problema social. Embora estética e contexto social, nunca possam ser analisados separadamente. É o exercício de uma linguagem informal, ‘anti-intelectual’, sem autoria e transgressiva. Não se prende a padrões, não segue a forma culta, talvez nem a afronte, apenas ignore.

A pichação paulistana ao longo de sua afirmação dentro do espaço urbano da cidade de São Paulo, constituiu portanto, uma linguagem própria, sólida em sua estrutura ao se utilizar e perceber o canal efetivo de sua comunicação. Talvez esta, uma das razões mais fortes e presentes em sua linguagem. Mas, como se pode

perceber, sua evolução se dá de modo acelerado, tendo em vista seu acompanhamento à cinética da cidade e a acirrada disputa por espaço na urbe. Assim, esta expressão, ao constituir e nascer de um canal particular e, por que não dizer criativo, também deu forma à sua participação dentro do contexto social estabelecido nessa cidade.

Torna-se, portanto, de extrema relevância o estudo aprofundado ao que se pode *a priori*, determinar como um conjunto e sistema particular de produção cultural, mídia com características singulares e também produto: uma tipografia que dá forma e se reveste de valores – não só ocupando, transgredindo o espaço cidade -, mas que também é geradora de um sistema de textos que ressignificam o espaço cidade.

Deve-se salientar a atenção particular nesta pesquisa à escolha de alguns representantes desta **escrita**, no sentido de estabelecer elo maior ao objeto de estudo e também a partir da pesquisa de campo, trazer índices que apontem e possam dar conta à razão de tal estudo. Nas palavras de Geertz (1989, p. 37):

[...] é aqui que o conceito de cultura tem seu impacto no conceito de homem. Quando vista como um conjunto de mecanismos simbólicos para controle do comportamento, fontes de informação extra-somáticas, a cultura fornece o vínculo entre o que os homens são intrinsecamente capazes de se tornar e o que eles realmente se tornam, um por um. Tornar-se humano é tornar-se individual, e nós nos tornamos individuais sob a direção dos padrões culturais, sistemas de significados criados historicamente em termos dos quais damos forma, ordem, objetivo e direção às nossas vidas.

Ver-se-á adiante, no percurso da pesquisa, que as particularidades formadas pelo padrão de cultura a ser estudado por nós, formam um conjunto simbólico dissonante e de certa maneira propositalmente ilegível à chamada cultura dominante. Requer-se, enquanto aprofundamento, o sentido desta ilegibilidade, bem como, seu modo de relacionamento com as individualidades alheias.

Observar-se-á que a criatividade encontrada na linguagem da pichação é o mecanismo audaz não só de seus produtores como também do meio em transformar e conseguir interação no saturado espaço informacional da cidade. É louvável citar Peter Burke (2005, p.105) em sua obra *O que é História Cultural?*, quando esse afirma que:

Mais precisamente, ao identificar um tipo particular de invenção, de Certeau escreveu sobre os 'usos', a 'apropriação', e especialmente a 'utilização' (*re-emploi*). Em outras palavras, nos termos em que ele pensava, as pessoas comuns faziam seleções a partir de um repertório, criando novas combinações entre o que selecionavam e, igualmente importante, colocando em novos contextos aquilo de que haviam se apropriado. Essa construção do cotidiano por meio de práticas de reutilização é parte do que de Certeau chama de 'tática'. Os dominados, sugere ele, empregam táticas, mais que estratégias, porque sua liberdade de manobra é restrita, opera dentro de limites estabelecidos por outros. Eles têm, por exemplo, liberdade para 'surrupiar', famosa metáfora de de Certeau para formas criativas de leitura que transformam os significados oficiais em outros, subversivos (BURKE, 2005, p. 105, grifo do autor).

A ilegibilidade e a dissonância citada serão tratadas, portanto, enquanto mecanismo de desvio, particularidade e ferramenta criativa na construção do discurso da pichação. Abordar-se-á desta maneira, sua implicação cultural bem como estética à tipografia, onde hoje se constata seus empréstimos aos meios ditos oficiais.

Observou-se a crescente relação e incorporação pela informação institucionalizada destas formas livres e autênticas de linguagem. Parece que dão certa atualização gráfica e estética de seu meio, trazem uma originalidade e solução ímpar ao contexto oficial. Priscila Farias (2003) decorre de que:

A recente atração do design em geral, e da tipografia em particular, pelo vernacular configura uma busca por vozes mais espontâneas e autênticas, menos pretensiosas. O design vernacular possui duas acepções, ambas implicando a prática do design por 'não-designers': o design praticado antes da existência de escolas ou diplomas de design, e o popular informal, não acadêmico. Na tipografia digital, a incorporação de formas populares pode ser entendida como uma tentativa de incluir, em um universo que tende à exclusão

e ao elitismo, vozes que estão afastadas devido à sua posição econômica ou social. Este tipo de prática também está, muitas vezes, associada a tentativa de descoberta ou recuperação de formas genuinamente brasileiras ou regionais (FARIAS, 2003, p. 107, grifo da autora).

Esta relação, como será vista, não só se estabelece dentro do contexto da tipografia como também caminha ao campo do design. São vários os trabalhos e campanhas publicitárias que hoje se servem desta influência. Parece que buscam esta originalidade e instância de linguagem provinda das ruas. Fornecem aos meios institucionalizados, um caráter renovado, livre, cuja espontaneidade é marcada pela forma de sua ação: criativa, improvisadora, refletora de suas circunstâncias culturais e, por assim ser, reconhecida principalmente enquanto linguagem atualizada que atende aos códigos do grande público.

Desta maneira, se estabelece um espelhamento entre as culturas oficial e não-oficial, ambas relendo-se, criando vínculos e produtos provenientes de sua interação. É bom lembrar que o termo “[...]grunge em inglês, significa sujo, pronto para ser colocado no lixo [...] na década de 1990, uma corrente de rock norte-americano, bastante próxima do *punk* e do *heavy metal* assumiu o termo como bandeira” (FARIAS, 2003, p. 107). A sonoridade que tal corrente musical exercia era dissonante, com imperfeições e um tanto áspera e migrou para o campo da moda e do design:

[...] simultaneamente à crescente popularização dos computadores pessoais, deixou marcas também na tipografia digital. Se às letras escriturais podemos atribuir um certo afastamento voluntário da rigidez computacional, aqui temos a incorporação consciente e ostensiva da sujeira, das imperfeições e das deformações do mundo ‘real’ como contraponto ao mundo ‘ideal’, ordenado e equilibrado dos computadores (FARIAS, 2003, p. 107, grifo da autora).

Ainda cabe dizer acerca dos limites da legibilidade de que, “[...] os caracteres que vemos hoje em grafites, muros, cartazes e folhas de decalque comprovam o fato de que a escrita deve ser considerada como a ‘expressão do espírito de determinada época’” (FRUTIGER, 2001, p. 160). Complementando tal linha de raciocínio, leva-se em

consideração também as afirmações de Herbert Baglione (2000, p.8), **escritor de grafite**, como intitula-se, e que por alguns anos participou das pichações paulistanas:

Qual *type* você escolheria para ilustrar a cena atual de uma metrópole como São Paulo? Acho que não existem letras melhores do que as das pichações paulistanas. Escritas quase indecifráveis formam os nomes das turmas, que, como um novo produto lançado no mercado, expelido pelo marketing à sociedade de consumo, invadem todo e qualquer espaço. A diferença é que nem todos conseguem entender e para os que não conseguem, acaba virando agressão aos olhos [...] a pichação com seu estilo único e agressivo, é uma atitude urbana que atrai mais inimigos do que admiradores e é definida por Norman Mailer: 'uma revolução tribal contra a opressora civilização industrial'. O que se poderia esperar das classes desfavorecidas e da rebeldia adolescente, senão contra-atacar uma sociedade que valoriza fama e status e fazem de seus aplausos uma ofensa para os mais fracos? (BAGLIONE, 2000, p. 8, grifo do autor).

Deste modo, cerca-se o objeto de estudo. Rico em oportunidades especulativas em torno de sua produção, antes de mais nada, possuidor de vasto campo a ser compreendido não só por pesquisadores da área como também por todos aqueles que se servem das relações culturais e suas extensões. Ao se analisar a pichação do século XXI na cidade de São Paulo, estar-se-á seguindo um rastro de significados culturais espalhados por sua tipografia que, por si, é merecedora e carente de estudos mais aprofundados. Neste sentido, tal pesquisa pretende apontar qualidades particulares e fomentadoras de uma identidade proveniente de nossa cultura, discussão esta a ser abordada pelas obras e autores nesta dissertação.

1.2 PROBLEMÁTICA

Esta dissertação propõe uma investigação visando a produção tipográfica emergente nas ruas da cidade de São Paulo no século XXI, as denominadas pichações. Aborda, também, uma reflexão maior em relação a tal produção, na constituição de padrões tipográficos provenientes do espaço urbano e suas implicações tanto no âmbito

cultural de quem as produz, como também, na sua delineação estética. Dando continuidade, discorre sobre sua relação com as chamadas mídias oficiais e a formação de seu espaço dentro da cultura dominante.

A partir da análise comparativa da produção desta tipografia, procurar-se-á apontar o produto e os percursos desta linguagem na constituição de parâmetros tipográficos provenientes de estilos e culturas urbanas, populares, fornecedoras de uma contemporaneidade tanto à tipografia como ao design gráfico brasileiro.

Para o tipógrafo brasileiro Claudio Rocha (2003, p. 2):

[...] a tipografia no decorrer de sua história se revestiu de valores, estabelecendo sempre uma ligação direta entre a cultura nela inserida, suas referências estéticas, tecnológicas bem como artísticas e temporais. Na tipografia e no design gráfico como um todo, o estilo sempre dialogou com a estética de um momento, confirmando-a ou negando-a com maior ou menor veemência. Foi assim desde o seu início. As releituras de estilos antigos e o surgimento de novos recursos tecnológicos também influíram no desenho de alfabetos e na produção de tipos.

Assim, por hipótese, olhar-se-á para o objeto de estudo como fornecedor de índices culturais e estéticos que hoje incorporam-se à cidade de São Paulo e conseqüentemente, produzem uma particularidade de linguagem tanto à tipografia como ao design brasileiro.

Para o tipógrafo Adrian Frutiger (2001, p. 160): “[...] os caracteres que vemos hoje em grafites, muros e cartazes comprovam o fato de que a escrita deve ser considerada como a expressão do espírito de determinada época”. Em outras palavras, há um revestimento dos tempos, um *Zeitgeist* contido na forma de cada família tipográfica, reinterpretando de maneira incessante seu **lugar** social na condição política, econômica e também ideológica.

1.3 CRITÉRIOS TEÓRICO – METODOLÓGICOS

A pesquisa fundamenta-se na análise descritiva e qualitativa dos dados, buscando explicitar, debater, confrontar e ampliar o conhecimento das representações da tipografia urbana e sua cultura. Tomar-se-á como centro e objeto de estudo a pichação paulista no século XXI, na cidade de São Paulo. Tal estudo irá se inspirar nas áreas da Cultura, Mídia e Tipografia, onde se estabelece a intertextualidade pelos autores nas fontes pesquisadas. Objetivar-se-á desta maneira, uma abordagem ampliada sobre tais representações e suas implicações enquanto contribuição cultural às áreas da tipografia e do design gráfico brasileiro.

A proposta metodológica tem como idéia maior no inter cruzamento das fontes estudadas, lançar possíveis pontes entre educação, história e arte. Os diálogos que aqui irão se estabelecer enxergam na História da Cultura seu principal eixo de ligação e possibilidade de interdisciplinaridade. Para Sergio Bairon (2002, pp. 121-122):

A História da Cultura na contemporaneidade, portanto, nos abriu o caminho à interdisciplinaridade, não somente por ter renovado suas categorias de documento, de abordagens temáticas e de problemas históricos, mas também por ter tomado a iniciativa de ampliar, e muito, a interlocução com outras áreas.

Deste modo se estabelecerá o debate entre as áreas citadas, na divisão de três principais capítulos nesta dissertação:

O segundo capítulo – **A Cultura do Traço Periférico** – apresentar-se-á nesse capítulo, a visão acerca do tema a partir das fontes estudadas. Tentar-se-á estabelecer os principais elos dentro da História da Cultura, entre o objeto de pesquisa e a cultura nele inserida. Longe de confinar e interpretar o tema de maneira recluso, é a partir da História da Cultura que serão lançadas as principais e possíveis reflexões ao tema. Entendendo enquanto reflexão, o caminho a ser aberto entre outras áreas do conhecimento. Portanto, nesse capítulo, a preocupação estará na forma em abordar o objeto de estudo, no modo com que esta pesquisa irá analisar e interpretar o fenômeno cultural e seus produtores; a relação de quem escreve a pichação e a sociedade.

Compartilhando a idéia de Geertz (1989, p. 7) de que “[...] em antropologia social, o que os praticantes fazem é a etnografia”. Visto que, ao se compreender a etnografia enquanto uma **descrição densa**, como afirma o autor, ver-se-á ainda que:

[...] o que o etnógrafo enfrenta, de fato, é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro aprender e depois apresentar [...] Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios do comportamento modelado (GEERTZ, 1989, p. 7, grifo do autor).

Assim, ver-se-á que, pela História da Cultura, adentrar-se-á e construir-se-á leituras possíveis de transitar e se entrelaçar com os capítulos seguintes, agregando ao objeto de estudo uma somatória de interpretações e possibilidades. Tendo em vista que, ao abandonar um esquema generalizante e mover-se em direção aos valores de grupos particulares, locais e períodos específicos, os estudos históricos realizaram o que Peter Burke (2004, p. 9) denominou de **virada cultural**. Tornou-se desta maneira como centro deste conhecimento histórico, a emergência dos aspectos culturais do comportamento humano.

Essa virada cultural é, ela mesma, parte da história cultural da última geração. Fora do domínio acadêmico, está ligada a uma mudança de percepção manifestada em expressões cada vez mais comuns [...] de maneira semelhante, o atual interesse histórico pela narrativa é, em parte, um interesse pelas práticas narrativas características de uma cultura particular, as histórias que as pessoas naquela cultura contam a si mesmas sobre si mesmas (BURKE, 2004, pp. 9, 158).

O terceiro capítulo – **Pichação, mídia de uma cultura?** - irá apresentar uma discussão acerca do objeto de estudo enquanto mídia de uma cultura e sua relação

com as demais formas de propagação e vinculação de informação que, recobrem o espaço-cidade.

Serão analisadas e retratadas suas representações gráficas comparativamente às formas de representação da chamada mídia oficial, institucionalizada. Portanto, ao universo dos logotipos, símbolos, signos e marcas irá unir-se a pichação; realizar-se-á um caminho de aproximações e distanciamentos junto às representações gráficas da linguagem por estudada, visando deste modo, a contextualização do sentido de marca e suas extensões.

Hoje no espaço urbano vê-se uma disputa cada vez mais feroz na ocupação e presença das marcas, resultado de uma série de fatos que ao longo das décadas constituíram sua história e por conseqüência, uma política de ocupação dos espaços públicos. Tais elementos, como serão vistos, agem enquanto identidade das empresas, uma espécie de **impressão digital**. Para Lucia Santaella (SANTAELLA apud CARRIL, 2004, p. 15): “[...] sabe-se que uma marca não se destina estritamente à venda de mercadorias, mas, muito mais, à representação de idéias, conceitos, servindo para corporificar desejos e sonhos”. Portanto, a análise irá convergir o mecanismo das operações que as representações das marcas realizam às formas de representação e linguagem das pichações. É justamente no cruzamento e espelho destas representações que se compreenderá um sentido mais amplo da questão – de como a linguagem da pichação e sua cultura – se firmam dentro do cenário público.

Pode-se ver que:

A sociedade contemporânea alterou a relação entre os consumidores e os objetos. Da funcionalidade, passou-se ao simbolismo. Hoje, adquirir um produto ou serviço não é apenas a resposta imediata a uma necessidade. Trata-se também da busca de um *status* social e de respeito a valores que sua posse representa. Neste contexto, a marca alicerça-se, cada vez mais, na criação de experiências que combinem valores sensoriais, emocionais, cognitivos, relacionais e comportamentais para os clientes (CARRIL, 2004, p. 33, grifo da autora).

Observou-se, ao longo do desenvolvimento da linguagem da pichação, a relação que se estabeleceu com a chamada **sociedade das marcas**. Seus diálogos,

interferências, aproximações e principalmente, a questão de sua releitura. Abordar-se-á então, apoiados no contexto da carnavalização, a ressignificação dos valores – mecanismos e conceitos ora produzidos na cultura dominante pela então cultura popular – também indicada, enquanto cultura dos excluídos, na razão de como se constitui o espaço social.

Ver-se-á que a linguagem da pichação se apropria dos mecanismos efetivos das marcas relendo-os e, também, tornando-os canal altamente competente e particular no modo com que opera dentro do espaço-cidade. Também se faz observar, que esta linguagem é acima de tudo, voz ativa dos sonhos e desejos de uma cultura, fazendo-se presente ao constituir suas marcas e suas formas de representação. De acordo com Severiano (2004 apud CARRIL, p. 33), elucida-se a questão da **personalidade** que atua nas definições de marca quando a autora ressalta: “Diz-se dela que encerra o espírito do produto. Nela se conjugam: um estilo, um comportamento, uma atitude, um valor, um desejo, um conceito, cumplicidade, simpatia ou aversão, um rosto, uma fala, uma identidade própria, um mundo”.

O quarto e último capítulo – **Análise tipográfica** - irá trabalhar o objeto de pesquisa em suas características tipográficas.

Partindo-se dos conceitos de análise que se estabelecem no estudo da tipografia como um todo, abordar-se-á também nesse capítulo o percurso histórico dessa linguagem no sentido de encontrar suas razões estéticas e formais. Confrontar-se-á a pichação com outras expressões disseminadas no espaço público como o grafite, na busca de detectar aproximações e distanciamentos entre essas expressões, motivo esse de muitas controvérsias e carência de pesquisas, principalmente nesse país. Evocar-se-á, para tanto, a importância de uma análise sobre o objeto de pesquisa enquanto produto; forma de caractere e tipografia que se delineiam primeiramente a partir de razões culturais mas que, em sua superfície, constituem ricos valores formais de estudo.

Hoje, esta tipografia é fornecedora de uma série de questões relacionadas à constituição de uma **particular escrita**, que ao longo destes últimos anos têm se incorporado não somente ao espaço público, como também migrado às vias oficiais de comunicação. Tanto o design gráfico como a tipografia brasileira contemporânea devem

a estas linguagens parte de suas referências quando o assunto trata-se de contemporaneidade gráfica. Tais linguagens, grafite e pichação, devem, portanto, serem analisadas neste capítulo de forma a encaminhar uma melhor compreensão de seus valores formais dentro de seu espaço de atuação, bem como, em outras mídias possíveis de apontamento.

Ver-se-á que ambas as linguagens agem de maneira ímpar, diferenciada e que, portanto, deste modo, atraem hoje muitos canais oficiais de comunicação. Parecem querer resgatar algo dentro de seu discurso, um espaço perdido através desta mesma singularidade de ocupação das ruas.

Como assinalam algumas contraculturas – conhecidas também por RTS's (resgate às ruas)⁶, citadas por Naomi Klein (2004, p. 351), a despeito de ações contra a publicidade institucionalizada:

O que temos percebido é que todos aqueles eventos e ações tinham uma coisa em comum: RESGATAR. Estejamos nós resgatando a estrada de carros, resgatando prédios de grileiros, resgatando excedentes de comida para sem-tetos, resgatando *campi* universitários como lugar de protesto e teatro, resgatando nossa voz das profundezas sombrias da mídia corporativa ou resgatando nosso ambiente visual dos outdoors, sempre estivemos resgatando. Recuperando o que devia ter sido nosso há muito tempo. Não 'nosso' como 'nosso clube', ou 'nosso grupo', mas nosso como das pessoas. Todas as pessoas. 'Nosso' como em 'não os governantes' e 'não as corporações' [...] queremos devolver o poder às pessoas como coletividade. Queremos resgatar as ruas (RTS – Toronto apud KLEIN, 2004, p. 351, grifo da autora).

Um pouco mais adiante, mas de modo ainda a ilustrar o sentido que caminha e se configura o objeto de pesquisa, observar-se-á que a dinâmica da qual a pichação participa no espaço público, está diretamente interligada à sua dinâmica de leitura. Portanto é característica intrínseca a repercussão em sua forma tipográfica, do seu

⁶ O termo RTS traduzido para o português significa **resgate as ruas**. É apontado na pesquisa de KLEIN, Naomi. *SEM LOGO – A tirania das marcas em um planeta vendido*. Rio de Janeiro: Record, 2004; e se refere aos grupos organizados de vários países – principalmente europeus – que promovem ações contra a publicidade institucionalizada.

modo de ocupação do espaço, do lugar, material, suporte e técnica. Os mesmos ingredientes que influenciaram a construção e delimitação da forma da escrita latina.

Assim, ainda apoiados no conteúdo dos textos estudados, outro grupo de RTS definido por AGITPROP RTS - Londres revela que:

A privatização do espaço público na forma do carro continua a erodir os bairros e comunidades que definem a metrópole. Esquemas de estradas, 'parques' de empresas, instalação de shoppings – tudo isso aumenta a desintegração da comunidade e o nivelamento de uma localidade. Todos os lugares ficam iguais. A comunidade se torna uma mercadoria - uma aldeia de compras, tranqüila e sob constante vigilância. O desejo da comunidade é então preenchido em outro lugar, através do espetáculo, vendido a nós, de uma forma simulada (AGITPROP apud KLEIN, p. 351, grifo da autora).

É de se apontar que o objeto de estudo, constituirá dentro de seus parâmetros de leitura, uma forma dissonante, mas que de certa maneira, acompanha e se sobressai às demais informações, visto que nasce dentro de uma conjuntura densa e desigual que recobre o espaço cidade, também entendido enquanto espetáculo emblemático.

Portanto, como já citado, a análise de uma tipografia que emerge nesta condição e estrutura de cidade, revela consigo de maneira contemporânea e atualizada, os sinais estéticos e paradigmáticos de uma escrita. Em seu estudo, também vale citar que “[...] ao forçar os limites da legibilidade, as novas tipografias nos obrigam a pensar e a reavaliar nossas concepções a respeito das formas alfabéticas e de como elas podem, ou devem, ser atualizadas em uma fonte” (FARIAS, 2001, p. 35).

Ainda neste capítulo apoiados nas afirmações acima, encaminhar-se-á o objeto de estudo à análise tipográfica comparativa. A presente dissertação confrontará quatro grupos específicos de pichadores e sua produção, na tentativa de apontar índices que levem à problemática central desta pesquisa.

1.4 DEBATE DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA

Esta pesquisa fundamenta-se numa reflexão acerca das concepções teóricas de autores a respeito do estilo de grafia e linguagem urbana, denominado pichação. Ao se pensar em tipografia enquanto elemento tradutor não só de formas estéticas, e sim, veículo de uma razão maior que aponte índices culturais particulares, cria-se uma discussão com novos horizontes sobre este polêmico e decorrente tema cultural, e por que não, fornecedor de uma série de questões relacionadas à constituição de uma “particular escrita”. Assim, ao longo destes últimos anos, esta linguagem muitas vezes denotada enquanto marginal, têm se incorporado não somente ao espaço público, como também migrado às vias oficiais de comunicação.

Tanto o design gráfico como a tipografia brasileira contemporânea, devem a linguagem do graffiti e a pichação, parte de suas referências quando o assunto trata-se de contemporaneidade gráfica. Tal linguagem deve, portanto, ser analisada nesta pesquisa de forma a encaminhar uma melhor compreensão de seus valores formais dentro de seu espaço de atuação bem como em outras mídias possíveis de apontamento. Portanto, segue-se a hipótese de que esta escrita é reveladora na análise de sua constituição, de ricos valores formais, mas que acima de tudo, é agente de transmissão cultural, linguagem e código de uma cultura em tempo e espaço.

Os caracteres que vemos hoje em grafites, muros e cartazes, comprovam o fato de que a escrita deve ser considerada como a expressão do espírito de determinada época. Trata-se de sinais que, embora comportem características do alfabeto em segundo plano, encontram-se no limite de legibilidade. Nessas escritas contemporâneas, é latente a existência de uma provocação direta em relação aos hábitos de leitura tradicionais. Ainda é difícil para nós estabelecer um julgamento exato sobre essa reação de anti-leitura e seu significado. Talvez desse movimento, hoje avaliado como decadente, surja no futuro algo fundamentalmente novo (FRUTIGER, 2001, p. 160).

A pesquisa centrar-se-á primeiramente na abordagem cultural, visando discutir a partir das obras estudadas, as principais questões e hipóteses no plano da cultura acerca do objeto de pesquisa, a linguagem da pichação na cidade de São Paulo no século XXI.

Em um segundo momento, a dissertação irá encaminhar uma reflexão acerca desta linguagem abordando-a enquanto mídia. Seus mecanismos de atuação, implicações ao espaço cidade, a formação da paisagem urbana pelo diálogo da informação institucionalizada e as vias não oficiais de comunicação. Tal linguagem será tratada neste capítulo como elemento de propaganda e *marketing*, relacionando-se desta maneira, os valores constituintes e mecanismos de atuação das marcas e suas representações.

No terceiro e último capítulo, será proposta uma discussão e análise desta “escrita” no plano da tipografia. Tal discussão se baseia em estudos e obras teóricas sobre tipografia onde serão empregados conceitos e métodos de análise comuns às famílias tipográficas. A linguagem da pichação será portanto, abordada neste capítulo enquanto produto possível e capaz de ser utilizado nas vias oficiais de comunicação, no caso, o design gráfico e a informação institucionalizada.

1.4.1 Cultura

Para entender as razões principais da produção do objeto de estudo por nós pesquisado, a pichação na cidade de São Paulo no século XXI, discutir-se-á em primeiro momento, a obra dos principais autores acerca desta forma de comunicação urbana (grafites e pichações) cujo direcionamento de seus estudos encaminham à questão da emergência dos aspectos culturais das chamadas inscrições urbanas.

As obras e autores aqui citados fornecem desta maneira, um novo olhar, novas possibilidades de estudo e reflexão ao objeto de pesquisa, bem como a inspiração maior na elaboração desta Dissertação de Mestrado. Vale ressaltar que em grande parte das obras a serem discutidas, a pichação poderá ser primeiramente abordada quando se discute sua diferenciação em relação ao grafite. Tal aspecto é ainda motivo de muitas controvérsias e também de diferentes pontos de vista e entendimento entre os autores, o que possibilita ainda mais uma contribuição científica na área.

Pode-se identificar na obra de Rosvita Kolb Bernardes, *A compreensão do grafite na escola (1991)*, o entendimento ao uso do grafite como forma de expressão artística aplicada ao ensino de primeiro grau. Para tanto, a autora, professora de arte-educação,

estrutura sua análise e discussão acerca da produção do grafite em São Paulo aproximando-o ao cotidiano de seus alunos e assim faz experimento desta linguagem junto a educação primária.

Um dos aspectos mais importantes a ser considerado na obra de Bernardes, é o uso da fenomenologia (análise ideográfica e análise nomotética) como instrumento para a compreensão do que é grafite para as crianças. A autora em sua pesquisa, após esta fase inicial, monta uma segunda parte de seu estudo que é a experiência do grafite com seus alunos, dentro do espaço escolar.

Segundo a autora, um dos primeiros motivos que a levaram a aproximar-se do tema, foi a questão da particularidade desta expressão e o seu caráter artístico. Bernardes coloca a importância acerca da construção, do processo criativo e também do entendimento do objeto artístico único na sua forma e na sua história.

Em relação ao ensino, a autora ressalta a importância na maneira de aproximação dos conteúdos a serem abordados em sala de aula com a realidade e cotidiano dos alunos. Para Bernardes (1991, p. 7): “É a partir deste momento de entender, de perceber, de situar-se, que se dá o processo de aprendizagem e de produção do conhecimento que não vem só do currículo padronizado, mas vem também da comunidade”.

Desta maneira, segundo a autora, o grafite foi agente de comunicação estreita entre a realidade vivida pelos seus alunos e um programa mais desafiante nas suas aulas de educação artística. Aqui vale ressaltar, que Bernardes vê no grafite uma expressão de comunicação artística **viva**, que carrega consigo a possibilidade do espontâneo e do imediato em seu processo criativo.

Desta maneira, Bernardes questiona a razão de como a arte acontece na escola e de como se dá a transmissão da cultura, do conhecimento intencional, de formação. Portanto, neste sentido, a autora levanta a hipótese do adolescente criar e perceber um espaço dentro da escola possível em marcar sua presença através do desenho e do grafite; realizar através da experimentação artística com o grafite uma vivência próxima a questão da afirmação de sua identidade, de seus questionamentos e dos valores por ele discutidos em sua fase da adolescência. Nas palavras de Bernardes:

A obra de arte, como um discurso visual e plástico, tem com critério a comunicabilidade. Comunicar algo para alguém. Como lido com o fazer da arte na escola, começo a pensar o que a arte faz. A construção do discurso artístico deve gerar uma compreensão (Verstehen), onde está espreitando uma interpretação. Por isto, trabalhar a arte na escola pode ser visto como uma possibilidade de assegurar a educação para a liberdade do ser humano (BERNARDES, 1991, p. 51).

Pode-se compreender na obra de Bernardes, o seu entendimento acerca do grafite enquanto expressão artística, forma de comunicação urbana que se diferencia de outras expressões encontradas nos grandes centros urbanos. Para a autora existe uma razão etimológica do termo que faz distinção em seu uso:

No Brasil existem duas palavras cujos sentidos podem ser confundidos: grafito e grafite. Muitas vezes também se utiliza a palavra pichação para nomear estas inscrições em locais públicos, para descrever estas inscrições (basicamente textos) jocosas, obscenas, contestatórias. Quando refere-se a desenhos, coloridos, abstratos ou mesmo composições de textos e desenhos de vários sentidos, utiliza-se a palavra grafite (particularmente entre aqueles que produzem estas inscrições: os grafiteiros (BERNARDES, 1991, p. 13).

Em 2003, Aparecida Luzia Alzira Zuin apresenta como tema de dissertação de mestrado, *O grafite da Vila Madalena: uma abordagem sociosemiótica* (2003), cuja aproximação e problemática com o tema, recorre novamente à questão do contexto da linguagem do grafite em São Paulo e suas variações de estilo.

A autora realiza em sua pesquisa uma análise desta linguagem bem como de suas extensões sob uma leitura semiótica, trazendo questões contemporâneas acerca das estruturas desta linguagem, suas implicações no espaço urbano e sua trama no âmbito social. É relevante notar que a autora aborda com clareza as manifestações parietais atuais, denominadas de **grafite** e **pichação** através de seu percurso histórico, ressaltando suas raízes multiculturais, a influência de estilos provenientes de outras culturas e a particularidade que esta linguagem adquiriu no Brasil. Como cita a autora:

[...] 'grafite' e 'pichação' têm nas produções contemporâneas a propagação da cultura popular, da cultura de massa ou de discursos de grupos marginalizados, notadamente nos murais mexicanos da década de 10, nos movimentos parisienses 'anti-sistema' da década de 60, nos gritos contra a ditadura militar brasileira da década de 70, e ainda nas manifestações que se pretendem artísticas nos subúrbios norte-americanos das últimas décadas. Constituem-se assim, tais manifestações pintadas nos muros e paredes do espaço urbano, como objetos de comunicação e de significação, de um estatuto de textos, que se faz presente nas diversas sociedades humanas (ZUIN, 2003, p. 4, grifo da autora).

Sua pesquisa é constituída de muitos exemplos e faz um recorte sobre o bairro da Vila Madalena, território importante para o grafite em São Paulo, e que ao longo dos anos constituiu-se como parte influente aos acontecimentos relacionados a história desta linguagem no Brasil. Atualmente este bairro continua sob forte presença destas manifestações urbanas e também conta com espaços-oficina e projetos sociais na área possibilitando a ampliação e discussão da linguagem do grafite e suas formas de articulação/ atuação nessa sociedade.

A autora em seu estudo, trata destas manifestações urbanas enquanto textos parietais onde, através da leitura semiótica discursiva ou da sociosemiologia, busca as diferenças que se descrevem na textualização do **grafite em oposição a pichação**.

Um aspecto importante a ser considerado em seu estudo é o da descrição dos distintos modos de organização dos planos da expressão, que segundo a autora, no grafite predomina um maior grau de esteticidade do que na pichação. Seu texto comparativamente ao da pichação, ao longo destes anos (da década de 70 ao ano 2000) distinguiu-se por sua ordenação figurativa e plástica, além de sua organização junto ao espaço cidade. Assim, desta maneira, observa-se a diferença de como o grafite e a pichação interagem com o espaço que ocupam e dialogam, criando textos distintos mas que também possuem por vezes uma grande aproximação.

Cita a autora, o predomínio das letras monocromáticas na pichação, com a sobreposição e uma dimensão plástica e figurativa menos elaborada em relação ao grafite, que tem nas cores, nos traços e no brilho de sua pintura uma outra forma de abordagem do olhar do transeunte. Portanto, o texto visual do grafite segundo a

pesquisa de Zuin (2003), encontra no receptor uma maior aceitação, conjuntamente a uma não recusa, contrário ao texto da pichação que estabelece-se em uma maior recusa e não aceitação. Em seu estudo, a autora revela que:

O grafite toma grande parte do espaço topológico do bairro, sendo aceito na sua totalidade. O bairro, enquanto sujeito semiótico, assume o grafite como 'marca' de / inclusão / e / convenção /, valorizando-o positivamente. Diferente, esse sujeito atribui ao texto da pichação valores negativos, pois à pichação, são atribuídas características de/ rejeição / e / subversão /.

A pichação, desta forma, pode ser pensada no âmbito da 'rejeição' que se concentra na 'exclusão', por ser neste contexto do bairro, um ato de 'vandalismo' e de 'subversão' (ZUIN, 2003, p. 102, grifo da autora).

Portanto, observou-se em tal estudo, segundo a autora, que o grafite adquire o valor de texto **dominante** ao ocupar o espaço pela maior aceitação e assim:

[...] significa que para o sujeito-destinatário, o grafite é um conjunto de expressões com tendências próprias para privilegiar o espaço alocado, como aspecto ou fator cultural, numa perspectiva antropológica, segundo a qual essa mesma sociedade aceita essa cultura, essa imanência, porque consiste numa realidade que está ali presente, objetiva, de natureza coletiva e que escapa ao controle dos indivíduos. Sendo dotado de coerência e especificidades próprias, o grafite termina se 'derramando' na expressividade e na 'tematização' dele mesmo, o que acaba diferenciando e pressupostamente está em contrariedade com o texto da pichação (ZUIN, 2003, p. 102, grifo da autora).

Ainda decorre de tal pesquisa a diferenciação entre grafite e pichação quando analisadas estas linguagens como textos e produtos culturais com funções sociais diferentes, apesar, segundo a autora, da aparente semelhança encontrada na ocupação topológica urbana, na intenção de se fazerem vistos e inclusive no uso dos mesmos materiais. Mas como afirma Zuin (2003), pode-se observar que a ocupação da pichação dentro do cenário urbano, dá preferência a inscrição nos topos dos prédios, nos lugares de difícil acesso ou ainda em patrimônios públicos bem vigiados, de risco, constituindo desta maneira seu caráter subversivo e agressor que desafia e tenta

sempre alcançar os limites impostos pela sociedade nela inserida. Nas palavras da autora:

[...] a pichação, caracterizada pelas marcas da contracultura e dos movimentos dos guetos, dá visibilidade à classe de grupos menos favorecidos da sociedade, fazendo serem vistos outros modos de organização social em que o excluído se inclui e mostra ter esse direito de existir socialmente (ZUIN, 2003, p. 39).

Encontra-se no estudo de Fernando Lopes Dantas, *A Dança do Intelecto pelas Palavras nas Paredes: uma análise da tradução de humor no grafite (1997)*, uma interessante abordagem ao tema dos grafites onde explora-se a questão do humor verbal e os diversos mecanismos no campo lingüístico encontrados na prática da escritura urbana. Note-se novamente como já citado, que o termo pichação não aparece em primeiro plano, mas assim como na maioria das obras analisadas, é explorado quando na tentativa de se definir o que é grafite. Ainda mais recorrente quando a pesquisa retrata-se às décadas de 60, 70 e 80 quando era muito presente nas grandes metrópoles frases poéticas, jogos de palavras, brincadeiras e contestações políticas.

Segundo o autor, os grafites encontrados em banheiros e demais lugares públicos, contêm estratégias lingüísticas e extra-lingüísticas que podem ser encontradas em textos mais longos como piadas, romances, poesias, peças teatrais entre outros. Para Dantas (1997), o grafite é uma forma de comunicação, ou talvez, no sentido mais genérico possível, uma literatura antiga e universal da qual o homem desde que adquiriu o dom da escrita, vem exercitando. Em ordem cronológica, encontra-se o grafite nas paredes desde a época pré-histórica e mais adiante nos muros de Pompéia com uma grande variedade de textos; presente também, na Idade Média até chegar aos dias atuais nos banheiros e demais lugares públicos.

A pesquisa e discussão aqui presente, refere-se ao grafite como uma forma de comunicação escrita e pictórica que sobreviveu até hoje em sua prática, utilizada por qualquer pessoa independente de sua classe social ou grau de intelecto. Nas palavras de Dantas:

Esse fato é decorrente da necessidade que o homem possui, por natureza, de expressar seus medos, desejos, frustrações, hostilidades, perversidades, esperanças, fantasias, e alegrias, de uma maneira livre das amarras estabelecidas pelas convenções sociais, sejam estas no âmbito da linguagem a ser empregada, ou do assunto a ser tratado, como, também, do meio pela qual a mensagem é veiculada. Por essas razões é que o grafite, verbal ou pictográfico, constituiu-se numa forma de expressão tão difundida e, ao mesmo tempo, tão desprezada em termos de estudos acadêmicos, por carregar o estigma de ser uma manifestação popular e marginal (DANTAS, 1997, p. 5).

Encontra-se, também no estudo de Dantas (1997), uma linha de definição muito bem construída em relação à diferenciação entre o grafite e a pichação. Para o autor, é relevante e decisivo quando, a partir da década de 70, as posturas negativas sobre a esteticidade dos grafites encontrados principalmente nos grandes centros foram sendo diluídas à medida que este produto da contracultura foi sendo assimilado como uma manifestação de valor artístico.

Grafiteiros, ou como a cultura do aerossol auto-definiu-se em Nova York, *writers*⁷, em parte, reivindicaram a diferenciação entre o grafite como arte, ou seja, a inscrição mais elaborada plasticamente, com mais cores e um maior grau de esteticidade, em oposição ao grafite simplesmente enquanto **pichação**. Ou melhor, as frases toscas, rudimentares, inscrições jocosas, de apelo político ou sexual que se espalhavam pelos banheiros e locais públicos.

Ainda afirma o autor, que os grafites pictóricos a medida que aumentaram seu grau de elaboração estética e singularidade plástica, fizeram crescer a dicotomia entre o que começou a distinguir-se enquanto grafite como arte ou crime. Haja visto que na referida época alguns artistas de rua como Keith Haring, Kenny Scharf e Jean-Michel Basquiat começaram a ser admitidos nas grandes galerias de arte de Nova York. Segundo Dantas:

⁷ É muito comum o uso na língua inglesa do termo *writer*, para se referir aos praticantes da linguagem do grafite. Veremos que em sua história, e em especial na cultura norte-americana, que o termo se deu a partir de um primeiro estágio do grafite onde o que mais faziam seus praticantes eram escrever letras, nomes, assinaturas – as chamadas *tags*.

O grafite, principalmente nas cidades em que existem grandes contrastes étnico-econômico-sociais, tornou-se um estilo de vida para os marginalizados e também uma maneira de demarcar o espaço físico pertencente a um determinado grupo étnico ou mesmo gangue de rua (DANTAS, 1997, p. 8).

O estudo de Dantas direcionou-se à análise dos grafites categorizados enquanto pichação ou vandalismo, visto que pertenciam à forma de inscrições verbais feitas de maneira rústica, agredindo ou violentando o espaço público. Deste modo em sua pesquisa, o autor os assemelha ao ato de xingar, expurgar algum sentimento liberando frustrações, medos ou desejos.

Ainda é relevante notar em sua pesquisa, a divisão dos grafites estudados como um tipo de texto verbal escrito com as características a seguir: 1. Inscrição em paredes, muros, portas ou qualquer outro espaço físico que seja de domínio público. 2. Anonimato de seu autor. 3. Extensão indefinida, embora sejam limitados pelo espaço disponível. 4. Variedade temática. 5. Duração, geralmente, efêmera.

Por fim, vale ressaltar a colocação de Dantas (1997) acerca destes grafites, enquanto a participação do receptor como fruidor do texto. É notável que este tipo de inscrição requer uma participação efetiva do receptor que uma vez instigado, pode tornar-se co-autor virtual, tendo visto que dependendo do lugar onde encontra-se a inscrição, o leitor pode acrescentar algo ao texto enunciado, seja ele verbal ou pictórico, vide os banheiros públicos.

É de grande valor a contribuição que Renata Plaza Teixeira fornece à pesquisa com as inscrições urbanas. A autora, apresenta na área da psicologia a tese de doutorado, *Sob a proteção da vênus cloacina: diferenças sexuais e interculturais em grafitos de banheiro (2004)*, onde encontra-se um minucioso e aprofundado estudo em relação a chamada escrita latrinária.

Sua pesquisa na área da psicologia, aborda em primeiro plano as relações comportamentais humanas encontradas na prática dos grafites de banheiro. Para a autora, a pesquisa com a linguagem verbal e as representações pictográficas além de possibilitarem o estudo do ser humano em sua dimensão individual, também permitem uma análise no plano cultural. Para Teixeira (2004, p. 3): “[...] registros rupestres pré-

históricos não-verbais e produções históricas tanto verbais quanto não-verbais documentam o comportamento humano”.

A autora direciona seu estudo então, ao que ela denomina enquanto comportamento marginal, não autorizado, que é o de escrever em paredes ou portas de banheiros públicos. Para tanto, evidencia sua atenção, ao tipo de escrita que se caracteriza como transgressora, proibida e que de certa forma é negligenciada, de pouco estudo e documentação, mas que segundo a autora, é capacitadora de revelar índices comportamentais do indivíduo em particular, bem como, em uma extensão transcultural.

Observa-se um aspecto importante em sua tese, que é a questão da motivação comunicacional presente no ser humano. Como relata a pesquisa, a palavra escrita está presente nas mais variadas formas de suportes, e que distingui-se entre a comunicação legitimada pela sociedade - utilizada pelas propagandas, avisos e sinalizações que fazem parte de todo corpo de produção oficial -, e as demais escritas que compõem as produções desautorizadas, entre elas, as pichações e grafitos. Contudo, é relevante a afirmação, de que acima de qualquer ordem, o homem é um comunicador por natureza, e que produz particularidades nos meios de sua comunicação, e no presente estudo em análise - as escritas latrinárias constituem-se em um fenômeno particular.

A possibilidade de análise principal que se encontra no objeto de pesquisa de Teixeira (2004), é a de que as escritas latrinárias, ou também chamados grafitos de banheiro, são uma forma de comunicação emitida livremente – obviamente apoiados em seu caráter anônimo -, e não tem portanto, uma preocupação inicial com algum tipo de censura. Ao contrário, fazem-se valer da oportunidade de se externarem livremente emoções, de desrespeitarem padrões tidos como **certos** e **normais**, e assim, circundam em sua produção, sentimentos livres de qualquer repressão moral da sociedade. Com isto, abre-se claramente um grande canal para o estudo aprofundado do comportamento humano e que até então, segundo a autora, nesta área, não havia sido desenvolvido uma análise intercultural com este tipo de material.

Sua pesquisa se deu nos seguintes países: Brasil, Itália, Espanha, Estados Unidos da América (EUA) e Alemanha. Pode ser verificado através de extensa

tabulação gráfica, as aproximações temáticas que levaram ao aprofundamento de sua análise comportamental.

Encontra-se ainda, na tese de Teixeira, uma citação de Pellegrini Filho (1987) que compara a escrita latrinária ao carnaval:

Enquanto este é um tempo de transgressões da ordem estabelecida, o sanitário público corresponde a um local onde se expressam conteúdos que também transgridem esta ordem. Assuntos obscenos são tratados neste espaço com toda liberdade. E conclui que se trata de um tipo de manifestação tradicional-popular universal e que a cultura do brasileiro contemporâneo está perfeitamente espelhada nos grafitos de banheiro. As inscrições de sanitários públicos são quase indispensáveis no ambiente urbano. As pessoas deles se apropriam, transformando-os em um 'templo' onde podem praticar o ritual catártico de transgredir proibições sociais e expressar tudo o que lhes vai na mente (PELLEGRINI FILHO apud TEIXEIRA, 2004, p. 37, grifo do autor).

Ainda cabe dizer que, mesmo não havendo uma ligação direta ao tema da pichação – objeto este, de estudo da dissertação de mestrado -, valemo-nos desta rica pesquisa de Teixeira (2004), que encaminha discussões e aproximações ao tema e que, por muito, ajuda a refletir e criar novos elos entre as linguagens analisadas.

A obra de Gustavo Barbosa, *Grafitos de Banheiro, A Literatura Proibida* (1984), há tempos é referência nas pesquisas acerca dos grafites, em especial, os grafitos de banheiros. Sua publicação data de 1984 e até hoje tal pesquisa é fornecedora de importante abordagem sobre o tema e seus desdobramentos.

Coisa de se meter na porta privada de vícios públicos. Nenhuma complicação, nem profundidade; apenas jogo, desabafo da vulgaridade do prazer de associar produtos distintos do imaginário.

Entre a obra-prima e a obra privada há um mínimo denominador comum: a afirmação de que todas as literaturas são qualidades distintas de tratamento dos dejetos do imaginário (DANIEL apud BARBOSA, 1984, p. 9).

Encontra-se na obra de Barbosa, uma abordagem que recorre inicialmente às inscrições latrinárias, e que por possuir uma linha de conteúdo ampla e aberta,

possibilita reflexão maior às demais inscrições categorizadas enquanto marginais. Nesse caso, as pichações paulistas do século XXI.

O autor ressalva inicialmente a importância do espaço onde são gerados os grafitos⁸ – no caso de seu estudo, os banheiros – e que, ao aprofundar um pouco mais o questionamento em relação a produção dos mesmos, ver-se-á como eles são consoantes com as circunstâncias em que são gerados além é claro, dos valores morais que empregam-se a atividade fisiológica do ser humano.

É também de se notar a afirmação, como já observada em outras obras acerca do assunto, sobre a questão da preservação da identidade de quem inscreve. O anonimato também é tido como fator importante à caracterização e estilo destas inscrições; facilitador para abertura de um canal de livre expressão, sem os cabrestos morais impostos pela sociedade.

Barbosa (1984), amplia a discussão ao destacar a infinidade de lugares públicos e suportes da qual os grafitos se estendem. Ao relacioná-los com seus produtores afirma:

De fato, grande parte dos produtores de grafitos são ‘pessoas ou grupos sob forte pressão social’, que não encontram abrigo em outros veículos. Grande parte, mas não ‘a maioria’, se considerarmos como grafitos também as pichações eleitorais e até as comerciais, que às vezes fazem parte de estratégias publicitárias com envolvimento de múltiplos veículos (BARBOSA, 1984, p. 80).

Ainda decorrendo dos produtores de grafitos, observa-se uma citação complementar em sua obra que diz: “Os grafitos ‘classificáveis como fatos folc-comunicacionais’ teriam características peculiares como ‘manifestação coletiva espontânea (e não de grupos institucionalizados)’” (PELLEGRINO FILHO apud BARBOSA, 1984, p. 80).

Barbosa (1984) retrata que os grafitos brasileiros do final da década de 60 em especial, os de cunho político, podiam adquirir todas as cores políticas e eram muito

⁸ O termo *grafito* é utilizado pelo autor para se referir a um tipo específico de *grafite* – de desenhos rudes, simples e geralmente feitos à caneta e encontrados nas portas de banheiro –, palavra esta que também é derivada de uma série de ramificações terminológicas transpostas para o português do termo italiano, *graffiti*.

mais soltos e agressivos que nos muros, pois como visto, a garantia ao anonimato nos banheiros é notória às inscrições latrinárias e assim sua fluência é livre e descompromissada.

Vale ainda citar, que este início de pichações políticas no Brasil, mais tarde se alastraria principalmente no eixo das grandes cidades brasileiras em especial, São Paulo e Rio de Janeiro, acirrando a luta contra a ditadura militar. Sua caracterização era ideológica, panfletária e despreocupada de algum atributo estético em sua forma. Talvez daí uma estreita aproximação da razão etimológica do termo pichar, cujo significado se encontra em falar mal de, inventar aleivosias contra algo ou alguém; aplicar piche em, pintar com piche⁹.

A obra de Barbosa também cita um aspecto interessante acerca dos grafitos no que diz respeito às assinaturas pessoais, ou as chamadas *tags* - termo amplamente utilizado pela cultura norte americana ao referir-se de tais inscrições com nomes/apelidos, seguidos dos números das ruas de seus praticantes.

Conta o autor, que aqui no Brasil, sobretudo em seu estudo, verificou-se que a maioria destas assinaturas com nomes e apelidos era composto em sua maioria por um público infantil masculino. Possuía apenas um nome próprio ou alguma identificação pessoal. Segundo Barbosa (1984), são signos e símbolos utilizados como logotipos pessoais.

Assinar é se auto-identificar como indivíduo social. Aprender a assinar o próprio nome, ou nome-senha de um grupo (de uma 'gang'), é um processo educativo e disciplinar de socialização que se reforça na escola. Escolher outro signo com as funções de assinatura pessoal é procurar, por si próprio, um nome independente dos registros cartoriais, uma identificação mais próxima do desejo (BARBOSA, 1984, p. 181, grifo do autor).

Barbosa (1984), conclui sua pesquisa sugerindo que os grafitos de banheiro formam uma espécie de confessionário, onde o que interessa é a interrogação individual sobre suas perversidades e não a sexualidade permitida. Ainda complementa que ao produzir e/ ou consumir estes escritos sobre práticas proibidas, o leitor e/ ou

⁹ Tais significados em relação ao termo **pichar** foram extraídas do Dicionário Aurélio e também da obra de GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

produtor está realizando uma forma discursiva – de razão catártica -, às suas fantasias reprimidas. Para o autor:

Os grafitos de latrina constituem um ritual de transgressão, como o carnaval e tantos outros existentes na nossa e noutras culturas. Pratica a orgia, puxa-se a descarga e volta-se a vida normal. A sociedade define em compartimentos bastante precisos o controle do comportamento dos indivíduos. Cada gesto, cada máscara tem seu lugar social apropriado. Na hierarquia que o homem estabeleceu para esses lugares sociais, um dos mais puros e inferiores é o banheiro. A vigilância higiênica procura desinfetar e afastar coisas impuras, como quem tenta esconder o lixo debaixo do tapete. Certas mensagens transgressoras condenam-se, assim, ao exílio em solitárias (BARBOSA, 1984, p. 195).

A pesquisa de Iracema Jandira Oliveira da Silva, *Graffiti – Criptografias do Desejo* (2001), também faz parte de uma análise na área da psicologia sobre as inscrições urbanas. Busca estabelecer a relação entre homens e cidades, compreender a atividade de um adolescente grafiteiro e o seu meio. Levanta inicialmente a hipótese de que o adolescente no anseio de reconhecimento pessoal, arrisca-se para marcar a cidade com seus traços e traz desta maneira, uma demanda de identificação.

É de ressaltar, que a autora faz uso da teoria da psicanálise em sua investigação científica, e toma a experiência com o grafite enquanto forma de expressão de adolescentes.

Jandira Oliveira da Silva (2001) estabelece em primeira ordem, a relação do indivíduo com seu meio, no caso de sua pesquisa, a cidade, a grande metrópole. Para a autora:

Elas, as cidades, fazem parte da história do sujeito, da constituição da sua subjetividade, e ao mesmo tempo, são plásticas por natureza, submetem-se às ações dos homens e estes são por sua vez submetidos a elas e as inscrições com que elas marcam suas recordações (JANDIRA OLIVEIRA DA SILVA, 2001, p. 9).

Segundo a autora, uma das questões mais inquietantes em sua pesquisa, foi a compreensão de por que um adolescente que realiza inscrições pela cidade, refere-se tanto à busca de reconhecimento, ou melhor, de consideração?

Para Jandira Oliveira da Silva (2001), entre outras questões que permeiam a atividade tanto da pichação quanto do grafite, é a relação que também se estabelece entre indivíduo e grupo. Segundo a autora, em um primeiro momento, há uma dúvida se existe uma relação entre o anonimato, a autoria e a busca de reconhecimento. Questões estas que estão vinculadas ao processo de identidade do indivíduo com o seu meio físico juntamente ao caminho de descoberta de sua personalidade.

Encontra-se mais adiante, no estudo de Jandira Oliveira da Silva, uma interessante abordagem sobre a relação de exclusão social que se forma na constituição das cidades, o que de certa forma, cria todo um corpo de reflexão às relações sociais que se estabelecem neste espaço e às suas representações. É importante ressaltar, que a cidade onde a pesquisa se realizou foi Belém do Pará, e que por assim dizer, como em todos os espaços urbanos, constatou-se particularidades e semelhanças no que diz respeito às relações sociais que se estabelecem nas cidades.

No caso de sua pesquisa, a autora verificou uma acentuada demarcação entre centro e periferia, isto é, camadas mais pobres da população afastadas do centro urbano civilizado – projeto este de muitas cidades, que excluem as camadas mais pobres do centro criando certo controle sobre as mesmas pelas camadas mais elitizadas. Posto isto, Jandira Oliveira da Silva (2001), constatou uma forte repugnância à atividade das inscrições urbanas, no caso os grafites e pichações, sem discriminação e que, a cidade para aquelas pessoas – moradores de Belém do Pará -, era fator de civilização, e que as pessoas nela inseridas deveriam ter um comportamento compatível, isto é, civilizado. Muitos moradores eram ribeirinhos quando crianças e tinham a cidade como algo civilizado, mais importante, diferente e mais valoroso do que o **mato**. Desta forma, esperavam dos filhos um comportamento adequado, de preservação a aquele meio da qual tanto valorizavam apesar de sua condição social.

Observa a autora, que a maioria dos grandes centros – cujo processo de tensão social se dá entre outros aspectos, nos contrastes sociais entre excluídos/ incluídos –, cativam grupos de jovens que tem na atividade de marcar uma predileção pelos

monumentos que representam a ordem estabelecida. Tornam-se alvo e desejo de conquista por quem inscreve individualmente ou em grupo numa busca de autoafirmação. Para a autora:

No mundo contemporâneo, os muros e monumentos deixam a sua antiga função e passam a ser também um veículo de comunicação e um suporte para a intercomunicação entre jovens de bairros diversos, dando um novo tratamento à cidade, de maneira a ressignificá-la, violando as expectativas e os valores dos grupos sociais que determinam como, quando, e de que forma os espaços e o tempo na cidade podem ser utilizados (OLIVEIRA DA SILVA, 2001, p. 23).

A autora Jandira Oliveira da Silva ao tentar estabelecer uma diferença nestas formas de comunicação que percorrem os grandes centros, apoiada nas afirmações de Antonacci Ramos (1994, p. 167), afirma que o grafite e pichação são diferentes expressões de linguagem.

Apesar de possuírem características próximas entre si, como a utilização do meio urbano, a provisoriedade das imagens neste espaço e sua experimentação ao vivo, grafite e pichação são diferentes expressões de linguagem e utilizam contextos diversos, tais como: a pichação contém mensagens políticas, amorosas, rabiscos e letras usadas sem intenção alfabética, costumam ser usadas com um objetivo lúdico ou de protesto e tem uma ação transgressora como agressão. O grafite, por outro lado, utiliza, em geral, um contexto de catálogo de lojas, história em quadrinhos, cinema, basicamente em um contexto artístico. Possui um objetivo lúdico e uma ação transgressora sem agressão (RAMOS apud JANDIRA OLIVEIRA DA SILVA, 2001, p. 22).

O estudo realizado por Rosa Glacy Uchôa Jardim Goldgrub, *Papéis no Mundo: escritas do silêncio silenciadas subterrâneas* (1998), complementa com questões muito relevantes acerca das inscrições urbanas, o meio da qual se utilizam e também daqueles que as praticam.

A autora em sua pesquisa salienta a importante questão de como os espaços urbanos estão se modificando no que tange às suas funções primárias, no caso, dentro do espaço cidade, a rua. Para Goldgrub (1998, p. 12):

A rua que pretende ser o símbolo máximo de uma face da cultura contemporânea marcada por um universo de imagens, como a fotografia, o jornal, o cartaz, o cinema, a televisão, e a publicidade em outdoors, elementos motores de uma nova forma de mundo exterior, totalmente artificial, que se apresenta exibindo as vantagens insuperáveis que comporta uma rua de mão única. Rua que é a expressão máxima da normatização do cotidiano, que oculta e reprime outras ruas. Ruas estas que resistem como manifestação da diferença.

A pesquisa de Goldgrub aponta que dentre estas modificações do espaço urbano, emergem as escritas não oficiais que transgridem a ordem estabelecida na construção de uma nova narrativa à cidade. A autora afirma que deste modo, as escritas que aparecem a recobrir este espaço, dão um novo sentido de leitura a cidade, criando um fragmento poético que desqualifica de sentido abstrato o seu meio. Nas palavras de Goldgrub:

[...] a dimensão espacial da realidade social coloca-nos diante da articulação espaço- sociedade, na medida que a produção da vida, no cotidiano do indivíduo, não é só a de bens para a satisfação de necessidades materiais: é também a produção da humanidade do homem e da mulher (GOLDGRUB, 1998, p. 13).

O estudo de Goldgrub, faz uma aproximação das escritas urbanas, no caso, os grafites e pichações, com o panorama da arte no século XX. A autora ressalta de que no campo artístico contemporâneo, provém artistas de origem cultural e social muito diversa. Convivem lado a lado, a elite saída das universidades e artistas que mal tiveram uma formação escolar, quando muito, de forma precária. Ao que interessa, como afirma a autora, é que juntos partilham do mesmo espaço da mídia, nas galerias, nas salas de museus e das ruas.

Ainda nesta linha de raciocínio, complementa a pesquisa, de que neste panorama, a arte também se estendeu à todos. Criou novos meios, novas formas de linguagem para se fazer presente e interagir junto às sociedades contemporâneas. Suas estratégias surpreendem, chegando até ao ponto de questionar e duvidar de seu caráter artístico. Nesse caso, os grafites e pichações paulistanas integram esta discussão, mas cabe aqui dizer, que acima de qualquer qualificação artística, constituem-se enquanto possibilidade de expressão, canal de comunicação para muitos jovens carentes socialmente e que em sua maioria, vêm cada vez mais nitidamente a impossibilidade de participação na sociedade; criam neste sentido, novas formas de interação, inclusão e visibilidade.

Para a autora, “[...] arte que atravessa toda a cultura hip-hop (rap, break dance, *graffiti*), que resgatando o estilo dos *graffitis* da antiga Pompéia, fez da pichação selvagem ou *graffiti* de linha reta, uma escrita de suma importância para milhões de jovens” (GOLDGRUB, 1998, p. 69).

Segundo Goldgrub (1998), a importância que esta escrita assume para os jovens, retrata também o seu caráter enquanto linguagem-ação, prática de escrita modificada e que requer melhor atenção por parte dos educadores que dia a dia vivem o cotidiano do ensino e presenciam as mudanças que se fazem presentes no aprendizado.

Em educação, precisamos e desejamos revisar os conceitos com os quais estamos trabalhando à luz das transformações que as novas representações de tempo e espaço impõe ao corpo, ao pensar, ao aprender e aos novos modos de vincular-se. Só assim abriremos possibilidades frente às novas problemáticas que se impõem e que sem dúvida necessitam da contribuição de uma leitura por parte dos educadores e educadoras, que antes de marginalizar o paradigma estético no qual se insere a pichação selvagem, podem lhe conferir uma posição chave de transversalidade a respeito a outros universos de valor (GOLDGRUB, 1998, p. 74).

A obra de Celso Gitahy, *O que é Graffiti* (1999), além de fornecer um retrospecto da linguagem do graffiti no Brasil, faz uma abordagem entre as diferenças conceituais entre o grafite e a pichação. Segundo Gitahy:

Tanto o graffiti como a pichação usam o mesmo suporte – a cidade – e o mesmo material (tintas). Assim como o graffiti, a pichação interfere no espaço, subverte valores, é espontânea, gratuita e efêmera. Uma das diferenças entre o graffiti e a pichação é que o primeiro advém das artes plásticas e o segundo da escrita, ou seja, o graffiti privilegia a imagem; a pichação, a palavra e/ou letra (GITAHY, 1999, p. 19).

Segundo o autor, a pichação não é exclusividade das sociedades contemporâneas. Como visto em outras obras por nós analisadas, o grafite muito se assemelha à pichação em seu estado menos elaborado. Pode-se observar, portanto, pela obra de Gitahy, que ao fazer um levantamento cronológico da história destas linguagens, ver-se-á que o grafite fazia-se presente em muitas culturas antepassadas e, sua prática, geralmente esteve ligada ao ato espontâneo do ser humano em comunicar-se com rabiscos, pequenas inscrições.

O fato é que, segundo Gitahy (1999), no Brasil, o início destas escritas – aqui se faz referência à pichação –, tiveram uma razão de cunho contestatório político, além das frases poéticas e brincadeiras que não se preocupavam com a imagem figurativa. O conteúdo de suas mensagens é que fazia a razão maior de sua prática. Talvez aí, como diz Gitahy, estigmatizou-se a diferenciação entre grafite e pichação no que tange ao seu produto estético-formal.

Ainda a respeito das pichações encontradas na cidade de São Paulo, a obra de Gitahy traz um aspecto interessante acerca dos produtores desta linguagem quando cita um depoimento do já falecido grafiteiro e artista plástico Maurício Villaça: “Eles são a obra. Suas assinaturas precedem essa obra como se, auto-assinando, o pichador queira dizer ‘eu existo’. Conseqüentemente, o pichador não se prende ao artístico; para ele existe só o próprio valor da existência” (VILLAÇA apud GITAHY, 1999, p. 26).

Ainda comenta o autor, que muito do que ocorreu no Brasil com as chamadas inscrições urbanas – em especial, as chamadas pichações –, assemelha-se ao processo desencadeado nos Estados Unidos da América na chamada **cultura do aerossol**¹⁰. Ou

¹⁰ A **cultura do aerossol**, é um termo utilizado por pesquisadores norte-americanos a partir do final da década de 1970 para se referir principalmente à cultura do grafite – em especial, na cidade de Nova York, onde seus praticantes utilizavam principalmente o spray para grafitearem muros e trens do metrô.

seja, a partir das simples assinaturas codificadas, das chamadas *tags*¹¹, houve uma melhor elaboração e preocupação estética criando um distanciamento das formas mais primitivas e rudimentares.

A pesquisa *Pichadores de Muros: a sub-cultura do spray* (1987), de Marli Diniz, possibilita confrontar considerações a respeito das chamadas pichações na cidade do Rio de Janeiro no final da década de 80.

Em seu estudo, Diniz realiza uma estreita abordagem aos grupos de pichadores na busca de encontrar e elucidar a prática destas inscrições. Mais uma vez, verificou-se o predomínio dos jovens de classes mais desfavorecidas como também da classe média.

Encontra-se dentre os aspectos mais relevantes de seu trabalho, o apontamento da organização destes grupos como: a divisão de tarefas para a escolha do local a ser pichado, a divisão hierárquica que os grupos internamente possuem, bem como, uma série de convenções por eles estabelecidas enquanto normas a serem seguidas.

A pesquisa de Diniz revela aspectos importantes de ordem social, ao confrontar opiniões diversas da sociedade a respeito da prática da pichação. Para Diniz (1987, p. 27):

Seu objetivo é a obtenção de fama e prestígio dentro do seu grupo e chamar atenção da sociedade sobre si mesmo. Pichar não é um ato gratuito na medida que tem efeitos sobre a posição do indivíduo dentro do grupo, interfere em suas interações sociais e no raio de seu círculo de amizades. A pichação tem, por outro lado, uma vinculação muito clara com questões fundamentais para os adolescentes.

A autora ainda ressalta que na busca de status que cada adolescente realiza para se auto-afirmar tanto dentro como fora do grupo, realiza-se uma projeção simbólica. Isto é, o grupo torna-se uma arena para as interações simbólicas, espaço onde constantemente se enxerga o esforço de cada indivíduo para definir-se a si mesmo e aos colegas. Nas palavras de Diniz: “[...] dentro dele, o adolescente pichador

¹¹ As chamadas *tags*, são assinaturas que apareceram no início dos anos 70, em especial na cidade de Nova York, e constituem-se do nome ou apelido, acrescido do número da rua de quem as escreve.

encontra não a identificação social de adolescente genérico, anônimo e dependente, mas sim uma identidade singular autônoma e individualizada” (DINIZ, 1987, p. 38).

A obra de Robert Reisner, *Graffiti – Two Thousand Years of Wall Writing* (1971), é sem dúvida uma grande contribuição ao aprofundamento do tema grafite. Seu estudo é muito sério nesta área, e foi pioneiro enquanto pesquisador e professor do departamento de antropologia da *New School for Social Research* de Nova York, ao formar uma classe especialmente dedicada aos estudos com grafite na década de 70.

A obra de Reisner (1971) sugere que a escrita do grafite, talvez porque seus praticantes são tão **ocultos**, é uma atividade humana que não é seriamente considerada ou estudada por cientistas do comportamento – os historiadores, filósofos, sociólogos, psicólogos, psiquiatras. Reisner considera isso uma visão superficial grave. Os grafites também são reveladores de desenvolvimentos, tendências e atitudes na história do homem. Como o autor diz, “[...] o homem é um comunicador natural” (REISNER, 1971, p. 1).

Reisner (1971) acredita que quando um pensamento ocorre subitamente a alguém, ou alguma coisa é vivenciada durante o dia, e aparece uma compulsão para expressá-la, se não para outra pessoa, então para qualquer coisa que esteja à mão: papel, parede, pedra, árvore, porta. Os grafites então – veja que o autor não faz ainda distinção entre grafite e pichação – são pequenos *insights*, pequenas brechas nas mentes de indivíduos que são porta-vozes, não somente para eles próprios, mas também para outros como eles. Como tal, acredita o autor, que o esforço para analisá-los está, há muito atrasado.

Outro aspecto importante encontrado em sua obra é a questão de que certamente milhões de inscrições têm sido destruídas pelo tempo, e isto é uma pena, pois, muitas foram altamente evocativas e poderiam ter contribuído muito para a aprendizagem do que era e é a vida para o homem comum. Para Reisner (1971), muito da história registrada está escrita, no seu todo, do ponto de vista das classes dominantes, sejam eles nobres que controlavam seus escribas pagos, ou o atual sistema que faz a mesma coisa de uma forma sutil.

É importante a colocação do autor, ao sugerir que a maioria dos escritos contemporâneos pode ser uma reflexão sobre vidas ou pensamentos, ou pode demonstrar uma falta de coragem para dizer ou escrever, mesmo em lugares escondidos, o que realmente se sente ou se pensa. Portanto, para Reisner (1971), o espaço físico e a sua localização são fatores definitivos no conteúdo do grafite.

Encontra-se em sua obra, um vasto levantamento dos grafites em banheiro, e com ele, um aprofundado estudo acerca do tipo das mensagens neles contido. Compartilham com o autor, Pellegrino Filho (1982), Barbosa (1984), Teixeira (2004) e Dantas (1997), da opinião de que nos banheiros ou em qualquer lugar que exista completa privacidade, as mensagens são muito mais viscerais. Possuem particularidades de expressão, não só pela condição de anonimato, mas também pelas circunstâncias das quais são realizadas tais inscrições.

Ainda sobre a obra de Reisner, verifica-se um aspecto interessante também estudado por Dantas (1997), no que tange à questão do humor, do jogo semântico e da inversão de valores que a livre escrita pode articular em seu discurso.

Reisner (1971) aponta que Freud escreveu bastante acerca da perspicácia e do humor, e algumas de suas observações esclarecem outras razões de ser para o grafite. Segundo Freud, “[...] o humor é a forma mais madura do homem se sobrepor à dor. Como tal, ele está aliado à recusa de estar frustrado pelo estresse ou situações difíceis. De cabeça para cima uma situação pode ser triste; virada de cabeça para baixo pode rir dela” (FREUD apud REISNER, 1971, p. 6).

Ainda em seu estudo, o autor evidencia as colocações de Freud, em relação à dinâmica que a escrita dos grafites incorpora ao funcionar parecidamente como **válvula de escape** – ocorrência teórica esta, também citada por Teixeira (2004) - acerca da pressão social sobre o indivíduo nos grandes centros. Para Freud (apud REISNER, 1971), a perspicácia hostil está relacionada com a expressão da agressividade. A pessoa que se sente impotente contra, ou frustrada por poderes tais como seu governo, seu patrão, sua mulher ou um código moral opressivo e não se considera em posição ou condição para lutar contra essas forças por medo de ser esmagado, para não interiorizar a agressão, resolve grafitar, ao invés de atacar abertamente.

Aliado a estes fatores de ordem comportamental, o autor coloca que se perguntarmos qual tipo de indivíduo escreve grafite, a resposta está na natureza da mensagem, no lugar onde ela foi escrita, e no espírito dos tempos (REISNER, 1971).

No estudo de Sumiya, *As Culturas Marginais e os Grafites* (1992), o tema pichação bem como o grafite, relacionam-se em grande parte aos aspectos de ordem cultural. De maneira aprofundada, as chamadas culturas marginais estabelecem estreito vínculo às práticas das inscrições urbanas nesta pesquisa. Para Sumiya,

[...] localizamos as chamadas 'culturas marginais' enquanto reações ou mesmo recusa ao ideário da cultura ocidental, coisa caracterizada do segundo pós-guerra, período onde começa a se cristalizar um sistema social classificado por alguns teóricos como sociedade pós-industrial, que seria por sua vez a concretização das reais virtualidades da modernidade (SUMIYA, 1992, p. 91, grifo do autor).

Ainda refere-se o autor acerca das culturas marginais, de que sua predominância é da classe jovem da sociedade. Os grupos pelo autor pesquisados, caracterizam-se por uma formação muito similar, ou seja, são *outsiders*, não conseguem se adaptar às normas sociais. Segundo Sumiya:

A tônica é a recusa da sociedade estabelecida e a identificação se dá com a marginalidade 'clássica' (simbólica), seus signos de repulsa aos padrões estéticos e morais dominantes. A esse núcleo original começam a se agregar novos sujeitos que passam a agir, se vestir e se portar de maneira similar, formando grupo, com sua ideologia definida, materializada nos produtos (contra) culturais que produzem nos seus corpos e nas suas ações (SUMIYA, 1992, p. 94, grifo do autor).

Sumiya (1992), acredita que a importância da contestação política que surge com as contraculturas, é o fato destas conseguirem ocupar um espaço **simbólico**, ou seja, com predomínio de signos, ao contrário do que se constituiu toda a história política contemporânea, cujo predomínio deu-se pela linguagem verbal. Deste modo, o protesto político que se via nas roupas, gestos e gírias, deslocavam o universo verbal para o

universo das imagens. Para o autor, o grafite insere-se em um contexto social ligado à contracultura, quando:

[...] historicamente instaura-se um regime que prevê a divisão de trabalho e a especialização, que aliena o sujeito da compreensão do sistema social e da produção cultural. Encontra-se aqui o germen imediato da divisão alta e baixa cultura. Assim os grafites se inserem enquanto meio de comunicação característico dos grupos sociais marginalizados (SUMIYA, 1992, p. 351).

Outro aspecto importante encontrado no estudo deste autor, é de que o início do grafite no Brasil, como também aponta Gitahy (1999), foi marcado pelas inscrições que se caracterizavam predominantemente por frases, com pouco argumento pictórico. Tal fato, compartilham os autores, de que “[...] neste período inexistia no léxico brasileiro a expressão ‘grafite’, todas as inscrições eram indistintamente chamadas de ‘pichações” (SUMIYA, 1992, p. 375).

Ainda apoiados no estudo de Sumiya (1992), o autor afirma que foi nos anos 80 que a expressão **grafite** chegou ao Brasil, diferenciando as inscrições urbanas mais elaboradas em plano estético – com referências e técnicas mais aprimoradas –, das chamadas pichações com características mais rudes e ênfase às letras e nomes de grupos. Sumiya ainda acrescenta que “[...] a medida que os grafites figurativistas iam sendo aceitos pelo poder público, as ‘pichações’ entravam cada vez mais na ilegalidade” (SUMIYA, 1992, p. 393).

É louvável dizer que a pesquisa de Sumiya (1992) compartilha com Diniz (1987), ao apontar a pichação, enquanto prática vinculada a grupos organizados. E que, diferente do grafite, onde há maior preocupação artística e pode ser mais individualizada a ação, a pichação possui um contexto mais transgressor, agressivo e contestatório.

Em 1989, Martha Campos apresenta sua dissertação de mestrado sob o título *Grafito: Traço, raptó, impacto* (1989), onde se aprofunda à pesquisa dos grafites no Estado de São Paulo, mais precisamente na cidade de Mogi das Cruzes. Sua linha de estudo é ampla ao não restringir o tema à atualidade e também única e exclusivamente à realidade brasileira. Além de rastrear seus antecedentes, “[...] vincula-o ao conjunto

dos usos urbanos responsáveis pela imagem da cidade, provinda, em última instância, dos movimentos sociais que a animam” (MARTHA CAMPOS, 1989, p. 1).

A pesquisa de Martha Campos apoiada em sérias e precisas razões acerca dos grafites, levanta uma gama de definições etimológicas ao termo, o que fez a autora, adotar a terminologia grafito na consideração das inscrições por ela analisadas. Segundo Martha Campos,

Consideramos GRAFITO tanto a inscrição elaborada com elevado teor informacional, como aquela espontânea, descontraída, descompromissada, apressada, redundante. Importa como manifestação espontânea, anônima, pública, efêmera, coletiva – na emissão e na recepção, por suposto (MARTHA CAMPOS, 1989, p. 4, grifo da autora).

Como se pode observar, em primeiro instante, a autora lança mão ao foco de atenção das questões mais relevantes e estruturais das escritas urbanas, independentemente a uma categorização que se constitua por valores estéticos e que, por muitos autores, distinguem as linguagens por nós analisadas. Adiante, a pesquisa de Martha Campos – em convergência com Cristina Fonseca em sua obra *A Poesia do Acaso – (na transversal da cidade)* (s/d), Antoniaci Ramos (1994), Gitahy (1999), Silva (2001) e Zuin (2003) –, no entanto, aponta que ao diferenciar o grafite da pichação, poder-se-á ver que:

[...] surge com a atuação mais freqüente e marcante de emissores preocupados com a qualidade gráfico-plástica das mensagens lançadas na cidade. O trabalho destes emissores passa a ser divulgado em outros meios de comunicação, seus (f) atos noticiados, comentados. Fala-se em grafites, em geral. Como escrita elaborada e não tosca. Cujos signos apresentam alto teor de informação, não primários. Criteriosa na escolha dos suportes, não participante da desenfreada usurpação vandálica. Consciente, não inseqüente. Pretensamente poética, não selvagem (MARTHA CAMPOS, 1989, p. 115).

É relevante ainda dizer que a pesquisa de Martha Campos (1989), refere-se aos grafitos enquanto atividade de grupos, e que constitui-se em uma prática social mas sem se caracterizar contudo, em movimento. Para a autora,

O grafite surge como manifestação de consciência do espaço urbano enquanto suporte adequado para uma comunicação instantânea. Consciência da rapidez da mudança físico-visual que nele ocorre, constantemente. De pronta decodificação que oferece-exige do apressado usuário que defronta. Consciência de que o grafite requer ser feito rapidamente, ser lido rapidamente (MARTHA CAMPOS, 1989, p. 19).

1.4.2 Mídia

Neste momento, a discussão acerca da produção científica centrar-se-á na relação entre as escritas urbanas e a mídia. Ver-se-á abordagens sobre a pichação e o grafite no sentido de encaminhamento reflexivo destas linguagens enquanto mídias. Os autores aqui reunidos tratam dos mecanismos de atuação destas escritas, implicações ao espaço cidade e a formação da paisagem urbana pelo diálogo estabelecido entre a comunicação visual institucionalizada e as vias não oficiais, nesse caso, as inscrições urbanas denominadas pichações. Estas linguagens como poderemos ver, tomam como releitura as vias oficiais, sugestionando desta maneira, novas fronteiras de atuação das marcas e suas representações.

A autora Alzira Zuin, aponta em sua pesquisa que a despeito da ocupação do espaço na cidade de São Paulo, o grafite e a pichação produzem **textos** de valor diferenciados entre si. Para Zuin (2003), diante das demais informações que se sobrepõem no universo urbano, vê-se que:

Enquanto se contrapõem com a norma imperante marcada pelos textos 'bem construídos' e sedutores da publicidade, dos *outdoors* e da sinalética das lojas, a luta deste texto, a pichação, é pela ocupação dos territórios. O não ser aceito não modifica seu *fazer-fazer*.

A pichação está ligada aos seus valores éticos e presentificam em sua manifestação um *fazer-pensar* e um *fazer-agir* de toda uma geração. A mudança da sociedade altera comportamentos, atitudes, mas a pichação, caracterizada pelas marcas da contracultura e dos movimentos dos guetos, dá visibilidade à classe de grupos menos favorecidos da sociedade, fazendo serem

vistos outros modos de organização social em que o excluído se inclui e mostra ter esse direito de existir socialmente (ZUIN, 2003, p. 39, grifo da autora).

Outro aspecto interessante da qual a autora expõe em sua pesquisa é de que embora a pichação mantenha-se distanciada das formas institucionalizadas – o que corre inversamente ao **texto** do grafite, que pode chegar até o ponto de institucionalizar-se junto a outras produções midiáticas expostas no universo urbano –, sua presença no conjunto informacional da cidade, ocorre exatamente no contraste. Isto é, a delimitação de sua linguagem e aparência estética se dá contrariamente ao que a sociedade deseja na constituição dos espaços na cidade.

Segundo a autora, em sua pesquisa específica aos grafites da região da Vila Madalena em São Paulo:

Contraoando e disputando espaços com os *outdoors*, os panfletos espalhados pelo bairro, os *neons* dos bares, os luminosos das lojas, a sinalética da urbe, o grafite se manifesta provando seu papel social de levar à sociedade vigente a divulgação não apenas de idéias marcadas pelo protesto, mas também aproveitando o espaço público para criar uma linguagem, que é para interferir na cidade. O grafite não é um ato de destruição do espaço urbano da Vila Madalena: pelo contrário, ele valoriza, através da sua organização textual, as formas, as letras, as cores, as figuras, etc, o lugar onde está inscrito (ZUIN, 2003, p. 92 – 93, grifo da autora).

Encontra-se no estudo de Goldgrub uma abordagem mais poética em relação a ocupação da cidade pelas inscrições urbanas, chamadas pichações. Segundo a autora, na disputa que se faz presente no espaço cidade entre a malha de informações visuais que se sobrepõem, vê-se que:

Driblando a artificialidade das luzes de neon que ofuscam a cidade noite adentro e a linearidade mascarada de caos deste urbanismo que se queira moderno, os adolescentes-pichadores transformam-se em audaciosos poetas da noite. Com seus olhos abertos, gozam do prazer de não ter a visão vedada pelo brilho da modernidade (GOLDGRUB, 1998, p. 103).

Ainda apoiados na pesquisa da autora, constata-se que estas escritas resistem junto ao contexto das demais mídias instaladas ao corpo cidade, pelo seu percurso transversal. Ou seja, ainda que se utilizem de mecanismos muito próximos às mídias oficiais, têm como teor maior, a re-elaboração das práticas oficiais; criam o contraste pelo antagonismo de sua linguagem. Deste modo, para Goldgrub:

O ato de expressar-se através de linguagens que interferem diretamente na arquitetura, na paisagem urbana e no meio que vive, pode representar um esforço humano em reformular a relação cultural deste homem moderno com a natureza, com a história e com outros valores éticos e estéticos (GOLDGRUB, 1998, p. 95).

Outro aspecto relevante e complementar a esta linha de raciocínio é a de que estas inscrições contemporâneas – aqui se faz referência às pichações, ou grafites selvagens¹², terminologia adotada também por Fonseca (s/d) e Goldgrub (1989) –, contêm em sua linguagem o mecanismo atrativo de ruptura ao olhar condicionado. Ou seja, como diz Goldgrub: “[...] uma linguagem que nos desloca dos nossos hábitos mentais para pensar o paradigma ético-estético de nossa época” (GOLDGRUB, 1998, p. 72).

Na obra de Gitahy, encontra-se no tocante às pichações paulistas em relação à mídia, de que esta linguagem ao longo de sua história, adquiriu um crescimento muito acelerado devido entre outros motivos à sua repercussão na mídia. Assim como Diniz (1987), Gitahy (1999) também é de acordo de que o grande espaço que a mídia ofereceu a este acontecimento incentivou a sua prática. Mais do que isto, vê-se que os pichadores também conseguiram se utilizar e entender estrategicamente dos mecanismos da mídia.

É muito comum como afirmam tais autores, do uso em seu repertório – principalmente dos pichadores –, o sentido de ibope e visibilidade dentre a sociedade que estão inseridos. Para Gitahy,

¹² O termo **grafites selvagens**, encontra-se primeiramente empregado em FONSECA, Cristina. *A poesia do Acaso – (na transversal da cidade)*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, (s/d). Refere-se ao tipo de grafite com predominância de frases escritas, trocadilhos e jogos de palavras realizados de forma livre nos muros.

O fato de a imprensa interferir combatendo essa atividade com artigos de página inteira, bem como com fotos coloridas publicadas em revistas de grande circulação, contribuiu para incentivar e acentuar o trabalho de pichadores. Nessa fase a pichação atingia seu auge, quando o maior acontecimento na mídia, aquele que gerasse a maior polêmica, era o que todos os pichadores queriam. Aparecer, acontecer, desafiar as autoridades ou realizar obras inusitadas passou a ser a ordem do dia (GITAHY, 1999, p. 29).

A pesquisa de Diniz realizada na cidade do Rio de Janeiro no final da década de 80 aponta também ao aprendizado dos jovens pichadores junto aos mecanismos da qual a mídia institucionalizada se utiliza. Também se encontra em tal estudo o fato de que:

Foi exatamente a publicidade o que estimulou o crescimento do número de pichadores, todos eles adolescentes com a expectativa de ver seus piches ganharem a mesma atenção, e de assim, eles próprios gozarem de admiração dentro do círculo de seus amigos de grupo e colegas de escola (DINIZ, 1987, p. 35).

Outro aspecto também indicado pela a autora, é de que, na medida que a pichação proliferou-se pela cidade, o que era curiosidade por parte da população tornou-se hostilidade. Muitos jornais publicaram nesta época matérias identificando os pichadores como vândalos, jovens desocupados ou delinqüentes. Segundo a autora:

[...] aumentou extraordinariamente o número de grupos; e na medida em que a pichação passou a ser um 'desvio', os adolescentes dentro dos grupos e estes entre si, passaram a dar suporte uns aos outros contra a reação social negativa e contra a repressão. Criaram uma rede de interações com códigos, regras e normas próprias; em síntese, criaram uma 'sub-cultura da pichação' (Diniz, 1987, p. 35, grifo da autora).

É relevante também em sua pesquisa, o apontamento dos órgãos governamentais na tentativa de se criar um espaço permitido à prática destas escritas, como foi o chamado **gizódromo**¹³. Para Diniz:

Propor a prática da pichação em um espaço institucionalizado é a mesma coisa que negar as suas regras, normas e significados. É uma tentativa de 'satelitizar' o adolescente que quer se liberar do controle adulto; pois o objetivo é tirá-lo do espaço que ele criou sem permissão da sociedade (dominada pelos adultos) e trazê-lo para o espaço do adulto (o espaço institucionalizado de quem, por exemplo, paga por um outdoor) (DINIZ, 1987, p. 63, grifo da autora).

A obra de Fonseca caracteriza-se também, com muito do que visto em Goldgrub (1998); uma leitura poética acerca da estrutura de linguagem das inscrições urbanas ora por nós estudadas. Sua obra é importante referência no meio, pois além de documentar a fase inicial destas escritas na cidade de São Paulo na década de 70 – cuja predominância se deu por frases políticas, mas também, e acima de tudo, por um jogo poético lingüístico –, faz refletir a questão do uso desta escrita enquanto veículo criativo e inovador junto aos demais meios que se utilizam da palavra escrita. Segundo Fonseca:

Essas pichações são expressões de uma vontade comum: a importância dos signos, a compreensão, ainda que ingênua, do processo mallarmaico de explosão do verso e das propostas inaugurais concretistas, a nível de massa. O jogo lúdico da linguagem, utilização de estruturas da cidade, outdoors/ cinema/ quadrinhos. Manipulação de nosso signo mais intenso, as palavras, com as intenções num só signo. A objetividade, economia e suficiência das palavras (FONSECA, s/d, p. 71 – 72).

A obra de Fonseca traz uma abordagem muito rica em relação ao uso das palavras em diferentes formas e suportes - como os muros e a poesia concretista -, e sua implicação contextual ao meio da qual compartilha sua articulação. É importante salientar de que na época de sua pesquisa, este tipo de inscrição **descobria** em nosso

¹³ O **gizódromo** eram painéis instalados no centro da cidade do Rio de Janeiro no final da década de 1980 - na prefeitura de Marcelo Alencar -, cujo intuito era a de restringir a prática da pichação em lugar determinado.

meio urbano a dinâmica de sua prática, cujo sentido por muitos, refletia-se ao dado espontâneo, ao inesperado e efêmero. Rompia assim, com a leitura cotidiana e convencional dos meios oficiais da comunicação visual. Ressalta-se nas palavras da autora de que:

[...] os criadores captam nas ruas os testemunhos que revalorizam o manuscrito preparatório de uma nova tipografia: aos poucos os publicitários incorporam em seus programas os *slogans* e grafismos espontâneos. É o chamado processo de recuperação, analisado juntamente com outros estudos em torno da contestação da sociedade de consumo, da imaginária das *mass-media* ou da publicidade (FONSECA, s/d, p. 17, grifo da autora).

Ainda apoiados nas afirmações de Fonseca (s/d), a autora revela que “[...] o circuito mais curto entre emissor (criador) e receptor (consumidor) é o que se cria quando o receptor se converte, por sua vez, em emissor; quando existe um efeito de retorno, um *feed-back*, que no melhor dos casos é uma participação, um intercâmbio” (FONSECA, s/d, p. 17, grifo da autora).

Muito do que se via na época, a despeito das escritas urbanas conforme a autora, simbolizava-se na construção de um jogo lingüístico ao espaço urbano. Brincadeiras, trocadilhos, frases recontextualizadas que exigiam do espectador, uma interação quase que dependente para o seu acontecimento. A obra de Fonseca (s/d) mostra algumas delas como **HENDRIX/ MANDRAKE/ MANDRIX** de Walter da Silveira e **ORA H** de Tadeu Jungle. Ainda são famosas as lembranças de **VOAR, VOAR, VOAR... SUBIR ERA INEVITÁVEL, CELACANTO PROVOCA MAREMOTO, ÉDIFICIL, GONHA MÓ BREU, RENDAM-SE TERRÁQUEOS** e **VOVÓ VIU VOLÚPIAS**.

Encontra-se ainda na obra de Fonseca, citação importante de Décio Pignatari acerca da linguagem destas escritas que diz:

O grafite também é uma ARTE do PRECÁRIO, uma espécie de MANCHETE LÍRICA POÉTICA que, tal como o jornal, desaparece ou pode desaparecer como tempo, além de que só o registramos no local da sprayação. Portanto é uma forma curiosa de publicação: só existe enquanto aquela realidade (PIGNATARI apud FONSECA, s/d, p. 41, grifo do autor).

César Sumiya (1992), em sua pesquisa, coloca a questão primeira dos grafites frente ao espaço urbano, onde:

A cidade não é mais o polígono político-industrial que era no século XIX, ela é o polígono dos signos, dos media, do código. A sua verdade, absolutamente não é mais a de ser um lugar geográfico, como é o caso das fábricas ou mesmo do gueto tradicional. A sua verdade, o enclausuramento na forma/ signo está em toda parte. E o gueto da televisão, da publicidade dos consumidores, dos leitores lidos de antemão, dos decodificadores codificados em todas as mensagens [...] cada espaço/ tempo da vida urbana é um gueto e todos eles estão conectados entre si (GABRIEL COHN apud SUMIYA, 1992, p. 365).

Sumiya traz a importância da relação que se estabelece no espaço urbano, na formação do conjunto de seus usos que integram a imagem da cidade e o sentido deste enquanto espaço de troca e intercâmbio informacional.

A respeito das escritas não oficiais, sua presença junto às demais mídias institucionalizadas e a sua conversão aos meios oficiais, Sumiya aponta que:

Esse tipo de intervenção que trabalha a nível da descontextualização, age sobre uma rede de 'surpresas assimétricas', não prevendo o 'clímax', ou seja, não prevendo mensagens lógicas, programadas. Nada mais programado que uma mensagem publicitária. Através desse mecanismo decodificou-se o funcionamento dos grafites enquanto meio, e quando ocorre isso acaba-se qualquer possibilidade surpresa, os grafites transformam-se em mais um *medium* (SUMIYA, 1992, p. 391, grifo do autor).

O estudo de Arthur Lara, *Grafite – Arte em Movimento* (1996), também apresenta questões acerca das pichações paulistanas e sua compreensão dentro do cenário público face à comunicação institucionalizada. Para o autor:

O significado duplo da pichação pode ser entendido como um processo comunicacional: a reação negativa por parte do público é compreendida como positiva para o grupo e sua atuação, cuidadosamente planejada e trabalhada,

não passa de algo anti-estético para maior parte das pessoas. Desta forma, o pichador equaciona o seguinte raciocínio: quanto maior a repressão maior a aventura; quanto maior a aventura maior a fama; quanto maior a fama, maior o destaque do grupo, mais publicidade, e maior influência na área, aumentando seu território sem correr muitos perigos e sem gastar muita tinta (LARA, 1996, p. 85).

Como pode-se observar, o autor refere-se em parte na sua pesquisa, a atuação das pichações enquanto atividade de grupos de jovens a conquistar e demarcar territórios na cidade – reflete-se nitidamente tal atitude enquanto forma de inserção social, reivindicação e questionamento do uso deste espaço como território comum; ação que se promove por aproximação dos mesmos mecanismos estruturais de outros veículos de propagação da informação, principalmente no que diz respeito à condição do ibope, da procura dos graus elevados de reconhecimento e popularidade do produto que se lança ao mercado. É lógico que trata-se de uma via *outsider*, marginal, mas que têm convivência paralela às vias oficiais, e portanto, noção de suas estratégias dentro da malha informacional que se instaura e constitui o espaço cidade.

Segundo o autor, em relação às pichações que se proliferam no espaço urbano, observa-se a questão de seu código fechado ante as demais inscrições que se encontram na cidade. Para Arthur Lara “[...] trata-se de uma forma de comunicação fechada, executada inicialmente por um único indivíduo mas que, em seguida, passa por um processo de identificação coletiva e a ser realizada por grupos, espalhando-se por todo o tecido urbano” (LARA, 1996, p. 78).

No que diz respeito à diferenciação entre grafite e pichação enquanto modo de operação comunicacional, o autor afirma que:

[...] o conteúdo das histórias em quadrinhos e dos personagens de Vallauri¹⁴ acabavam transformando o grafite em uma espécie de poesia urbana. Sua

¹⁴ Alex Vallauri foi um dos precursores do grafite na cidade de São Paulo. Artista plástico, iniciou sua trajetória na linguagem do grafite no final da década de 1970 em nossa cidade, e até hoje, é uma das grandes referências para o meio. Utilizava-se da técnica da *stencil art* para **carimbar** seus personagens nos muros – entre eles, a rainha do frango assado, sua famosa personagem –, criando um jogo interativo com a cidade e seus moradores. Declarava desta forma suas intenções com a linguagem do grafite, e, principalmente, o diálogo artístico-simbólico que instaurava-se nas ruas e até então, não muito explorado em nossa cidade.

plasticidade e facilidade de compreensão proporcionavam uma maior aceitação pela população, acelerando o processo de diferenciação entre o grafite e a pichação (LARA, 1996, p. 104).

A pesquisa de Amâncio Costa, sob o título *A Recepção e a Estética das Imagens Grafitadas nos Espaços da Cidade de São Paulo* (2000), levanta com profundidade o tema pichação e suas implicações enquanto escritura urbana.

Bem como em outras pesquisas, o autor parte da diferenciação entre grafite e pichação e estabelece aproximações e distanciamentos entre estas duas linguagens. Ao que interessa neste momento, acerca da discussão da produção científica em relação ao objeto de estudo e a mídia, Amâncio da Costa assim como Lara (1996), afirma que:

Diante de um contexto social caracterizado pelas desigualdades de oportunidades, os pichadores são jovens que buscam criar uma identidade perante o grupo, seu bairro ou sua comunidade. Esta busca está voltada principalmente para a obtenção do status por vias alternativas, diante da compreensão das limitações impostas ao acesso às vias tradicionais. A busca desse status entre os grupos, nas competições por popularidade e reconhecimento é chamada de 'alcançar Ibope' (AMÂNCIO COSTA, 2000, p. 115).

Como já foi citado, esta realidade midiática também serve-se dos mecanismos, do conjunto de ações e de toda estrutura simbólica da qual o universo das marcas no ambiente institucionalizado decorre em prática. Ou seja, o espelhamento entre a linguagem não oficial das pichações e a estrutura organizacional institucionalizada se promove dentro do espaço urbano, logicamente, servindo-se a primeira de uma re-elaboração e adaptação às suas condições enquanto linguagem transversa, marginal.

O *branding*, como hoje é conhecido o gerenciamento da marca - de sua identidade, essência do produto e valor agregado dentre outras razões -, é reconhecido também, dentro da estrutura de ações da prática da pichação. Como aponta Amâncio Costa:

Na criação da marca de identificação, o pichador transfere para a imagem sua ideologia ou intenções. Assim, pode-se perceber letras com cores escuras, de traçado duro, anguloso, simples expressão da raiva e do desencanto ou letras coloridas, volumosas, alegres, reflexo de propostas de incentivo e positivismo (AMÂNCIO COSTA, 2000, p. 115).

Segue o autor a também apontar, que para aumentar o Ibope, é necessário um plano de ação, de divulgação de sua marca – ou do grupo da qual o pichador está inserido -, que para tanto se intensifica pela quantidade de marcas espalhadas pela cidade, bem como a ocupação de pontos estrategicamente escolhidos de grande visibilidade e por muito, de difícil acesso. Prova-se desta maneira a eficiência, o grau de notoriedade e também de status do grupo perante os demais, além é claro, do desafio ante à sociedade. Para Amâncio Costa:

Os graffitis deixaram de ser apenas frases políticas de movimentos políticos, para tornarem-se uma possibilidade de expressar publicamente opiniões que não seriam veiculadas nos sistemas instituídos. Com isso, os graffitis não apenas criam um espaço fora da mídia mas questionam a própria mídia e as mensagens que representam os interesses do sistema oficial e da classe dominante. O graffiti propõe uma nova ordem, vista pelo poder estabelecido como vandalismo e crime (AMÂNCIO COSTA, 2000, p. 153).

A obra, *Grafite, Pichação & Cia*, de Célia Maria Antonacci Ramos (1994, p.31) é um estudo bastante conceituado e utilizado nas pesquisas referentes às escritas urbanas, e traz questões relevantes a respeito da linguagem da pichação e sua articulação dentro do cenário urbano. A autora enfatiza assim como Sumiya (1992), o fato de que:

Símbolo da sedentarização dos povos, de início, a cidade era o espaço da industrialização e comercialização dos produtos. De seu crescimento surge o urbano, que, pela aglomeração de etnias e ideologias, transforma o espaço em produção e consumo de códigos. A cidade deixa de ser, assim, um simples habitat ou lugar de produção e troca de bens materiais, para se tornar o centro dos confrontos e conflitos da cultura. A própria cultura torna-se objeto de

consumo e exploração comercial. Hoje, nos aglomerados urbanos, consomem-se tantos signos quanto objetos (RAMOS, 1994, p. 31).

Assim, verificado o plano contextual da qual tanto a linguagem do grafite como a pichação inserem-se ao espaço urbano, vê-se que o trânsito das informações simbólicas que se sobrepõem na cidade, fazem requerer desta mesma emergência de códigos, táticas e ações em sua exposição. Para Antonacci Ramos, “Nas pichações, grafites e murais tem-se a dimensão simbólica, paradigmática e sintagmática do urbano como espaço e tempo dos códigos da mídia, da cultura de seus habitantes” (RAMOS, 1994, p. 33).

Outro aspecto importante encontrado no estudo de Antonacci Ramos (1994), é a questão da disputa deste espaço urbano pelos grafites e pichações em contrapartida à massa publicitária que instaura-se nas grandes metrópoles. A autora decorre à um interessante depoimento de Décio Pignatari que diz:

Repare que coisa interessante: seria muito bonito captar em fotografia a cidade entre duas escrituras. Em cima, todos os luminosos, em baixo, as sprayações. Daria para comparar todo o investimento, caríssimo, que são os luminosos (e que também, montam um espetáculo belíssimo no mundo urbano, especialmente no alto dos edifícios) com as pichações luminosas, embaixo, como se fosse LUZ e NÃO-LUZ.

A NÃO-LUZ monta um sistema de escritura nas paredes: a NÃO-VENTA. Isto é, um mundo puramente cultural, espiritual, opondo-se ao mundo das vendas, e a cidade no meio (PIGNATARI, apud FONSECA, s/d, p. 36, grifo do autor).

Ainda na pesquisa de Antonacci Ramos (1994), observar-se-á que a autora explana a idéia de diferenciação na ocupação do espaço urbano entre a pichação e o grafite ao afirmar que este último trabalha com menos improvisado. Ou seja, planeja o espaço de modo diferente à pichação, criando sua interação tanto com o espectador como a cidade no aprofundamento de seu repertório de criação artística, material e acima de tudo com seu entorno. Nas palavras de Antonacci Ramos, “O grafiteiro leva em conta o espaço já construído, explora-o, transgride-o e se submete a ele” (RAMOS, 1994, p. 52).

A obra de Tristan Manco, *Graffiti Brasil*¹⁵, é uma das mais recentes publicações sobre o tema. Nela pode-se observar, o crescente interesse por autores e pesquisadores do exterior pela particularidade da qual exerce a linguagem da pichação dentro do cenário contemporâneo das inscrições urbanas que se espalham pelo mundo –, como é o caso do universo do grafite.

Um aspecto importante que ressalta o autor, é de que o grafite brasileiro, atualmente é aquele que conta com a maior variedade de estilos, onde a denominada pichação, é o grande destaque noticiado não só entre seus praticantes como também no mundo afora. Suas letras espelham a dura realidade social encontrada nos grandes centros urbanos do Brasil, e a procura destes jovens **escritores** por reconhecimento e poder de participação.

Seu estilo segundo Tristan Manco (2005), assemelha-se ao chamado *tag* – assinatura, que pode ser seguida de número ou símbolo. A obra aponta a pichação, enquanto veículo de comunicação e que caracteriza-se portanto, em um protesto social brutal e efetivo aos altos contrastes encontrados entre as classes dominantes e aquelas menos favorecidas. A própria estrutura arquitetônica da cidade deflagra tal situação: os grandes e belos edifícios contrapondo-se à miséria em pequenos prédios abandonados.

Ainda interessa dizer, que a obra aponta e reconhece na linguagem da pichação, um estilo único, particular da cidade de São Paulo, e que durante estes anos delineou uma estrutura singular no meio das inscrições urbanas; a razão de sua forma e força estética junto a este espaço urbano e o teor de sua ação. Fato este, da qual, o autor desta dissertação concorda e acredita enquanto motivo e interesse maior de sua pesquisa.

1.4.3 Tipografia

Neste terceiro e último momento acerca da discussão da produção científica, observar-se-á a análise desta **escrita** no plano da tipografia. Tal discussão se baseia em estudos e obras teóricas sobre o grafite e a pichação onde são empregados

¹⁵ MANCO, Tristan; NEELON, Caleb. *Graffiti Brasil*. United Kingdom: Thames & Hudson, 2005.

conceitos e métodos de análise comuns às famílias tipográficas. A linguagem da pichação será, portanto, abordada neste momento enquanto produto tipográfico possível e capaz de ser analisado enquanto caractere de uma particular família tipográfica e que merece melhor estudo também em suas razões formais e estéticas.

Como já apontado anteriormente, são raros os estudos específicos em relação à pichação. Encontra-se um caminho para tal investigação, que é também um percurso de hipóteses da qual decorre de aproximações e distanciamentos entre a linguagem do grafite e a pichação. Portanto, se faz necessário, que se conheçam os principais estilos de letras do grafite, desde os menos elaborados até os mais complexos, para poder enxergar a presente discussão. Os autores aqui presentes destacam características da pichação muitas vezes apoiados em tal linha de análise.

O estudo de Zuin (2003) indica uma classificação aos estilos e modos de grafite, que se caracterizaram junto a um quadro de mudanças ocorridas entre os anos 90 e 2000. É bom lembrar, como afirma a autora, que o início do grafite em São Paulo se deu primeiramente com as frases políticas da década de 60/ 70, junto às poesias e trocadilhos cuja predominância, eram de letras e não figuras. Tais inscrições não tinham grandes pretensões enquanto estilo de letra e sim, preocupava-se quase que exclusivamente ao seu conteúdo.

A máscara, ou *stencil* como é conhecida, apareceu posteriormente a esta fase inaugural e se deve a artistas plásticos como Alex Vallauri, Carlos Matuck, Valdemar Zaidler entre outros. Seu efeito é notório no que diz respeito ao grau de elaboração estética e plástica das imagens e contribuiu em muito ao desenvolvimento da linguagem do grafite no Brasil .

Dentre os principais estilos emergentes na década de 90, a autora aponta primeiramente o estilo hip-hop – que surgiu nos Estados Unidos da América, entre os anos 60 e 70, originário dos bcos e guetos nova-iorquinos na formação da tríade com o *break* e o *rap* - e seu **texto** é construído como afirma Zuin, “[...] de quatro formas distintas, chamadas de ‘elementos’: letras, personagens caricatas, máscara e cores, daí sua complexidade” (ZUIN, 2003, p. 83).

Outra característica do estilo hip-hop é o uso do spray, e as letras são o elemento de maior destaque com volume e bastante colorido. A presença de tal estilo

aqui no Brasil, aumentou a diversificação nesta linguagem, o que fez aparecer uma ramificação, ou subvertentes como coloca a autora. Observa-se também, que as técnicas e os materiais aprimoraram-se dando maior vazão à diversidade de modos encontrados no grafite.

O *throw-up* é um deles. Em inglês significa **vomitar** e se caracteriza por um modo simples de se grafitar com traços e letras bem simples. É geralmente constituído como afirma Zuin: “[...] de poucas cores, mas com bastante contraste entre elas [...] os textos do grafite nesse estilo são realizados com muita rapidez. Muitas vezes as letras desenhadas têm formatos arredondados, como se tivessem vida própria” (ZUIN, 2003, p. 84).

Adiante, a autora indica outro estilo presente neste período – dos anos 90 a 2000 – que é o *free-style* – estilo livre. É caracterizado segundo Zuin (2003), com menos letras e mais figuras e cores e às vezes, tem assinaturas na sua composição. Mesclam-se desenhos, letras e assinaturas em uma única composição, e também encontra-se em sua constituição, o uso conjunto de diferentes materiais como spray, papéis, pincéis atômicos e látex.

O estilo *wild style* – ou estilo selvagem, aparece caracterizado nas palavras da autora quando “[...] feito com letras coloridas, mas também permite que o grafiteiro opte por figuras geométricas e motivos tribais em suas composições. É o estilo de letras trançadas, ‘embaralhadas’ que dificultam a leitura” (ZUIN, 2003, p. 85).

Encontra-se ainda em sua categorização de estilos, o modo *3-D Style*, conhecido segundo Zuin (2003), como estilo **virtual**. Segundo a autora, “Nos textos do grafite *3-D Style*, encontramos letras, figuras de desenhos animados ou bonecos desenhados [...] são imagens que parecem verdadeiras, dando a sensação de volume e espaços-reais, ou seja, criam-se efeitos de terceira dimensão” (ZUIN, 2003, p. 85).

Pode-se ainda neste estudo, salientar o apontamento do chamado **código fechado** nos estilos aqui definidos, e como tal, encontra-se como elemento primordial na linguagem das pichações. Isto é, sua leitura é compreensível para aqueles que conhecem seus códigos; trabalham em um plano de legibilidade que requer sua prática, fluência e entendimento, no sentido de decodificação e uso da escrita

A obra de Celso Gitahy, remete a alguns pontos específicos em relação as características tipográficas da pichação. Segundo o autor, “Uma das diferenças entre o graffiti e a pichação é que o primeiro advém das artes plásticas e o segundo da escrita, ou seja, o graffiti privilegia a imagem; a pichação, a palavra e/ou a letra” (GITAHY, 1999, p. 19).

Pode-se observar no estudo de Gitahy, que a fase inicial dos grafites dentro da chamada **cultura do aerossol** – denominação dada a cultura emergente entre negros e hispânicos ligados ao movimento hip-hop nos Estados Unidos da América e que realizavam inscrições com spray -, é fortemente ligada à questão das assinaturas puras e simples, as chamadas *tags*. Como mostra a cronologia da linguagem do grafite, tais assinaturas evoluíram ganhando melhor elaboração na forma plástica de suas letras, no seu colorido, grau de complexidade, e principalmente, começaram a agregar outros elementos em sua constituição como figuras, adornos, etc.

Para o autor, surge mais uma denominação nessa cultura que é o **grapicho**. Para Gitahy:

[...] somado à forte influência dos graffiti americanos – com origem nos guetos nova-iorquinos e consagrados no metrô, tornando-se identidade visual hip-hop -, fez com que muitos dos pichadores, observando aqueles graffiti, partissem para incrementar suas pichações, surgindo o que se chamou de grapicho. Fase intermediária entre pichação e graffiti, seriam, basicamente, pichações mais coloridas, não tão elaboradas como as estrangeiras, porém já não eram simples ‘pichos’, junto com as tais letras (pequenos arabescos graffitados) à base de ‘máscara’ que iam surgindo (GITAHY, 1999, p. 31, grifo do autor).

Ainda encontra-se a definição de Denys Riout (1985), autor da obra *Le Livre du Graffiti* que aponta segundo Gitahy, algumas diferenças entre o grafite e a pichação.

Este autor, batizou esse novíssimo movimento de arte de Picture-Graffiti, e isso porque os graffiti, que hoje proliferam, não só em Paris como em Berlim, Amsterdã e Londres, inspiram-se na pintura. São figurativos e estão mais próximos das artes plásticas do que da escrita (traçado de letras – pichação) (RIOU apud GITAHY, 1999, p. 41).

Goldgrub (1998), em sua pesquisa sobre as escritas urbanas, sugere a definição de **graffiti de linha reta** para o estilo de letra e escrita da pichação paulistana. A autora decorre da opinião entre vários pichadores – que têm nesta definição –, o estilo de suas letras. Para Goldgrub:

O tipo de *graffiti* de linha reta mais comum presente no espaço da escola é o tag, ou assinatura. A assinatura com produção gráfica é uma escrita que não tem uma atenção particular dentro do programa escolar, talvez porque a construção da assinatura dá liberdade de transgressão, que se encaminha na direção da criação de uma marca única, por ser original das pessoas, multiplicando-se, porque deve se reproduzir sem falsear sua identidade. Se o singular está ligado ao estilo, a marca deixada pelo estilete, a assinatura, o tag, é o extremo da singularidade, da identidade. A condição de alfabetizado não é um requisito indispensável para poder assinar (GOLDGRUB, 1998, p. 101, grifo da autora).

Como relata seu estudo, a questão destas assinaturas está diretamente interligada ao fato quase que exclusivo, da letra enquanto significado de marca – símbolo. Entende-se também a capacidade desta escrita funcionar com o objetivo maior enquanto código de identidade, caracterizando deste modo o grafite de linha reta, ou pichação, muito próximo a uma escrita alfabética.

Outro aspecto importante encontrado na pesquisa de Goldgrub é de que “[...] a escrita de estilo é movida pela necessidade, tem iniciativa própria, não precisa que se mande fazer. Ao copiar, abandona-se o ato para passar ao mero movimento, não se escreve se transcreve. Na escrita como ato, escrever é inscrever” (GOLDGRUB, 1998, p. 98).

Ainda nesta pesquisa, encontra-se a citação da jornalista Claudia Gonçalves que diz:

Longe de representar um tipo de rebeldia visual, - como nos idos de 60, quando o ‘picho’ surgiu – o alfabeto atual é puramente narcísico: os pichadores escrevem seus nomes com gestos mecânicos e acéfalos. Esse tipo de poluição já criou até caligrafia própria. Em São Paulo, as letras são pontudas, triângulos

sobrepostos. No Rio, a escrita é arredondada e cheia de enfeites. Se a forma é diferente, a ausência de mensagem é sempre a mesma (GONÇALVES apud GOLDGRUB, 1998, p. 90, grifo da autora).

Martha Campos (1989), em seu estudo, apresenta algumas descrições acerca da escrita urbana da qual ela define enquanto grafitos. É bom lembrar que sua pesquisa se deu no ano de 1989, na cidade de Mogi das Cruzes, Estado de São Paulo, quando ainda se viam presentes em maior número as frases poéticas, nomes e trocadilhos na qualidade de grafitos. Para Martha Campos:

Ao tomarmos a grafia como suporte, verificamos que se escreve com vários tipos de letras. Encontra-se a escrita contínua, ao modo do manuscrito; a escrita em letras salpicadas, separadas umas das outras, digitalizadas, em caixa alta, em caixa baixa, apenas as iniciais maiúsculas, em caracteres redondos ou angulosos, letras 'caudata' – que apresentam as pontas finais de seus desenhos com prolongamentos ascendentes ou descendentes -, letras góticas e ainda, letras com características pictográficas, entre os tipos mais freqüentes (CAMPOS, 1989, p. 66, grifo da autora).

Ainda nesta linha de análise, afirma Martha Campos (1989), que a característica formal destas letras decorre de traços cujo significado é icônico e ideogramático. Nas palavras de Décio Pignatari em concordância com Goldgrub (1998):

[...] assim se deu, hipoteticamente, com os sinais do código alfabético, oriundo de hieróglifos e ideogramas; assim se dá quando isolamos uma letra ou uma palavra, e a re-elaboramos formalmente: ela reverte ao ideograma (vejam-se as poesias gráficas, os grafismos pictóricos, os graffiti, as marcas, os logotipos) (PIGNATARI apud CAMPOS, 1989, p. 66).

Também aponta a autora em convergência com Sumiya (1992), Lara (1996) e Zuin (2003) que esta escrita se baseia em muito em um código fechado. Um código cifrado, uma escrita enigmática e secreta. Deste modo indica Martha Campos, que os grafitos se resguardam em um recurso que se dá entre emissor e receptor, mesmo quando publicamente expostos.

Ainda é de proveito o estudo de Martha Campos, quanto a idéia destes grafitos como logomarcas. Para a autora, “O grafito-come-logomarca também busca expressar a individualidade social de seu emissor. A auto-imagem cunhada para representá-lo significamente no contexto urbano. Representa, porém, a individualidade de seu próprio emissor” (CAMPOS, 1989, p. 82, grifo da autora).

Diniz (1987) apresenta em seu estudo na cidade do Rio de Janeiro, algumas considerações específicas em relação a qualidade tipográfica encontrada nas pichações. Segundo a autora, “[...] para os grafiteiros profissionais o piche é a fase inicial e primitiva do grafite na qual as palavras, frases e mensagens são escritas a mão livre utilizando o ‘spray’, numa pura manifestação individual ou grupal sem qualquer outro compromisso” (DINIZ, 1987, p. 7).

Ainda a autora evidencia, assim como Lara (1996), Gitahy (1999) e Manco (2005), que estas escritas ao evoluírem sua linguagem no emprego de técnicas mais sofisticadas e na estruturação de um estilo, entram em uma nova fase, da qual, muitos denominam, enquanto grafite.

Encontra-se, assim como em Gitahy (1999), a citação do professor de História da Arte da Sorbone, Denys Riout, que:

O grafite designa uma grande tendência da arte contemporânea com três grandes fases: 1 – grafite ‘mensagem’ dos anos 60, em que o mais importante é a idéia política e não a forma; 2 – ‘caligrafite’, marcou os anos 70 nos Estados Unidos, onde o objetivo de seus autores não é passar ‘mensagens’, mas ver seus nomes espalhados pela cidade, pichados nos carros do Metrô; 3 – ‘picturo-graffiti’, se inspira na pintura, é figurativa e está mais próxima da arte do que da escrita (RIOUT apud DINIZ, 1987, p. 7, grifo do autor).

Zanetti Putz (1999) traz, com a sua pesquisa, questões importantes sobre a constituição da chamada linguagem pichação, em específico, um levantamento acerca das características tipográficas das letras, nomes de grupos e símbolos existentes. Segundo Putz, “[...] relação entre tamanho, cor, tipologia das letras, distribuição das letras – espaçamento – incorpora à escrita sinais matemáticos, figuras geométricas e abstratas. Utiliza sinais para obter o maior teor de informação [...] tendendo à iconização”(PUTZ, 1999, p. 5 –6).

A pesquisa de Rosane Putz (1999), também aponta que esta escrita difere-se da escrita tradicional por adquirir um caráter plástico, gráfico, público e em processo. Ao contrário da escrita usual, que tem linearidade, ordenação e é discursiva. Na pichação, segundo a autora, “[...] importante também é a maneira como a palavra é escrita. Redesenham-se letras, utilizam caracteres redondos ou angulosos, letras serifadas, de inspiração gótica, letras com características pictóricas” (PUTZ, 1999, p. 6).

Assim, observa-se que a pesquisa da autora, também indica como Diniz (1987), Sumiya (1992), Lara (1996), Amâncio Costa (2000), Zuin (2003) e Manco (2005), que a escrita encontrada na pichação adquire um caráter de marca, representada na forma gráfica de um logotipo. Ou seja, cria uma particularidade gráfica com as letras na busca de representar o seu conteúdo. Por isso é breve, trabalha na síntese, mesmo que ainda sejam desenhos aparentemente sem preocupação estética.

Roaleno Amâncio Costa, em sua pesquisa, traz junto a abordagem da linguagem do grafite e da pichação, uma relevante contribuição à discussão da produção científica no momento em que é centrado o plano tipográfico da questão.

Um dos principais aspectos que se encontra na abordagem do autor à escrita da pichação é o fato desta escrita traduzir em sua forma resultante, o contexto da qual ela se insere. Ou seja, historicamente o desenho das letras e a tipografia em si, como conta Amâncio Costa (2000), sempre foram influenciados pelo material com que são executados e a cultura de sua época. Segundo o autor, “Pode-se perceber que nas caligrafias, de épocas diferentes, os paradigmas nas culturas se manifestaram no estilo das letras e conseqüentemente nos livros impressos” (COSTA, 2000, p. 117).

Portanto, neste sentido, a escrita da pichação, também não deixa de refletir - com suas letras entrelaçadas, arredondadas ou retas, finas ou grossas e em sua maioria de difícil leitura e compreensão -, as contradições que segundo o autor, em concordância com Manco (2005), indicam: “Uma cultura moderna na qual se permite a convivência dos vários estilos e em que ‘tudo pode’. É o reflexo da imagem caótica e desordenada das grandes cidades, principalmente àquelas em processo de desenvolvimento descontrolado” (COSTA, 2000, p. 117).

Também é citado em seu estudo, a constituição desta escrita com as chamadas *tags* – assinaturas, nome do grupos -, acrescentadas ou não das **grifes**. Símbolos gráficos

muito parecidos a monogramas; abreviaturas que facilitam a execução e identificação do que representam. Ainda em seu estudo, explanando melhor a questão, Amâncio Costa diz que:

A 'Grife', que representa todo o grupo, pode estar distribuída por todas as regiões da cidade de São Paulo e a 'Assinatura' ou Tag, é a marca individual do manifestante que atuou. Quando mais de um pichador atuam juntos, colocam a marca do grupo seguida das assinaturas individuais. É comum que os integrantes do grupo que compartilham de uma mesma 'Grife', não conheçam outros pichadores de outras regiões da cidade (COSTA, 2000, p. 73, grifo do autor).

Ainda, aponta o autor, ao fato de que as letras de cada grupo, são estudadas e elaboradas quanto à direção do traço, ângulo, textura, cor, espessura e demais atributos estilísticos na busca e expressividade de quem o faz. Amâncio Costa finaliza dizendo que “[...] as pichações selvagens tão criticadas como sujeira, conservam em suas formas, um padrão estético, de beleza que não é compartilhado pela população comum da cidade, mas que é motivo de disputa entre os pichadores, pela *tag* mais bonita” (COSTA, 2000, p. 159).

A obra de Manco (2005) revela enquanto estudo recente nesta área, que os modernos pichadores em São Paulo, utilizam um padrão de caractere tipográfico, encontrado nos antigos álbuns de discos de vinil de *rock and roll*, com alguns elementos de fontes inglesas. A esta definição, acrescenta-se o fato de que as antigas gangues latinas de *Los Angeles* na década de 30, também se serviam de tal propriedade estilística em suas inscrições.

Aqui no Brasil afirma o autor, que decorre da opinião assim como Baglione (2001), que bandas como Led Zeppelin, Black Sabbath, Motorhead entre outras, serviram de inspiração e referência estética aos grupos de pichadores na elaboração de suas letras.

O que chama atenção, em relação ao desenho destes caracteres, como indica Manco (2005), é o seu desenho pontiagudo, de traçado reto e ângulos que obedecem a caligrafia da cultura celta. Pode-se observar também, o seu ritmo, que obedece o modo

de execução – em grande parte de cima para baixo, como é o caso das assinaturas em prédios -, a escolha do suporte, diagramação, bem como, o seu plano de execução. Também ressalta em sua obra o fato de que os pichadores não só se utilizam de *spray*, como também do látex e outras tintas baratas, originando assim, um traçado característico e particular devido ao uso de materiais variados introduzidos pela cultura brasileira.

Portanto, ao longo de toda a discussão e debate da produção científica, pode-se observar e ressaltar a importância de um estudo aprofundado e promotor de novas indagações acerca do objeto de estudo. Que hoje, supostamente, constitui-se em uma linguagem de níveis de articulação e maturidade altíssimas em nosso meio, além de possuir como grande importância, particularidades inerentes à cultura da qual insere-se.

Como visto, a linguagem da pichação na cidade de São Paulo remete a um percurso adentro de uma malha de significados produzidos por sua escrita. Portanto, esta dissertação como já citado, encontra e vê a possibilidade de ampliação do tema a partir da abordagem cultural, de uma aproximação com os mecanismos da mídia institucionalizada e por último, das razões e estudo de suas qualidades tipográficas. Todas estas, convergindo-se à extensão do assunto, no objetivo de ampliar as possibilidades de interpretação desta escrita chamada por todos nós, de pichação.

O Brasil constitui-se perante o cenário globalizado da linguagem destas escritas urbanas – tanto o grafite quanto as pichações -, enquanto foco principal de estudos contemporâneos. São vários os estudos e é crescente a sua admiração por pesquisadores provindos de todas as partes do mundo. As características da chamada pichação paulistana assumem hoje - no cenário da produção simbólica urbana de todas as grandes metrópoles -, qualidades ímpares que provocam admiração como também, a busca de suas razões e implicações nas mais variadas linhas de pesquisa.

É importante ressaltar que tal linguagem, também fomenta o uso de suas características e qualidades particulares aos meios oficiais de comunicação, entre eles o design e a publicidade. Traz uma referência de seu tempo. Cria uma relação e dinâmica ao espaço da qual participa, não só na cidade como também em sua transposição de ambiente midiático.

Faz-se oportuno dizer, que o autor desta dissertação, acompanha a evolução destas linguagens desde os seus primeiros passos dentro do espaço urbano da cidade de São Paulo, e que, em seu acompanhamento, muito observou da riqueza e particularidade de sua forma comunicacional, modo de organização de linguagem bem como, suas qualidades de cunho estético.

Propõe, portanto, tal pesquisa, a contribuir um pouco mais aos estudos que dela se relacionam ampliando sua discussão e tentativa de compreensão ao tema.

1.5 CORPUS OU NÚCLEO DOCUMENTAL

1.5.1 ARQUIVOS DOCUMENTAIS DOS PICHADORES – Pastas

(acervo fotográfico, assinaturas, reportagens, convites de *point*, convites de festas, convites de reuniões)

a- NOME DO ARQUIVO – Pasta do grupo **PIGMEUS**

AUTORES: Wagner e Cacau

ANO: 1990 à 2006

b- NOME DO ARQUIVO – Pasta do grupo **PRESÍDIO 34**

AUTORES: Ricardo

ANO: 1996 à 2006

c- NOME DO ARQUIVO – Pasta do grupo **SUSPEITOS**

AUTORES: Serginho

ANO: 1989 à 2006

d- NOME DO ARQUIVO – Pasta do grupo **YUGO'S**

AUTORES: Geléia e Priscila

ANO: 1991 à 2006

e- NOME DO ARQUIVO – Pasta do grupo **LEBRES**

AUTORES: Gil

ANO: 1990 à 2006

1.5.2 Entrevistas com os grupos

- a- Grupo **Pigmeus**
- b- Grupo **Presídio**
- c- Grupo **Suspeitos**
- d- Grupo **Yugo's**
- e- Grupo **Lebres**

1.5.3 Acervo de fotos do autor

- a- Grupo **Pigmeus**
- b- Grupo **Presídio**
- c- Grupo **Suspeitos**
- d- Grupo **Yugo's**
- e- Grupo **Lebres**

2**A cultura
do Traço Periférico**

“A cidade, o urbano, é um espaço neutralizado, homogeneizado, o espaço da indiferença e, ao mesmo tempo, é o espaço da segregação crescente de guetos urbanos, da rejeição de quarteirões, de raças, de certas faixas de idade: o espaço fragmentado dos signos distintivos”.

(Jean Baudrillard, Kool Killer - ou A Insurreição pelos Signos)

2 A CULTURA DO TRAÇO PERIFÉRICO

2.1 RAÍZES HISTÓRICAS

Há muito se discute a capacidade diferenciada e criativa do homem na utilização da linguagem verbal e não verbal, provindas nas suas mais variadas formas de representação. A palavra escrita, falada ou encontrada em representações pictóricas, são uma clara evidência do percurso pelo qual o homem sempre trilhou, buscando se comunicar. O homem é um comunicador por natureza. E procura para tanto, pelo pensamento, linguagem e a comunicação, estabelecer uma de suas maiores virtudes e necessidades: a de interagir com outros seres e delinear assim, a condição de ser seres sociais.

Interagimos de maneira constante com o meio, produzindo e recebendo comunicação. A história é formada em grande parte pela representação escrita e pictórica, e pode-se a todo e qualquer instante, observar que estamos rodeados por toda parte de inúmeras formas de inscrição. Fato este, também largamente discutido dentre as sociedades contemporâneas, que vêem e sentem em seu organismo urbano e social, o teor da alta saturação e densidade da produção tanto institucionalizada e dita oficial, quanto aquela oficialmente não autorizada.

A presente pesquisa destina-se a trilhar e explorar os percursos pelos quais as inscrições ditas não oficiais - que espalham-se pelo tecido urbano da cidade de São Paulo no século XXI -, assumem ao apontarem índices de razões culturais; de corpo e estruturação enquanto mídia, e por fim, na constituição de parâmetros singulares de uma tipografia urbana, capaz em traduzir sua condição de tempo e espaço.

Pode-se atentar conjuntamente, que a própria história da tipografia como também da escrita, permeou por inúmeros caminhos na busca de seu aprimoramento, e assim, serviu-se de inúmeros suportes e materiais de inscrição, como também, de técnicas e recursos estilísticos na tradução de valores culturais e humanos.

Esta dissertação encontra uma motivação maior na abordagem da chamada escrita não institucionalizada, pois, ao contrário da palavra escrita oficial - que

legitimada pela sociedade, obtém ampla análise e documentação -, carece de estudos mais aprofundados e que permitam uma maior exploração de sua condição enquanto veículo de comunicação com propriedades ímpares.

Seu conteúdo de análise é revelador, e afronta a abrir um canal estreito e direto com as mais puras formas do comportamento humano. Esta escrita, portanto, possui qualidades de estudo que podem escrever uma outra história. Talvez uma narrativa que sempre esteve ao nosso lado a indicar algo, mas que, quase por descuido, é negligenciada e por muitos classificada como marginal.

A escrita da qual se pesquisará – a pichação na cidade de São Paulo no século XXI -, possui uma história muito particular e encontra em suas raízes, semelhanças ou aproximações com formas de inscrições humana que remontam à tempos longínquos. Veremos, portanto em primeira mão, alguns de seus percursos mais importantes, na tentativa de construir seu significado dentro de nossa cultura, e assim, uma reflexão maior de seus mecanismos de linguagem presentes na sociedade contemporânea.

Ao remontar esta história, vê-se que a origem de se escrever em paredes é muito antiga. Encontram-se registros que apontam à pré-história (REISNER, 1971; PELLEGRINI FILHO, 1982; RAMOS, 1994; GITAHY, 1999; FRUTIGER, 2001; TEIXEIRA, 2004), onde os ancestrais inscreviam em paredes de cavernas, ou produziam desenhos em pedra, marcando sua presença. Muito desta produção encontra-se espalhada mundo afora em diferentes sítios arqueológicos, na forma de inscrições rupestres. Pode-se citar Lacaux, na França com registros produzidos há cerca de 15.000 anos (BAHN, 1998 apud TEIXEIRA, 2004, p. 5), Altamira, na Espanha com inscrições que datam cerca de 13.000 anos (GUINEA, 1997 apud TEIXEIRA, 2004, p. 5) e aqui no Brasil, dentre os sítios mais importantes, o Parque Nacional da Serra da Capivara que segundo a arqueóloga Niède Guidon, possui registros de aproximadamente 29.000 anos atrás ou mais (GUIDON, 2002 apud TEIXEIRA, 2004, p. 6).

Pode-se verificar algumas diferenças importantes entre as inscrições encontradas no continente europeu e do Brasil, como as da Serra da Capivara e os

sítios arqueológicos do Alto Médio São Francisco – Região de Montalvânia¹⁶ onde constatou-se que, no Brasil, tais inscrições remontam a uma produção com muitas cenas e ações humanas. Segundo Guidon, (GUIDON, 1985 apud TEIXEIRA, 2004, p. 6): “[...] trata-se de **grafismos de ação**, nos quais mesmo as figuras isoladas, humanas ou animais, têm posturas e gestos que são a representação de um movimento ou a expressão de uma emoção”.

Ao contrário dos registros encontrados no território brasileiro, os sítios arqueológicos europeus, caracterizam-se em possuir uma representação ligada mais a animais e objetos - mas também, por sinais e convenções simbólicas que retratam e codificam fenômenos da natureza. Tradução esta, esquemático-simbólica também muito encontrada em sítios arqueológicos.

Mas o que vale apontar, é que a figura humana é representada com mais privilégio e intensidade em nossos registros. Talvez pela própria condição climática de desse continente, estes registros em sua maior parte foram feitos em lugares-passageiros, onde os ancestrais, com características nômades, enfrentavam o deslocamento à procura de caça e assim retratavam sua cultura e costumes. São inúmeras as cenas que por podem ser vistas nestes sítios, o que leva a entender, sua qualidade de discurso altamente narrativo. Nos sítios por visitados, encontra-se: cenas de caça, jogos, relações sexuais, coleta de alimentos, formas geométricas – segundo alguns arqueólogos com indicação astrológica e numérica –, como também símbolos abstratos.

O grande problema no estudo das inscrições rupestres, segundo Niède de Guidon¹⁷, é que na falta do código, tudo o que se fala e pesquisa através de suas representações são uma suposição ou aproximação do que devam estar significando em seu conteúdo. Segundo a arqueóloga, uma freqüente representação presente em sítios – muito parecido à representação do sol -, já foi visto em culturas mais recentes

¹⁶ Visitamos os sítios arqueológicos do Alto Médio São Francisco na região de Montalvânia em 2002, na realização do documentário - longa metragem *O Ateliê de Luzia*, produzido pelo cineasta Marcos Jorge -, cuja abordagem destinava-se a uma análise arqueológica entre a produção rupestre brasileira e as atuais pichações urbanas encontradas nos grandes centros brasileiros. Recebi o convite, na intenção de participar e contribuir com meu arquivo acerca das inscrições paulistanas, e assim, mapear a cidade de São Paulo por tais registros. Essa produção foi realizada com o apoio da lei de incentivo à cultura – Ministério da Cultura e Itaú Cultural. Na região de Montalvânia, contamos com o auxílio e apoio de renomados arqueólogos, entre eles André Prous e Loredana Ribeiro, cujas pesquisas e documentação são de extrema importância à área arqueológica e científica.

¹⁷ O depoimento concedido por Niède de Guidon encontra-se no longa metragem *Ateliê de Luzia*, de Marcos Jorge realizado em 2002.

como as dos índios daquela região (próxima ao Parque Nacional da Serra da Capivara, no Estado do Piauí) cujo significado remete a formação da aldeia e sua disposição espacial no conjunto por ela habitado.

Encontra-se também, formas de registros muito semelhantes em vários sítios arqueológicos do mundo, como é o caso do registro das mãos. Uma marca de identidade da espécie, símbolo da presença humana. Vale ressaltar ainda, que nos sítios visitados principalmente na região de Montalvânia, puderam-se verificar diferentes conjuntos estilísticos muitas vezes agrupados em um mesmo local, interagindo-se sem sobreposição das figuras. O que faz crer que, em diferentes períodos, tradições¹⁸ distintas realizaram pinturas lado a lado, algo muito parecido com os grupos de pichadores da qual se abordará na cidade de São Paulo.

No Brasil, assim como em outras partes do mundo, encontram-se estes registros humanos que, mesmo diante de uma possibilidade interpretativa maior, indicam uma atitude e qualidade primeira do homem – como já apontada -, a de ser um comunicador por natureza.

Ao que parece, desde os primórdios de sua existência, o ser humano criou várias maneiras de se comunicar e deixou registrado um legado de sistemas de comunicação, que vão desde os mais simples aos mais complexos e abstratos. Símbolos diferenciados por culturas em tempo e espaço. Símbolos ou códigos que muitas vezes tornaram-se universais em sua compreensão ao longo dos tempos ou que simplesmente foram adotados em culturas diferentes e em tempos diferentes por razões diversas. Curiosidade esta, somente mais uma diante a tantas outras provocadas pela espécie e expressas em nossas culturas.

2.2 A PROTO-ESCRITA

Um importante vínculo que se encontra a tais registros é a da formação e constituição da escrita. Muito antes de estes sinais evoluírem em organização e forma,

¹⁸ O termo **tradição** é utilizado pelos arqueólogos para distinguir a representação pictórica característica de cada cultura humana encontrada nos sítios arqueológicos.

encontra-se a chamada **proto-escrita** - muito bem explanada no estudo de Teixeira (2004) -, que aponta ao fato de que:

Robinson (1999) chama de 'proto-escrita' os sinais produzidos nas superfícies rochosas durante a Era do Gelo, afirmando que artistas com a vitalidade e o poder para produzir inscrições algumas vezes bastante sofisticadas também eram capazes de inventar uma forma limitada de comunicação. Segundo Olson (1997), há indícios de que os antecedentes da escrita, sob a forma de símbolos, datem da era paleolítica, tais como os impressionantes desenhos de Lascaux e de Altamira [...] o ser humano utilizou-se, desde os primórdios, de desenhos para registrar ações, desejos e sentimentos. Existe uma infinidade de proto-escritas, produzidas em diferentes períodos, inclusive o atual, como, por exemplo, os diagramas e os sinais de trânsito [...] A proto-escrita precedeu a escrita, que surgiu aproximadamente em 3300 a.C. e, sempre existirá ao lado da escrita (ROBISON, 1999 apud TEIXEIRA, 2004, p. 9, grifo do autor).

Outro fato curioso e de extrema importância no estudo da escrita, é aquele que aponta ao aprimoramento e frequência dos sinais utilizados durante a evolução do homem em suas culturas, e de que: a partir do momento que estes começaram a alinhar-se, dispendo-se lado a lado, iniciaram então o que se reconhece enquanto linguagem escrita. Nas palavras de Frutiger (1999, p. 87):

Estima-se que a escrita, no sentido de uma verdadeira preservação do pensamento e da fala, começou a existir no momento em que desenhos ou sinais surgiram relacionados diretamente com as sílabas, palavras ou frases pronunciadas. Calcula-se que os primeiros 'escritas' da proto-história tenham vivido no quinto milênio antes de Cristo, na região do Oriente Médio. Com a ajuda dos chamados 'pictogramas', esquematizavam objetos, datas e ações. No entanto, a escrita propriamente dita nasceu apenas no momento em que começaram a organizar e 'alinhar' os sinais lado a lado ou um sobre o outro, correspondendo a evolução linear dos seus pensamentos. Desse modo, pouco à pouco foram surgindo feiras de sinais que, graças ao seu uso constante, desenvolveram-se até formar as culturas de escrita contínua.

Existem segundo Frutiger (1999), dois tipos de desenvolvimento da escrita. Nas mais variadas formas e resultantes de escritas em evolução natural, os pictogramas são a origem de todas elas. O primeiro tipo de escrita, segundo o autor, são aquelas que se enquadram a uma categoria que não sofreu grandes mudanças durante séculos, pois seus sinais ainda que estilizados, mantiveram-se no estágio pictórico. Exemplo disto é a escrita chinesa. Um segundo tipo de categoria de escrita da qual encontrou-se, são as escritas alfabéticas. “Por elas entendem-se todas as escritas, cujos pictogramas originais sofreram transformações em que o traçado foi reduzido à simplificação extrema. Esse fato torna-se mais evidente no alfabeto latino” (FRUTIGER, 1999, p. 88).

Exemplo disto encontra-se na representação do fonema **A**, que têm sua origem em um antigo pictograma simbolizando a cabeça do animal touro (= aleph), encontrado na cultura egípcia, há 4000 a. C.

São muitos os estudos que abordam a origem da escrita. Segundo o estudo de Teixeira (ROBINSON apud TEIXEIRA, 2004. p. 9): “[...] um sistema de símbolos gráficos que pode ser empregado para transmitir o pensamento [...] os primeiros símbolos escritos provavelmente foram representações pictóricas de objetos concretos, ou pictogramas, datando sua origem de cerca de 5.000 anos”.

Os estudos em relação às escritas, variam ao afirmar com precisão a sua origem, pois como todos sabem, ao longo da história, várias culturas e povos diferentes e em territórios distintos, contribuíram à sua evolução. Ainda decorre Teixeira (2004) de que:

[...] muitos estudiosos entendem que ela foi, na verdade, o resultado de uma evolução ao longo do tempo. Segundo uma das teoria mais aceitas, a escrita partiu de um sistema de contagem. Nas tábuas de Uruk¹⁹, verdadeiros ‘livros de contabilidade’ eram registradas, já há cinco milênios ou mais, as quantidades de sacos de cereais e de cabeças de gado pertencentes ao templo existente naquela cidade (ROBINSON, 1999 apud TEIXEIRA, 2004. p. 9).

¹⁹ Uruk é o nome de uma antiga cidade, localizada ao sul de Bagdá, capital do Iraque.

Vale destacar o importante momento na evolução dos sinais e posteriormente na história da escrita, quando os pictogramas assumiram valor fonético. Ou seja, o momento que o pictograma começou a ser utilizado para reproduzir um som silábico, segundo Frutiger (1999, p. 92): “[...] e não mais para registrar um conceito – representa uma das etapas mais importantes para a verdadeira transcrição da linguagem [...] o ‘pictograma’ se transforma em ‘fonograma’”. Ainda ver-se-á que “[...] pictogramas e ideogramas deram origem a sinais silábicos. Não apenas o significado de uma inscrição, mas também sua pronúncia foram permanentemente preservados na escrita” (FRUTIGER, 1999, p. 92).

Em datações aproximadas, as primeiras escritas egípcias surgiram em 3.100 a.C., as chinesas em 1.200 a.C., e as da América Central em 600 a.C. [...] Em aproximadamente 2.500 a.C., os símbolos pictográficos tornaram-se sinais cuneiformes²⁰ abstratos de amplo uso para a escrita do sumério, falado na antiga Mesopotâmia. Mais tarde, tornaram-se a escrita dos impérios Babilônico e Assírio. No império Persa de Dário, por volta de 500 a.C., uma nova escrita cuneiforme foi inventada. A última inscrição cuneiforme foi realizada em 75 d.C. Assim sendo, essa escrita foi utilizada por cerca de 3.000 anos (ROBINSON, 1999 apud TEIXEIRA, 2004, p. 10).

Valemo-nos como informação complementar à pesquisa, de que ao longo dos tempos não só a escrita, como também, o suporte da qual o homem se utilizava para marcar, foi elemento determinante na preservação e continuidade de diferentes códigos de linguagem. São famosos os exemplos encontrados na história da escrita como o Código de Hamurabi e a Pedra Roseta. O primeiro, segundo Teixeira (2004, p. 10): “[...] corresponde à codificação legal do rei Hamurábi, da Babilônia (1792 – 50 a.C.), inscrita em estela de diadorito há aproximadamente 4.000 anos [...] a Pedra de Roseta [...] em 196 a.C., em três escritas diferentes, hieróglifos, demótico e grego”.

²⁰ As escritas cuneiformes eram de traços retos e eram realizadas com instrumento denominado estilete, e que, devido à sua inclinação, adquiriam formato alongado e triangular. O suporte utilizado para sua inscrição era a argila, e com este material, formavam-se placas que após queimadas ao sol ou ao fogo, podiam ser transportadas. É importante para nosso conhecimento, o fato desta escrita - em sua maturidade e difusão junto ao povo semita -, ser constituída por quase mil sinais. O que pode ser atribuído a sua substituição pela escrita aramaica com apenas 22 sinais.

2.3 A ESCRITA PARIETAL

Ao estudar a origem das inscrições humanas e constituir assim, corpo de análise e conteúdo para abordarmos as pichações na cidade de São Paulo no século XXI, estar-se-á frente à compreensão das escritas em muros e paredes. A chamada escrita parietal é razão particular de uma forma de comunicação muito utilizada pelo homem urbano. Comum às cidades, possui longa data, como também, assume características das mais variadas em seu percurso temporal.

A escrita do grafite, segundo Reisner (1971), talvez porque seus praticantes são tão ocultos, é uma atividade humana que não é seriamente considerada ou estudada por cientistas do comportamento – os historiadores, filósofos, sociólogos, psicólogos, psiquiatras -, o que é uma visão superficial grave. Os grafites também são reveladores de desenvolvimentos, tendências e atitudes na história do homem.

Um pensamento ocorre subitamente a alguém, ou alguma coisa é vivenciada durante o dia, e aparece uma compulsão para expressá-la, se não para outra pessoa, então para qualquer coisa que esteja à mão: papel, parede, pedra, árvore, porta. Os grafites, então, são pequenos *insights*, pequenas brechas nas mentes de indivíduos que são porta-vozes, não somente para eles próprios, mas também para outros como eles. Como tal, o esforço para analisá-los está, há muito, atrasado (REISNER, 1971).

Certamente, milhões de inscrições têm sido destruídas pelo tempo, e isto é uma pena. Para Reisner (1971), muitas foram evocativas e poderiam ter contribuído muito para a aprendizagem do que era e é a vida para o homem comum.

Muito da história registrada está escrita, no seu todo, do ponto de vista das classes dominantes, sejam eles nobres que controlavam seus escribas pagos, ou o atual sistema que faz a mesma coisa de forma sutil. A escrita parietal, ou seja, a escrita nas paredes, que sobreviveu e chegou até nós, pode dar uma pausa para reflexão quando, insatisfeitos com o mundo, deseja-se voltar atrás no tempo. Ou então, ao estabelecer um vínculo com um tipo de canal verdadeiro e direto para os sentimentos. Livre das amarras da censura social, bem como daquelas de que são criadas. “As paredes realmente parecem ter um significado especial para o ser humano [...] é

símbolo tanto da separação quanto de defesa, correspondendo a um obstáculo ao desejo de possuir” (LOMAS, 1973 apud TEIXEIRA, 2004, p. 11).

Um dos primeiros estudos aprofundados sobre grafites, data de 1593 e foi realizado por um pesquisador italiano chamado Antonio Bosio e, da data mencionada até sua morte em 1629, sua vida foi devotada à pesquisa e estudos das catacumbas romanas e suas paredes.

A história das catacumbas romanas cobre um período de 800 anos e deve sua origem tanto aos lugares de enterro dos primeiros cristãos quanto às influências das práticas dos judeus. Para Reisner (1971), os judeus não acreditavam em cremação. Há catacumbas em outros lugares, naturalmente, em Nápoles, Siracusa, Paris, Alexandria e até no México, mas as de Roma são mais numerosas e importantes do ponto de vista de grafites significativos. De acordo com o arqueólogo Giovanni Battista de Rossi, em trabalho publicado em 1863:

Ao descermos no interior das catacumbas [...] somos surpreendidos pelo número de graffiti, como eles são chamados, que cobrem as paredes [...] rústicos rabiscos de antigos visitantes em anos posteriores, muitas descobertas valiosas foram feitas através deles [...] eles provaram ser de imensa importância, sendo o fiel eco da história e guias infalíveis através dos labirintos das galerias subterrâneas porque, através deles, podemos traçar curso que foi feito pelos peregrinos da Roma subterrânea desde o século IV d.C., até o século VII d.C., Provavelmente não existia grupo de antigos graffiti no mundo que possa ser comparado com estes (ROSSI, 1863 apud REISNER, 1971, p. 64).

As catacumbas romanas também foram usadas pelos não-cristãos porque, de acordo com o que foi escrito por William Ingraham Kip²¹, publicado em 1854, é feita uma menção considerável sobre a diferença entre as inscrições feitas pelos pagãos e as dos cristãos. As dos pagãos referiam-se principalmente a títulos importantes de cidadãos romanos, traços complicados, ordens políticas e lamentações fúnebres aos poderosos de Roma. Quanto aos cristãos, havia um poderoso contraste: eram os

²¹ KIP, William Ingraham. *The Church before the flood*. The New Englander, vol.12, número 46, maio de 1854.

simples registros dos pobres, apelos aos sentimentos mais do que à razão (KIP, 1854 apud REISNER, 1971, p. 64).

O teor dos conteúdos encontrados nos grafites, na maioria dos estudos que chegam, parece ser sua principal razão, antes de qualquer outra qualidade de discurso desta linguagem. Ver-se-á que independente de suas qualidades estéticas e formais, os grafites – desde as simples frases, rabiscos ou pequenos desenhos nas paredes -, sempre trabalharam a questão de uma livre leitura de sua realidade. Logicamente, aprofundar-se-á em sua história, na condição de verificar seus mecanismos lingüísticos bem como suas variantes estilísticas.

O que importa neste momento é saber que este tipo de linguagem, que concentra suas forças no diálogo com seu meio, encontrou nos muros e paredes, o suporte e veículo maior de sua linguagem. Claro, que quando se cita um muro, discorre-se de toda sua relação de visibilidade que este gera e, principalmente, sua relação ampliada ao conjunto urbano e social. Observa-se em Teixeira (2004, p. 11) o fato de que:

[...] ao mesmo tempo em que a parede separa, divide, ela também representa um suporte para a comunicação [...] a comunicação permite que a parede seja atravessada sem ser fisicamente derrubada. E aquele que nela inscreve reivindica sua propriedade, ainda que temporariamente.

Exemplos não faltam para discutir e ver, que na história, o homem freqüentemente utilizou-se da maneira singular desta escrita que, ao longo do crescimento e desenvolvimento dos grandes centros, aprimorou-se ao acompanhar a densidade de informações que constituem a grande malha urbana.

Em seus primórdios, relata Reisner (1971), que através das mensagens contidas em grafites, vê-se que a França não era tão ensolarada, ventos árticos sopravam sobre a terra e o homem primitivo tinha de lutar contra um meio ambiente de tempo hostil e muitos animais ferozes. Os primeiros tempos romanos não eram propriamente um progresso. Um de seus grafites diz: “O filósofo Sêneca é o único escritor romano que condena os jogos sanguinários” (REISNER, 1971, p. 67).

A Idade Média pode ter sido romântica, com cavaleiros em armadura e tudo mais, um começo de intelectualismo pode ter surgido nas artes e literatura. Mas o grafite, assim como seus manuscritos, indicam que nem a condição física do homem nem sua moradia eram muito sólidas. Também o intercuro de idéias parece ter sua forma de doença. Na virada do século XIX para o século XX, na Europa Central e principalmente na Alemanha, havia muitas mensagens nas paredes com temas de preconceito racial, com católicos e judeus como principais alvos de abuso. Para um astuto observador, afirma Reisner (1971), estes escritos previam o futuro.

Poderíamos julgar-nos pelas inscrições da nossa própria era? Talvez não definitivamente. A maioria dos escritos contemporâneos pode ser uma reflexão sobre nossas vidas ou pensamentos, ou pode demonstrar uma falta de coragem para dizer ou escrever, mesmo em lugares escondidos, o que realmente se sente ou se pensa. Portanto, o espaço físico e a sua localização são fatores definitivos no conteúdo do grafite.

Assim se reflete em muitos estudos de grafites em banheiros. A escrita latrinária, como também é conhecida, aborda um universo que por muitos se define enquanto espaço de transgressão. Lugar livre das amarras sociais, e também, da condição de vigilância que o próprio indivíduo impõe sobre si.

Abordar-se-á esta questão, em um sub-capítulo da qual iremos decorrer de uma série de implicações que este tipo de escrita possui, bem como sua inter-relação com as pichações em muros e prédios da cidade de São Paulo. O que valemo-nos neste momento é da opinião de que: “[...] se perguntarmos qual tipo de indivíduo escreve grafite, a resposta está na natureza da mensagem, no lugar onde ela foi escrita, e no espírito dos tempos” (REISNER, 1971, p. 4).

Encontra-se ainda na pesquisa de Teixeira, importante aspecto acerca das inscrições parietais e sua relação ao indivíduo:

A parede demarca, fixa, é o agente e o índice da lei. ‘É uma faca no espaço’, que delimita o que está dentro e o que está fora, o que é meu e o que não é, mas, uma vez construída, torna-se passiva, local de projeções que subvertem sua disciplina, sublimam sua presença. Talvez por isso sejamos rodeados de tantas paredes cobertas não só por grafitos, mas também, no ambiente interno,

por vários objetos, em especial quadros e esculturas, e, no externo, por propagandas, mensagens oficiais e sinalizações, dentre uma infinidade de estímulos visuais espalhados por toda parte. Nossos cérebros são, assim, especialmente no ambiente urbano, na chamada selva de pedra, um ambiente ultra cercado por muros, sobrecarregados de informações que povoam um espaço visualmente poluído (HATTON, 1999 apud TEIXEIRA, 2004, pp. 11-12).

Cabe ainda, a introdução de algumas linhas de raciocínio, acerca das escritas parietais, no que se refere ao seu contexto de mensagem na relação indivíduo – meio. Remete-se a qualidade de que esta escrita possui, ao projetar e inserir o indivíduo no meio da qual ele participa, ou então, é excluído. Fato este, que será amplamente discutido no decorrer desta dissertação, por seu autor entender, que esta é uma das principais razões e modos de articulação de sua linguagem. Aqui me atenho, a uma pequena introdução ao assunto.

Apoiados nos estudos de Reisner (1971) vê-se que muitos povos nômades da Arábia serviam-se de pequenos grafites para deixar informações precisas de suas passagens em rochas, lugares de repouso, construções ou blocos de basalto em paredes ou moradias. Tais inscrições são de extrema importância para os estudiosos, ao verificarem as migrações destes povos, como também, indicam por seus sinais e códigos uma relação de marca e propriedade por onde passaram.

Estes grafites, segundo Reisner (1971), em sua maioria consistem em combinações de linhas, círculos e pontos e eram para designar a propriedade de um clã ou tribo, e a mesma marca era feita nos camelos, pela mesma razão que eram feitos nos cavalos no Oeste Americano. Alguns grupos árabes podem ter tatuado suas marcas nas esposas para prevenir alguma espécie de apropriação, talvez. Esta é uma teoria baseada no fato de que o termo árabe para marca de propriedade é *wasm* e para **tatuagem** é *washm*.

Robert Reisner, restringiu geograficamente seus estudos de grafite e sua história ao mundo Ocidental. Achava que deveria haver grafite na África, Ásia, e Extremo Oriente. Mas se eles existem, de fato, certamente são de qualidade étnica, sendo os mais antigos extremamente ricos em significado antropológico e os contemporâneos (o

autor assume, visto que parece que ninguém os tenha estudado), em desenvolvimento sociológico.

É importante ressaltar que dentre as qualidades encontradas ao longo dos tempos nesta linguagem, muitas vezes rabiscos e pequenas inscrições eram feitos por crianças tentando vagamente imitar os mais velhos. Tão pouco é incomum descobrir que estes rabiscos eram símbolos de algum clã – como já afirmamos -, não tendo o maior significado do que geralmente se encontra nas atuais inscrições em centros urbanos: **Eu estive aqui**.

Esta síndrome do **eu estive aqui**, parece ser endêmica através dos séculos para aqueles que fizeram algum esforço, pequeno ou grande, em alcançar algum lugar. É o ego em ação, um sentimento de conquista, assim como uma espécie de reconhecimento de que a história foi feita e a posteridade deva ser informada.

Ver-se-á esta mesma questão nos sub-capítulos a seguir, quando discorrer-se-á das assinaturas ou *Tags* em seu início, dentro da chamada **cultura do aerossol**²², na qual não só se assemelham à relação de conquista, como também à de marcar presença, de **estar vivo** perante a exclusão. E é bem oportuno chamar a atenção ao que foi descrito em relação à produção pictográfica encontrada em muitos sítios arqueológicos, pois é, a bem da verdade, toda semelhança em sua essência com muitas das produções atuais.

2.4 A CULTURA DO AEROSSOL

Antes de adentrar as razões culturais das escritas urbanas – nesse caso, os grafites e as pichações -, iremos decorrer do sentido etimológico dos termos, afim de expressarmos não somente suas origens como também, a escolha por nós utilizada no seu emprego.

Muitas são as formas de grafia adotadas em várias obras ora por nós analisadas. O termo *grafite* de acordo com Denys Riout (1985), tem sua origem um tanto incerta existindo uma dúvida se a palavra advém do latim ou do grego. No latim,

²² O termo **cultura do aerossol** refere-se ao conjunto cultural que instaura-se na América do Norte no final da década de 1970, em torno do grafite e de seus praticantes. São chamados *writers* - pela cultura norte-americana e **grafiteiros** pela língua portuguesa -, aqueles que praticam e/ou se utilizam desta linguagem.

graffio, se emprega ao instrumento utilizado para fazer inscrições em pranchetas e origina-se do verbo grego *graphein*, que quer dizer **escrever** ou **pintar**. Os termos em inglês *grafito* e *graffiti*, bem como em português, *grafite*, *grafito* e *graffiti*, tem sua raiz na palavra italiana *graffito* (singular) e *graffiti* (plural). Portanto, são empréstimos ou adaptações fonomorfológicas do termo em italiano e os significados que encontra-se para o termo *grafite* são: 1. uma inscrição, um rabisco em um muro antigo como em Pompéia feitos a ponta ou a carvão; 2. palavra, frase ou desenho, de caráter contestatório, jocoso ou obsceno em um muro ou local público; 3. instrumento para escrever ou desenhar – lápis.

Para maior conforto e adequação na grafia, escolhi o termo *grafite* ao decorrer desta dissertação. Para mim, acomoda-se com maior facilidade quando conjugado em suas variações terminológicas como por exemplo, *grafitar*, *grafiteiros*, etc. No entanto, me reservo no direito, de empregar o termo *graffiti* quando este possuir sentido mais amplo e genérico em sua história, preservando deste modo sua amplitude e contexto universal.

A razão contextual do termo **pichação** - motivo este maior desta pesquisa, será amplamente explanada ao longo dos capítulos que se seguem -, e seu sentido primário etimológico, caminha na possibilidade de compreensão por aproximação e distanciamento da linguagem do grafite, e o início de sua história nos grandes centros urbanos do século XX. Mas, contudo, pode-se adiantar algumas das razões de sua definição, que por muitos, está condicionada ao sentido pejorativo do termo, ou seja, **pichar** é falar mal de; é criar aleivosias à algo ou alguém. Para Campos (1989, p. 2, grifo da autora):

Tratamos de um tipo de grafite: do que tem muros, públicos ou privados, por suporte. Também conhecido como 'pichação de paredes'. Hoje, 1989, já não se usa, há muito o piche. O 'spray' veio, marcou muros, mãos, mentes, mas ainda não forneceu outro nome popular ao ato: ainda se picha com spray. Ou se grafita, palavra cuja divulgação vem sendo estimulada por grafiteiros e pela mídia impressa, como que no intuito de distinguir 'grafite' de 'pichação', palavra cheia de conotações pejorativas: pichar implica em maledicência. 'Pichação' associar-se-ia, neste sentido, a poluição visual urbana.

Como pode-se ver, a autora prefere não fazer distinção entre grafite e pichação, acredita que, tanto a mídia quanto os próprios grafiteiros, é que adotaram esta diferenciação entre as duas linguagens. Para a autora, que estudou as inscrições urbanas na cidade de Mogi das Cruzes - São Paulo, ao final da década de 1980, ao referir-se às mesmas, utiliza-se do termo **grafito**.

Acredito esta ser uma linha de entendimento à priori justa, pois, como se verá no decorrer da pesquisa, tanto o que se conhece enquanto grafite – de grande elaboração e preocupação formal-estética -, quanto às letras monocromáticas, frases e inscrições rudes, tiveram uma mesma raiz histórica. Somente depois, no decorrer da evolução desta linguagem – e aqui chamo de grafite -, as inscrições urbanas não só ganharam força estilística e aprimoramento de sua linguagem, como também, utilizaram-se do aperfeiçoamento técnico na prática de sua execução. Ainda assim, ver-se-á que muitas implicações contextuais, irão diferenciar estas linguagens, mas ainda creio em uma linha de entendimento, da qual compartilho à alguns autores, de que, a linguagem²³ do grafite seja ampla e versátil. Criou com o passar dos tempos, algumas ramificações estilísticas e variações de sua linguagem, quase como derivações lingüísticas autônomas, dentre elas, o que se conhece enquanto **pichação**. O que faz crer, deste modo, em uma outra forma de discurso que ocupa um território dentro do corpo urbano, muitas vezes distinto e característico. Faz entrar em contato com novas possibilidades de articulação da linguagem, cujos agentes culturais, também são diferenciados, escrevem na promoção de outros valores e delineiam assim: uma outra caligrafia, hoje altamente enraizada e particularizada no contexto social urbano.

Para o grafiteiro Celso Gytahy (1999, p. 19), além de algumas considerações de ordem cultural, o autor define que “[...] o graffiti como a pichação usam o mesmo suporte – a cidade – e o mesmo material (tintas). Assim como o graffiti, a pichação interfere no espaço, subverte valores, é espontânea, gratuita e efêmera [...] o graffiti privilegia a imagem; a pichação, a palavra e/ou letra”.

Ainda decorrendo de algumas das primeiras diferenciações entre estas linguagens, e assim - um raciocínio inicial acerca da definição do termo -, a linguagem

²³ Pignatari (1987, p. 159), a respeito do conceito de linguagem nos indica que: “Entendemos por linguagem qualquer conjunto de signos e o modo de usá-los, isto é, modo de relacioná-los entre si (sintaxe) e com referente (semântica) por algum intérprete (pragmática)”.

da pichação encontra uma definição ante o grafite quando, nas palavras de Ramos (1994, p. 168) vê-se que:

O grafite e a pichação, em São Paulo, são expressões que se apóiam num ritual de risco, mas o grafite é uma atividade lúdica, enquanto que a pichação é, além de lúdica, agressiva. No grafite, por ele ter partido de grupos de jovens universitários e/ou ligados às artes, há um aumento de esteticidade em relação à pichação. No grafite há uma preocupação de elaborar os signos, agrupá-los e ambientá-los ao suporte; há uma preocupação poética consciente. A pichação é mais aleatória, trabalha com mais improvisado, mais acaso, quando a poética acontece, e muitas vezes acontece, é por puro acaso.

Ainda observa-se o emprego do termo **grafite selvagem**²⁴, decorrente de um importante e inaugural estudo de Fonseca (s/d), acerca dos primeiros grafites na cidade de São Paulo, que figuravam-se em frases poéticas, trocadilhos e brincadeiras com palavras. Portanto, também ao longo destes últimos anos, com o crescente aumento de pesquisas e interesse acerca destas linguagens – inclusive da parte de autores estrangeiros -, o termo **pichação**, parece mais edificado a apontar um tipo de escrita muito característico e próprio em suas implicações estéticas e acima de tudo, culturais.

A nós compete decorrer e analisar tais questões, a fim de se verificar possível contribuição tanto à sua reflexão, como também, à construção de sua produção e análise científica.

²⁴ A conotação **selvagem**, em muito pouco na época, referia-se à uma condição de transgressão onde também encontramos a alta violência. Criava sim, a atenção e significado de uma escrita solta, particular e descompromissada e que por isso, chamava-nos a atenção dentro do cenário urbano. O período da qual nos referimos se encontra do final da década de 1970 a meados dos anos de 1980.

2.4.1 A Cidade e as Origens da Cultura do Aerossol

Foi visto anteriormente, que a produção das inscrições em muros e paredes feitas pelo homem, sempre foi uma constante em sua evolução. O homem utilizou-se deste tipo de artifício comunicacional ao longo de sua história, para narrar fatos, registrar idéias, expressar seus sentimentos ou simplesmente, declarar sua existência ao deixar um escrito para a posteridade.

É fato que, ao adentrar na relação que este tipo de linguagem assume dentro do universo urbano, ver-se-á que estas inscrições, criam todo um corpo de reflexão enquanto seus mecanismos de articulação de linguagem, diante à interatividade com seu meio: o espaço cidade, palco ativo das representações que nela se inscrevem.

A cidade não é mais o polígono político-industrial que era no século XIX, ela é o polígono dos signos, dos media, do código. A sua verdade absolutamente não é mais a de ser um lugar geográfico, como é o caso das fábricas ou mesmo do gueto tradicional. A sua verdade, o enclausuramento na forma/ signo está em toda parte. E o gueto da televisão, da publicidade dos consumidores/ consumidos, dos leitores lidos de antemão, dos decodificadores codificados em todas as mensagens [...] cada espaço/ tempo da vida urbana é um gueto e todos eles estão conectados entre si [...] a geometria do código, esta permanece fixa e centralizada. E o monopólio desse código, difundido em todo o tecido social, que é a verdadeira forma da relação social (BAUDRILLARD, 1979, p. 121).

Baudrillard (1979), recorre ao interessante fato de que, a configuração das grandes metrópoles a partir do início do século XX - com a intensificação dos processos e estratégias de consumo que caracterizam o organismo capitalista nos centros urbanos -, encontra conjuntamente a sua reutilização e *modus operandi*, espelhada em outras formas e usos signícos. Ou seja, a cidade pós-industrial dominada pelo mass-media, passa a se converter ela própria em media. Segundo o autor, “[...] a cidade deveria ser tomada, não mais como lugar do poder econômico e político, mas sim como espaço/ tempo do poder terrorista dos media, dos signos e da cultura dominante” (BAUDRILLARD apud SUMIYA, 1992, p. 364).

Vê-se, portanto que, a cidade iria se constituir em seu novo corpo urbano - enquanto espaço homogeneizado, da indiferença, uso comum -, recobrando-se de uma série de disfarces ante as suas contradições sociais. Para Sumiya (1992, p. 364), o fato se revela, quando “[...] o urbanismo contemporâneo, que se pauta nas ‘funções-signo’, sofreu um processo de antissepsia”. Ainda ao repensar acerca desta nova delimitação e estrutura do espaço cidade, Sumiya aponta que:

Na cidade nova, planejada, subsiste as mesmas relações segregacionistas, tanto sociais quanto espaciais, mas disfarçadas significativamente. As novas favelas revestem-se da aura dos ‘conjuntos habitacionais’, dotados da grande maioria dos equipamentos e infra-estrutura (funções-signo), que existem nos ‘bairros nobres’, reproduzidos diariamente nas telas da tv e anúncios publicitários, ou seja, trata-se de um controle através do signo (SUMIYA, 1992, p. 364, grifo do autor).

Completa Baudrillard (1979, p. 121), ao contexto, de que a cidade é, “[...] antes de tudo, o lugar da execução do signo como sentença de vida e de morte”. Deste modo, ao que se pode aferir é que todas as mais importantes implicações sociais - e principalmente, as que se referem ao modo de participação e interação das camadas inferiores e discriminadas socialmente -, encontram formas de inserção, participação e acompanhamento junto ao conjunto e espaço signico que se instaura no corpo urbano desta nova cidade.

Re-elaborando seu poder de participação, contra-atacam o sistema. Mais que isso, utilizam-se de maneira criativa e ampliada, subvertendo e recontextualizando o jogo simbólico imposto pela classe dominante, gerando uma nova tessitura comunicacional cujas membranas, estendem-se por ruas, avenidas e posteriormente às principais linhas de metrô.

A cultura do aerossol, assim chamado o conjunto cultural que envolve desde seus agentes - praticantes da escrita com spray -, como também, o perfil de estratificação social por ela constituído na sociedade, irão formar o *front* das escritas urbanas e sua organização no final da década de 1970, nos Estados Unidos da América.

É claro que antes de se apontar algumas de suas principais razões culturais - e assim, observar refletido seu modo de linguagem -, vê-se na importância de ressaltar alguns fatos históricos que se antecedem à cultura do aerossol.

Paris, maio de 1968. A poesia revolucionária toma conta das ruas ao transmitir simultaneamente, o som e teor das vozes estudantis em seus muros. Segundo Silveira Junior (1991) em sua pesquisa, *Superfícies Alteradas* :

As inscrições que surgiam na cidade – espécie de ação ‘anti-mídia’ -, anunciavam um processo de singularização onde investia-se num tipo de grafismo até então condenado à sarjeta, ao território recalcado dos banheiros públicos e terrenos baldios, trazendo-o para as cercanias da universidade (principalmente da Sorbonne), conduzindo os muros a uma mobilização selvagem, a uma instantaneidade da inscrição que equivalia a abolir o seu próprio suporte, ataque direto à concepção funcionalista dos espaços (BAUDRILLARD apud SILVEIRA JUNIOR, 1991, pp. 10 - 11).

Os muros recobriam-se de frases juntamente com os cartazes (*affiches*), ocasionando uma trama de texturas que refletiam o teor das ações libertárias que os jovens estudantes proclamavam. Ainda apoiados nas afirmações de Silveira Junior (1991, p. 11), vê-se que: “[...] o que estava em questão era mudar a vida imediatamente e não num futuro hipotético. Apelava-se a uma crítica radical e a reconstrução de todos os valores sociais. A imaginação tomava o poder”.

O jogo *nonsense* encontrado na articulação da poesia latrinária, agora ganhava uma nova forma, ao se vestir em seu ingresso às ruas, sem perder a ousadia na forma de comunicação espontânea, imediata, divertida e inesperada. A palavra era imagem, e com ela, o pensamento solto e livre de uma tipografia que traduzia toda uma época.

Encontra-se na obra de Fonseca (s/d) importantes relatos, dentre eles, o de Décio Pignatari que, diante ao início da aparição dos grafites com spray²⁵ nos grandes centros diz:

²⁵ É importante salientar que após a segunda guerra mundial, surgem materiais em aerossol – inseticidas, perfumes, desodorantes, entre outros. Segundo Gitahy (1999, p. 21), “[...] as tintas e vernizes em *spray* descendem do uso da tinta sob pressão de uma bomba compressora, como na pintura automotiva. Assim, o *spray* substituiu as antigas técnicas de aplicação bucal de vernizes e fixadores [...] o que significou maior liberdade de movimentos e velocidade”. Somente mais tarde, é que seu uso foi percebido for a da indústria, junto à artistas que começaram a se

[...] a primeira impressão era de que finalmente estava chegando aqui alguma coisa que eu tinha visto lá fora. As pichações de parede são uma derivação tardia de todo o trabalho de grafites americanos. Os americanos foram os primeiros a fazer esse tipo de trabalho de grafites, mas seu estímulo vem de MAIO de 68 parisiense onde, através das sprayações de muro, o verbal passou a ter importância. Este fato acabou, de um modo ou de outro, irradiando-se para toda parte em muitas manifestações especiais e particulares, como no caso do Brasil. Eu comecei, então, a prestar um pouco mais de atenção e a perceber o SPRAY como manifestação válida da CONTRA-CULTURA na sua ligação íntima com a POESIA MARGINAL [...] há nos grafites uma curiosa ligação de uma cultura, uma CONTRA-CULTURA, que se utiliza de um verbal diferente, que tende para o ICÔNICO e procura fugir do papel para transar o NÃO-VERBAL (PIGNATARI apud FONSECA, s/d, p. 32, grifo do autor).

Como pude-se ver, estava instaurado uma forma de comunicação e diálogo dentro do espaço urbano, que certamente na linguagem do grafite, iria assumir a qualidade de porta-voz das culturas excluídas e contra-golpear o sistema dominante. O *establishment* certamente sentiria o golpe, assistindo a um dos mais surpreendentes e criativos fenômenos da comunicação humana. Que agora em sua reedição, marcaria território dia a dia pelos muros e paredes dos grandes centros urbanos, conjuntamente à informação institucionalizada.

É neste ambiente que as escritas urbanas na década de 1970 emergem nas ruas de Nova York. São chamadas primeiramente de *tags*²⁶, assinaturas que acompanhavam o número da rua de quem as escrevia.

Este fenômeno se espalhou com uma velocidade muito grande, e assumiu grandes proporções junto à mídia. Um de seus precursores, **Taki 183** – um garoto que se tornou famoso ao espalhar sua assinatura pela cidade -, teve seu momento de fama, ao ser entrevistado pelo jornal *The New York Times* em 1971.

Encontra-se nas palavras de Baudrillard (1979), um sentido curioso deste movimento quando o autor afirma que:

utilizar do *spray* nas mais diversas aplicações, entre elas, o grafite. Atualmente os fabricantes de *spray*, principalmente os estrangeiros, colocam à disposição uma variedade de recursos e qualidades neste produto.

²⁶ Segundo Silveira Junior (1991, p. 12), sua tradução é “literalmente, etiqueta de identificação que se cola nas bagagens”.

[...] ao anonimato eles não opõem nomes, mas sim pseudônimos. Eles não buscam sair da combinatória para tentar reconquistar uma identidade de todo modo impossível, mas para voltar a indeterminação ao próprio Sistema – transformar essa indeterminação em exterminação. Retorção, reversão do código segundo sua própria lógica, no seu próprio terreno e vitoriosa em relação a ele por superá-lo no irreferencial [...] SUPER BEE SPIX COLA 139, KOOL CRAZY CROSS 136, isso não quer dizer nada, isso é só uma matrícula simbólica feita para derrotar o sistema comum das apelações (BAUDRILLARD apud SUMIYA, 1992, p. 366).

Encontra-se nas afirmações de Baudrilard, a exemplificação de um sistema de comunicação, ou melhor, de uma estratégia de discurso que se apóia em puro *nonsense*. E portanto, na impossibilidade de sua interpretação pelo público, resiste a interpretação. Segundo Sumiya, “[...] por resistirem a interpretação, passam a atuar como significantes vazios, entrando em contradição com a sinalidade programada do ambiente urbano” (SUMIYA, 1992, p. 367).

A questão do **código fechado** torna-se para mim, uma das grandes estratégias encontradas na articulação desta linguagem. Poder-se-ia pensar de forma inversa, ao creditarmos certa legibilidade e entendimento à pichação, o que provocaria certamente um esvaziamento de todo seu teor lingüístico e posicionamento social. As assinaturas que de início espalharam-se pelas ruas de Nova Yorque, descobriram táticas na reutilização dos mecanismos empregados pelos mass-media, e ao recontextualizarem seu emprego, abriram um canal particular e efetivo de comunicação e expressão.

É lógico que se deve ater à questão, do que propriamente estaria se objetivando com tal **escrita**, e em que sentido e propósito, alinha-se sua reivindicação dentro do espaço público. Sabe-se que no primeiro estágio destas assinaturas – *Tag's* -, os jovens nos Estados Unidos – EUA -, pertencentes a cultura do aerossol, identificavam-se com as gangues formadas em sua maior parte, pelas camadas excluídas da sociedade norte-americana. Ou seja, pelos negros, latinos e hispânicos. E suas ações, delineavam características próprias, regendo um modo diferenciado diante da cultura dominante. Adentravam assim, ao conjunto público, com uma **escrita de caráter dissonante, fechada**, repleta de identificações grupais e fortalecida pela sua via transversa de comunicação.

Encontra-se ainda na análise de Baudrillard (1979), acerca destes jovens escritores, de que:

[...] o que esses nomes (nomes-código) reivindicam não é uma identidade, uma personalidade, mas sim, a exclusividade radical do clã, do bando, da gang [...] que como sabemos, passa pela devolução do nome e pela fidelidade absoluta a este nome, a esta apelação totêmica, mesmo se ela provém diretamente dos comics do underground [...] os grafites provém da categoria do território. Eles territorializam o espaço urbano decodificado [...] eles não circunscrevem o gueto, eles exportam o gueto para todas as artérias da cidade (BAUDRILLARD apud SUMIYA, 1992, p. 368).

A relação efetiva destes canais de comunicação utilizados pela linguagem do grafite e da pichação junto ao espaço público, serão melhor explanados no capítulo referente à mídia. Aqui compete uma tentativa de aprofundamento nos agentes e produtores da linguagem, bem como suas características e implicações sociais. Cabe suscitar a questão de que: estaria tal tipo de **escrita** ligada exclusivamente às denominadas sub-culturas ou camadas excluídas da sociedade moderna?

2.4.2 Outsiders da Escrita

Viu-se que uma das principais características do surgimento do grafite com uso do spray nos grandes centros, se deu com a massificação das assinaturas de nomes (apelidos ou nomes-código) seguidos de numerais – *Tag's*. Apontavam para uma maioria jovem de praticantes, pertencentes a grupos ou, indivíduos com afinidades às suas características e modos de vida. Edificadores de uma linguagem, que em muito se deu no confronto entre as classes dominantes - estabelecidas, e por outro lado, os chamados *outsiders*, ou melhor, os excluídos do sistema. Na linguagem do aerossol, ficaram conhecidos inicialmente enquanto *writers* - escritores de uma história, portadora de uma narrativa cultural -, que tentava se impor ao conjunto social estratificado e hierárquico da vida norte americana.

Sem dúvida, desde o início e de maneira oficial, **escritores** referem-se a eles próprios como **escritores**, e ao que fazem como *writing*, pelo simples fato de que é isto o que eles praticam.

No seu próprio e único modo, em seu jeito peculiar, reinterpretavam a língua inglesa à sua vontade, como achassem melhor. Esta terminologia era complementar a sua linguagem para acentuá-la, e era suficiente e afinada com seu conhecimento sobre a língua materna, como uma atividade de vida diária, sem nenhuma urgência de **apropriação futura**.

Escritores têm sempre se definido a si próprios através do que eles expressam formalmente, em sua noção de criação e apropriação de uma **atmosfera verbal** para descrever as atividades dentro e em torno dela, bem como os estilos de letra têm sido uma prática comum através dos seus mais de trinta anos. Foi somente mais tarde que os artigos nos jornais apareceram, referindo-se à escrita deles como graffiti, e a terminologia reconhecida foi se fazendo parte da cultura em sua apropriação, assim como sendo estigmatizada em uma abominável controvérsia (REISNER, 1971).

Independente da forma, mais ou menos elaborada, havendo ou não algum desenho, e sendo o território do grafite ainda muito vinculado ao que denominamos enquanto **pichação**, observa-se que um **espaço** havia sido conquistado por estes **escritores** dentro do cenário urbano. Espaço este, que iria caracterizar todo um *modus operandi* de linguagem, de recontextualização das posições sociais, bem como, de **peças** importantes e estratégicas em significado dentro da arquitetura da cidade, no jogo entre culturas. Novamente, dominantes e dominados. Perguntando e respondendo-se mutuamente, em ação e reação, no convívio e atrito diário entre homem e meio. Entre maioria e minoria, inclusos e excluídos, entre o que nomea-se oficial e não-oficial. Lei e fora da lei. Nas palavras de uma dupla de jovens **escritores** norte americanos, de codinome Aka/ Tislam (1996, p. 13): “É compreensível. Você quebra a lei porque a lei quebra você”.

Encontrar-se-á na obra de Norbert Elias, *Os Estabelecidos e os Outsiders*, importante estudo acerca das implicações sociais e poder e, principalmente, a relação que se constitui na interpretação e diálogo de classes sociais que formam o universo de pertencimento e exclusão. Da estigmatização sofrida pelas denominadas classes dominadas e, seu modo de recepção frente à qualificação – associação e anomia²⁷.

Este estudo traz à luz importantes reflexões com relação às divisões entre grupos sociais, e assim, possibilita possíveis pontes para relações aqui discutidas entre a cultura do aerossol, os grupos de pichadores e a formação de um diálogo social entre o que o autor chama de **estabelecidos** e **outsiders**. Em seu estudo, inicialmente vê-se que:

As palavras *establishment* e *established* são utilizadas, em inglês, para designar grupos e indivíduos que ocupam posições de prestígio e poder. Um *establishment* é um grupo que se auto-percebe e que é reconhecido como uma 'boa sociedade', mais poderosa e melhor, uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de tradição, autoridade e influência: os *established* fundam o seu poder no fato de serem um modelo moral para os outros. Na língua inglesa, o termo que completa a relação é *outsiders*, os não membros da boa sociedade, os que estão fora dela (NEIBURG apud ELIAS, 2000, p. 7, grifo do autor).

Encontra-se no aprofundamento do objeto de pesquisa, a pichação na cidade de São Paulo, um modo operacional que justamente ocorre devido às relações sociais que se instauram no urbano, e que, por assim dizer, ampliam e fazem valer os contrastes vividos pelas diferenças sociais emergentes na sociedade. São vários os questionamentos do por que deste tipo de manifestação, mas pode-se adiantar que se vive em constante diálogo dentro de qualquer corpo social, e deste modo, em cada cultura em tempo e espaço, observa-se os índices que apontam para as diferenças como também para as semelhanças ora geradas por nós mesmos.

²⁷ Segundo o autor, a **anomia** refere-se a um **mau funcionamento social**, e é percebida como um problema tópico de importância considerável. Seu inverso, a **nomia**, é tida como **normal**; implica em que tudo está bem, e portanto, não suscita nenhum problema.

A **escrita da pichação** é vista por muitos enquanto uma forma desordenada, uma manifestação delinqüente e também, criminosa e feia. Recebe inúmeros adjetivos, e seus agentes, grupos de pichadores, são tidos em sua maioria como marginais. Muito se comenta sobre a questão de sua marginalidade e sua interferência tanto ao espaço público como ao privado. O desafio destes grupos ante a lei, e seus mecanismos de improvisação para estarem lado a lado, na ocupação de um espaço social, que se auto-privilegia enquanto estabelecido, dominante.

Vê-se no estudo de Elias (2000, p. 8) que “[...] as categorias estabelecidas e *outsiders* se definem na relação que as nega e que as constitui como identidades sociais” e assim, portanto, “[...] os indivíduos que fazem parte de ambas estão, ao mesmo tempo, separados e unidos por um laço tenso e desigual de interdependência”.

Em muito se vê nesta condição, desde que se aproxime das relações que se estabelecem entre os agentes ou grupos de pichação e às demais classes sociais – principalmente as mais afortunadas (ou estabelecidas) -, da sociedade. Observa-se também, que não é puramente uma questão de marginalidade, algo totalmente descontrolado e impulsivo. Aos olhos descuidados, estas são as primeiras instâncias e impressões, de um julgamento prematuro, ou quem sabe, tendencioso. Mas vê-se que, as relações sociais que se originam principalmente em alto contraste, fazem emergir – quando não ofuscadas -, as mais variadas formas de expressão deste convívio tenso e desigual, onde a oportunidade de participação, de inclusão, muitas vezes realiza-se no ato improvisativo e por que não, no desvio daquilo que talvez se entende enquanto correto e oportuno.

Sugere-se criar uma linha de raciocínio - da qual decorre tal dissertação -, buscando evidências muito claras na configuração desta linguagem, que apontam suas raízes de articulação fundamentadas em três níveis ou áreas principais de ação.

Primeiro, no âmbito dos laços sociais que se dão no espaço urbano, e conseqüentemente refletem as desigualdades aqui por nós vividas. Segundo, do uso desta linguagem enquanto forma propagandeadora, mídia e assim, voz de uma cultura excluída. E por fim, de sua característica singular de código ilegível, transversal e **fechado** junto às demais informações institucionalizadas e oficiais que compõem o organismo urbano. O que ao longo dos anos, originou uma **escrita** com características

tipográficas justamente fundadas nos níveis ou áreas de ação ora por nós traçados. Aqui se vale do direcionamento à questão, primeiramente em âmbito cultural, já que os capítulos que se seguem irão explorar os demais níveis e territórios de articulação da linguagem. Mas é bom ressaltar que cabe uma visão um pouco mais ampliada afim de criar os elos de ação desta escrita que se estabelecem nos eixos acima citados. Assim, nossa compreensão pode ser privilegiada e estendida, a fim de enxergar às razões principais de tal atuação destes grupos, ou cultura da pichação.

Há muito se questiona sobre tais questões, e ao longo desta dissertação, pude me aproximar destes **escritores** durante esta pesquisa de campo. Por mais que possa ser vista enquanto marginal e dissonante tal linguagem, comprova-se um alto grau de organização na raiz de sua prática, e de como são bem elaboradas suas regras e códigos de atuação. Pichadores em sua maioria - são de classes sociais menos favorecidas -, mas há de se ressaltar, integrantes de grupos ou pichadores autônomos, que hoje ocupam melhores níveis dentro da estratificação social da sociedade. Perguntar-se-ia então, qual a razão de um indivíduo melhor inserido socialmente, realizar tal prática. Poderíamos entender como uma não concordância com o sistema, ou uma simples vontade de escrever e sentir prazer em realizar seu **picho**? Estaria esta pessoa a expressar uma vontade contrária ao que é imposto, ou simplesmente requerendo um possível direito de expressão?

Estas indagações acompanham ao longo desta pesquisa e quanto mais se aprofunda à questão, mais se vê que está diante de uma linguagem ao longo de seu percurso histórico – e aqui se refere à pichação na cidade de São Paulo – criou um nível tão elaborado de estrutura que hoje se faz valer como uma grande rede de comunicação e expressão dentro do espaço urbano da cidade. São Paulo está inteiramente conectada. Não é de se espantar que alguém ouse hoje dizer, em uma *www* exclusiva desta cultura. Há muito estes pichadores trabalham por esta rede, onde possam se comunicar, elaborar discursos, expressar vontades, exteriorizar conflitos e marcar desafios internamente entre os grupos. Um canal e sistema lingüístico onde possam **falar a mesma língua**, lidar com códigos e regras que são organizados e instituídos por eles e para eles. Aos **outros**, se torna agressão à vista despreparada,

uma linguagem, como já foi citado, dissonante e que possui uma tipografia indecifrável e ilegível.

Mas também deve-se lembrar que acima de tudo, ao procurarem formalizar seu território dentro do cenário urbano, seus interlocutores irão **cobrir** a cidade ressignificando seus espaços. Como já foi citado, colocam lado a lado suas assinaturas conectando-se entre si, participando assim, de uma grande malha de comunicação que se estende por toda a cidade. Também, ao praticarem sua **escrita**, advertem a propaganda institucionalizada com a possibilidade de interferências, de sua releitura e direito de escolha aos espaços de comunicação no duelo entre diferentes conteúdos e valores sócio-culturais.

Ver-se-á no capítulo sobre mídia, dos mecanismos de articulação e representação gráfica da pichação, em contraste com a mídia institucionalizada, bem como, seu efeito sobre o território arquitetônico de São Paulo na formação de seu significado junto ao espaço urbano.

De volta à razão sócio-cultural das pichações, vê-se que esta interdependência da qual se refere Elias (2000), pode ser vista entre os pichadores, que em grande número assumem duplo papel no seu cotidiano. Muitos trabalham diariamente em empregos e postos sociais sob a regência e vigilância de um sistema que os domina, não facilita sua inclusão e torna quase que impossível sua ascensão. Como que por ironia, observam quietos em seus trabalhos as oportunidades de **driblar** tal sistema, a fim de poderem **escrever** o que sentem e pensam, da sua maneira e em seu código. Estudam os locais, os **outros**, e a melhor forma de adentrar naquilo que parece impossível.

A pichação de São Paulo é um fenômeno hoje observado por grande parte de grafiteiros e **escritores** do mundo inteiro. São vários os pesquisadores que atravessam enormes distâncias para ver de perto aquilo que se constituiu enquanto linguagem particular de uma cultura, e por estas razões, espelha as circunstâncias e implicações sociais da qual participa. Poder-se-ia isolar esta escrita, como sendo algo desprovido de uma razão maior, ou quem sabe, simplesmente, como uma expressão rebelde, de jovens adolescentes? Acredito cada vez mais, em uma evidente mostra interna do organismo social. A letra reflete sua cultura, é parte de sua identidade. A história da

tipografia sempre apontou evidências muito claras nesta direção. E não há letra mais original e pura na tradução deste laço social, que as letras encontradas atualmente na pichação de São Paulo no século XXI.

Segundo Elias (2000, p. 34), “[...] a crescente interdependência de todos os setores da humanidade intensificou suas lutas mortíferas e ainda não se aprendeu a lição de que, num mundo cada vez mais interdependente, a dominação de um setor da humanidade sobre os outros está fadada a ter um efeito bumerangue”. Ainda decorrendo das afirmações de Elias (2000), vê-se que muito do que se cria em torno dos grupos chamados *outsiders* em um corpo social, são estigmas criados pelo que entende-se enquanto *establishment*. E tornam-se pela imaginação destes últimos, em um estigma material, algo *coisificado* eximindo-se desta maneira o grupo estigmatizador, aquele que incultou uma marca de inferioridade ou de algo ruim.

Talvez esta seja uma das razões pelas quais, não se consegue enxergar um pouco mais além, dos limites que cercam a compreensão em relação à pichação. Este efeito bumerangue, da qual exemplifica o autor, mostra claramente a resposta à falta de espaço e oportunidade de voz às camadas menos privilegiadas da sociedade. Torna-se evidente, portanto, a procura destes jovens pichadores, em elaborar uma tática de inserção e por que não, de revide ao *establishment*.

Delineia-se então, um modo de agir, de participar, de **escrever** este contra-ataque dentro do corpo social e urbano. Somado-se a isto, pode-se paralelamente esboçar uma configuração deste mesmo espaço, que hoje opera na saturação de suas informações e nos graus mais elevados de disputa por atenção.

Portanto, ao longo de todos estes anos²⁸, a pichação e sua cultura, sempre estiveram a elaborar mecanismos que lhes possibilitassem o acompanhamento da cinética da cidade, bem como de seu ritmo denso e acelerado de informações. E é claro, que por outro lado - o resultado de uma sonegação e reconhecimento da classe dominante frente aos profundos problemas sociais aqui encontrados -, se tornou no decorrer deste período, algo impresso e estampado como que uma mostra evidente de uma ferida.

²⁸ Compartilhamos com outros autores, no apontamento de um período cronológico e mais aparente da evolução das pichações, que vai do final dos anos 80 até os dias de hoje. Nesta dissertação, iremos também decorrer a períodos anteriores. Mas por ordem de um estudo mais centrado, optamos nesta datação que é bastante significativa e reconhecida entre os próprios pichadores.

Torna-se apropriado lembrar do que de Certeau indica enquanto tática e reorganização por parte das classes menos favorecidas frente aos processos de dominação e exclusão. Segundo o autor em sua obra, *A Invenção do Cotidiano*:

As táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo - às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um 'golpe', aos cruzamentos possíveis de duração e ritmos heterogêneos etc [...] as estratégias apontam para a resistência que o estabelecimento de um lugar oferece ao gasto do tempo, das ocasiões que apresenta e também dos jogos que introduz nas fundações de um poder. Ainda que os métodos praticados pela arte da guerra cotidiana jamais se apresentem sob uma forma tão nítida, nem por isso é menos certo que apostas feitas no lugar ou no tempo distinguem as maneiras de agir (DE CERTEAU, 1994, p. 102, grifo do autor).

Pode-se ainda decorrer da observação e fato de que, a criatividade e improviso que encontra-se no modo e transcorrer da linguagem da pichação, e assim - as táticas e meios de sua inserção junto ao espaço dominante do corpo urbano e social -, fazem sua estrutura e neste dizer, o modo de leitura que seus agentes tem frente ao processo de exclusão e reorganização de suas atividades no plano social. Cabe citar que:

Mais precisamente, ao identificar um tipo particular de invenção, de Certeau escreveu sobre os 'usos', a 'apropriação', e especialmente a 'utilização' (*re-emploi*). Em outras palavras, nos termos em que ele pensava, as pessoas comuns faziam seleções a partir de um repertório, criando novas combinações entre o que selecionavam e, igualmente importante, colocando em novos contextos aquilo de que haviam se apropriado. Essa construção do cotidiano por meio de práticas de reutilização é parte do que de Certeau chama de 'tática'. Os dominados, sugere ele, empregam táticas, mais que estratégias, porque sua liberdade de manobra é restrita, opera dentro de limites estabelecidos por outros. Eles têm, por exemplo, liberdade para 'surrupiar', famosa metáfora de de Certeau para formas criativas de leitura que transformam os significados oficiais em outros, subversivos (BURKE, 2005, p. 105, grifo do autor).

Não se pode deixar de lado a estigmatização e apontamento feito pelas classes dominantes quanto à uma discriminação e marginalização para com os grupos de adolescentes e escritores da pichação.

Em estudo paralelo realizado por José M. Valenzuela Arce²⁹ acerca do funk carioca, o autor relata a marginalização e discriminação ora sofridas por grupos de periferia quando em sua ascensão e maior visibilidade em suas atividades expressivas. De acordo com Amâncio Costa (2000, p. 102), isto se deu “[...] no momento em que estes passaram a conquistar um maior espaço de expressão e construíram novas formas de recreação e resistência cultural”. Ou ainda “[...] a resposta social dos grupos que detêm o poder foi reduzi-los à imagem ameaçadora da delinquência e do crime” (ARCE apud AMÂNCIO COSTA, 2000, p. 102).

A proscricção bem como o racismo, constroem-se em um âmbito de desigualdade de poderes sociais que reproduzem a subordinação de um grupo social. Sua manifestação vai além de disposições jurídicas e normativas, expressando-se por meio de múltiplos canais que vão desde às proibições explícitas, até à dimensão tênue, mais humilhante, do olhar ou do discurso gestual. Aqui a construção do outro é ameaçadora, sua conduta é violenta e seus atos criminais. O ‘monstro’ vem adquirindo vida própria e chega a aterrorizar de verdade, ameaçando a habitabilidade da cidade. Eventualmente, os portadores de identidades proscritas aprenderam a usar a imagem que lhes é atribuída, mas, em geral, seus delitos e crimes reais servem para manter o ‘ar de credibilidade’ do estereótipo, são evidências que justificam os preconceitos dos setores médios e altos sobre os pobres e favelados, sobre os funkeiros e rappers, sobre a banda de cholos e cravos das camadas populares do México ou sobre a convicção extravagante dos punks (ARCE apud AMÂNCIO COSTA, 2000, p. 102, grifo do autor).

A leitura que a sociedade faz em relação à pichação na cidade de São Paulo, deve levar em conta outro fato que é a questão do espaço público e privado e de suas implicações no âmbito dos direitos civis perante às leis vigentes. A escrita da pichação trabalha neste atrito, e se torna ainda mais conflitante pois não é só uma forma de

²⁹ ARCE, José M. Valenzuela. O funk carioca. In: *Abalando os anos 90*. Org. Micael Herschmann. Rio de Janeiro: Rocco. p. 141.

recreação ou expressão que se promove em um espaço tolerado ou permitido. Ela trabalha justamente na interferência, na expansão, e apropriação - de um espaço requerido e desafiado, que inicialmente **não é seu** - e que, por conseqüência, com sua **escrita**, torna-se recontextualizado pelos grupos que dele se apropriam. Para a sociedade, é invasão e desestabilização do que era fixo - particular, da sociedade dominante e com o emprego de suas normas e regras -, para uso e leitura em sua estética e significado.

É interessante ver, que os pichadores foram qualificados enquanto criminosos perante à Lei de Crimes Ambientais a partir de 30 de março de 1998. Segundo Amâncio Costa (2000, p. 102), “Com esta lei o pichador que for preso em flagrante pichando, grafitando, ou utilizando outro meio de sujar edificações ou monumento urbano (Art.65 da Lei) pode pegar detenção de três meses a um ano, e multa”. Ainda acrescenta tal decreto de que, dependendo do juiz, como pena alternativa, pode ser expedido a determinação de ter o pichador no mínimo, que providenciar a limpeza da parede por ele utilizada.

Me parece que com estas medidas, isto incentivou uma característica própria da pichação que é a questão do desafio de conseguir **burlar** aquilo que lhes é proibido, não permitido. Em um conjunto de grupos de pichadores, isto se reflete como um desafio interno entre eles. Sabe-se que a disputa entre grupos é intensa e estrutura-se na questão do que eles entendem como **lbope**, não só internamente ante aos demais pichadores, como também em seu reflexo às demais camadas da sociedade, onde talvez possam adquirir outros possíveis sentidos de sua prática.

Amâncio Costa (2000, p. 103) em seu estudo aponta que “[...] a sociedade ganha mais reforço de perseguição a esses manifestantes, que de certa forma, aumenta a adrenalina da performance da atuação e tornam-se mais populares e mais respeitados em seu grupo, aumentando o **lbope**”. Ver-se-á um pouco mais adiante, da questão também aplicada ao grafite, e de sua recepção frente à sociedade. Seria esta última uma linguagem mais elaborada, ou melhor, uma **evolução** da pichação como muitos se referem? Sendo mais elaborada, é melhor aceita? Debater-se-á à frente tais questionamentos no intuito de se discutir as estruturas destas linguagens, e como, decorrem no campo cultural, portanto, o grafite e pichação. Antes, ainda aponta-se para

uma leitura e compreensão jurídica destas últimas, em uma análise e estudo realizado por Mancuso onde o autor aponta que:

Na linguagem coloquial, e por derivação, o termo *pichação* passou a significar a mensagem escrita ou o desenho de cunho pejorativo, adrede lançados em muros ou paredes, e bem assim a mera crítica ferina, feita com o propósito de atingir diretamente pessoa, coisa ou situação. Ainda nesse sentido figurado, lembra-nos Aurélio que a pichação pode constituir-se um ‘dístico, em geral de caráter político, escrito em muro de via pública’. E que, na gíria, a palavra pichar é usada significando ‘falar mal, maldizer’. [...] Tem-se procurado amenizar ou *glamourizar* esse termo, substituindo-o por outros como ‘grafiteiro’ (que mestre Aurélio não registra) ou ‘artista popular’. Mas há resistências a tais eufemismos quando se considera, como Gilberto de Mello Kujawski³⁰, que ‘o pichador já não escreve, borra as paredes; já pouco utiliza as letras do alfabeto, substituídas pela garatuja cabalística; já não transmite mensagens com sentido político, social ou cultural, mas regride ao caos e à falta de sentido; já não postula a adesão da sociedade à sua causa, mas agride e rejeita a sociedade como um todo; já não contenta em desrespeitar a propriedade privada ou patrimônio público, contra o próprio mundo’ (MANCUSO, 1992, p. 62 – 63, grifo do autor).

Assim, complementa o autor: “[...] a nosso ver, expressões como ‘pintura’, ‘desenho’, ‘pop-art’, ‘mensagem’, não se prestam para nomear o produto apresentado pelos ditos ‘pichadores’: aquelas palavras devem, a nosso ver, continuar reservadas para manifestações *outras* do espírito humano” (MANCUSO, 1992, p. 63, grifo do autor). Tal estudo ainda salienta ao fato de que, tais manifestações são bem diversas às “[...] verdadeiras representações gráficas ou plásticas do *belo*, na sua acepção mais aceita: aquilo que deleita nossa inteligência. Não são, pois, [...] as efetivas formas de expressão da alma popular [...] merecedoras, mesmo, de proteção do poder público (CF, art. 216, I)” (MANCUSO, 1992, p. 63, grifo do autor).

Vê-se também um fato interessante neste estudo, quanto ao apontamento de que, primeiramente, estas manifestações em sua origem, eram tidas como necessidades de expressão do pensamento e sentimento de certas camadas da população, que não tinham como fazê-lo de outra maneira. Eram desenhos, chistes,

³⁰ “A transgressão pela transgressão?”, *Jornal da Tarde*, 30.11.91, p.2 do Caderno de Sábado.

palavras acompanhadas com algumas representações gráficas diversas – expressavam no entanto, o que seria uma **pintura** ingênua, e de estética popular. Mesmo sem autorização do proprietário do muro ou imóvel, “não expressavam algo propositadamente prejudicial, consistindo antes num extravasamento gráfico da alma popular” (MANCUSO, 1992). Apesar disto, indica o autor que em sua evolução, estas manifestações gráficas tiveram um grande desvio em seu curso e sentido:

[...] um desvirtuamento exacerbado do quadro inicial, porque os chamados grafites perderam sua graça e originalidade, para se tornarem em alguns casos, simplesmente agressivos; em outros, de extremo mau gosto; noutros ainda, reunindo ambas essas características. Seja o exemplo conhecido do metrô de Nova York [...] por certo deve ser absolutamente mínima a porcentagem dos usuários que se ‘deleitam’ em apreciar a obra dos que ‘grafitaram’ esses vagões [...] uma manifestação artística, para merecer este nome, deve resultar do *livre arbítrio* do artista, mas igualmente, a sua *recepção* pelo público-alvo também deve ser *livre*. Ou seja, é inconcebível que um produto do espírito humano seja imposto coativamente às pessoas, recusando-se a estas o direito de declinarem da obra oferecida [...] causas e motivação à parte, porém, o fato é que *em todos os casos*, há um panorama em comum: um direito de propriedade é afrontado, já que uma acessão física alteada em um terreno é igualmente objeto de tutela jurídica no que concerne à preservação de sua estética exterior (MANCUSO, 1992, p. 64, grifo do autor).

Deste modo, finaliza tal estudo em uma grande preocupação com a crescente evolução desta linguagem, aqui no caso, a pichação onde “[...] a questão que se põe, portanto, mais e além do que a especulação sociológica pode sugerir, consiste em saber [...] até que limite a sociedade brasileira conseguirá suportar este quadro” (MANCUSO, 1992, p. 64).

Talvez esta seja a linha de entendimento mais eminente da classe dominante, dentro de um quadro desafiador de sua estabilidade e de seus direitos privados. Mas como se pôde ver tais escritas em sua cronologia histórica - dentro dos grandes centros urbanos – tiveram um crescimento maior e desenfreado quando geradas sob forte pressão de domínio e contrastes sociais.

Seu discurso marginal nada mais é, do que a marginalização de todos os direitos e oportunidades que lhes são suprimidos. Isto é, a **escrita**, se torna espelho de toda esta falta de oportunidade; da condição resumida e estreita de participação dentro do corpo social, que impõe-se ao jovem escritor. É nítido portanto, que a maior procura destes grupos seja por **lbope**, e que deste modo, quanto maior for sua estigmatização, maior seu desafio em tentar se incluir em um alto degrau de visibilidade.

A **escrita** portanto, é a resultante de um longo processo sócio-cultural que deflagra, e em muito, a renegação do espaço e oportunidade às classes menos favorecidas dentro da sociedade. É claro que se torna oportuno pensar em casos paralelos, como os Estados Unidos da América – em específico, a cidade de Nova York -, países europeus como França, Alemanha e Itália, assim como o Chile e a Argentina, dentre tantos outros onde se faz bastante presente o grafite e demais estilos de linguagem e expressão urbana.

A questão é que, guardadas as suas devidas proporções, deve-se ressaltar que em cada país, tanto a repressão como também a criação e abertura de oportunidades, sempre foram as grandes aliadas à tomada de controle por parte das autoridades. Ou melhor, a conquista de uma interdependência um pouco mais justa e que oferta outras portas de vazão, na equação que se dá entre dominantes e dominados.

É lógico que em ambos os casos, esta situação requer um plano aprofundado, de visão abrangente e cuidadosa em relação a raiz do problema. Mas como é fato, ele está muito mais profundo e longe de alcance; anos à frente de uma solução, devido a falta de atenção e tamanho do abismo que se faz presente no contraste social aqui firmado no Brasil.

Nessa pesquisa de campo³¹ pôde-se constatar de muito próximo, esta dinâmica que se instaura nas camadas periféricas da sociedade. A condição dos bairros, moradia, infra-estrutura, bem como a educação, tornam-se evidentes neste processo de exclusão e falta de oportunidade. Muitas vezes via-se um horizonte de casas muito parecidas, uma verdadeira arquitetura do improvisado. Ruelas estreitas, moradias literalmente conjugadas, pequenas janelas e portas que formavam verdadeiras **tocas** lado a lado. Não há espaço livre, tudo é ocupado e se desmembra numa outra forma e

³¹ A principal pesquisa de campo anexa no corpo desta dissertação, se deu na região do Capão Redondo, em São Paulo, capital, em dezembro de 2005 e nos primeiros meses de 2006.

improvisado arquitetônico, criando uma grande malha que se esparrama pelo horizonte. A laje é onde se pode ter esta visão, e também local de muitas crianças a empinar pipa. Dentro das casas, as televisões com suas propagandas e sonhos de consumo, bombardeiam em alto e bom som os ouvidos destes moradores, que neste cotidiano, vêm-se aprisionados. O campo de futebol, quando existente, é o grande escape para as crianças e jovens, mas não a solução do lazer, e muito menos, do ganha pão e trabalho.

É no centro da cidade, que quase a totalidade destas pessoas caminha à procura de trabalho e tentativa de novas oportunidades de vida. Jovens e adultos migram diariamente grandes distâncias e realizam a olhos nus, o confronto de tamanha desigualdade.

Encontrou-se no depoimento de um ex-pichador, hoje um grande ilustrador e **escritor de grafite** - como prefere ser chamado -, um depoimento muito interessante acerca desta questão:

[...] umas letras vão cobrindo outras, formando texturas e desenhos diferentes. As cores são as mesmas da arquitetura, variando entre o preto e o cinza, ou prateadas como os carros e poucas cores vivas como o verde piscina, o azul e o rosa. As mesmas de algumas casas de periferia [...] a pichação com seu estilo único e agressivo, é uma atitude urbana que atrai mais inimigos do que admiradores e é definida por Norman Mailer: 'uma revolução tribal contra a opressora civilização industrial'. O que se poderia esperar das classes desfavorecidas e da rebeldia adolescente, senão contra-atacar uma sociedade que valoriza fama e status e fazem de seus aplausos uma ofensa para os mais fracos? (BAGLIONE, 2000, p. 8).

Portanto, é evidente neste trajeto entre periferia e centro, o confronto diário - e deste modo -, a delimitação dos espaços culturais que em muito se conflitam. Interagem-se numa verdadeira troca de provocações e por que não, de usos e apropriações.

Nas palavras de Paul Virilio³², em sua obra *O Espaço Crítico*, o autor retrata acerca da configuração das megalópoles e assim, de suas implicações sociais: “[...] espaço privilegiado para a compreensão do homem do século XXI, do homem tipicamente urbano, a grande cidade transformou-se no ‘lugar antropológico’, veiculando múltiplas experiências, sobrepondo valores antagônicos”. Ainda apoiados nas afirmações de Paul Virilio (1993, p. 62), vê-se, portanto, que esta estrutura social e urbana tornou-se “[...] enfim, o suporte das manifestações mais diversas, como se fosse um mapa cultural desenhado por uma imensa rede de **subculturas** que se expande incontrolavelmente”. Neste percurso, da qual decorrem as trocas e influências culturais entre o que se compreende enquanto **estabelecidos** e **excluídos**, vê-se que:

Essas sub-culturas deslocam a periferia para o centro, inscrevem o suburbano no urbano, trazem o longínquo para o aqui e agora, em um processo vertiginoso e inevitável. Seriam elas fruto da globalização, do consumo rápido, da ausência de valores, da modificação e perda de referências, do apagamento da memória e da pasteurização das identidades culturais? Ou seriam formas de resistência frente a um processo de exclusão? (VIRILIO, 1993, p. 63).

É claro que este intercâmbio cultural faz luz em apontar seus produtos. Nesse caso, uma **escrita** e um **conjunto de mecanismos lingüísticos**, capazes de atuação – nesta interdependência cultural que se estabelece em contrastante –, no corpo social e urbano São Paulo.

A escrita da pichação caminhou um longo percurso espelhando este processo, e toda a sociedade sempre esteve a julgá-la, mas fez muito pouco para realmente compreendê-la. Não digo aceitá-la, mas, formar uma opinião um pouco mais ampliada da questão, a partir de seus efeitos e implicações sócio-culturais. E aí, deve-se incluir, entender as posições e domínios culturais que se conjugam mutuamente.

Encontra-se na obra de Ginzburg³³, *O Queijo e os Vermes*, um caminho reflexivo muito interessante em relação a este inter-relacionamento que se dá entre culturas

³² VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993, p. 62.

³³ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 16 – 17.

dominantes e o que ele classifica enquanto cultura das classes subalternas. Para o autor, inicialmente:

A existência de desníveis culturais no interior das assim chamadas sociedades civilizadas é o pressuposto da disciplina que foi aos poucos se auto-definindo como folclore, antropologia social, história das tradições, etnologia européia. Todavia, o emprego do termo *cultura* para definir o conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento próprios das classes subalternas num certo período histórico é relativamente tardio e foi emprestado da antropologia cultural. Só através do conceito de ‘cultura primitiva’ é que se chegou de fato a reconhecer que aqueles indivíduos outrora definidos de forma paternalista como ‘camadas inferiores dos povos civilizados’ possuíam *cultura* (GINZBURG, 1987, p. 16, grifo do autor).

Ainda decorrente de tal estudo, observa-se uma questão muito interessante entre a relação das culturas das classes subalternas e a das classes dominantes, quando se faz reflexionar o autor para o fato de que: “[...] até que ponto a primeira está subordinada à segunda? Em que medida, ao contrário, exprime conteúdos ao menos em parte alternativos? É possível falar em circularidade entre os dois níveis de cultura?”. Deste modo, enfatiza o autor, que “[...] os termos do problema mudam de forma radical ante a proposta de estudar não a ‘cultura *produzida pelas classes populares*’, e sim a ‘cultura *imposta às classes populares*’” (GINZBURG, 1987, p. 17, grifo do autor).

A explanação ao tema sugerido por Ginzburg, também remete e faz menção à questão da circularidade que se encontra no universo e mecanismo carnavalesco ora formulado por Bakhtin.

No centro da cultura configurada por Bakhtin está o carnaval: mito e rito no qual confluem a exaltação da fertilidade a da abundância, a inversão brincalhona de todos os valores e hierarquias constituídas, o sentido cósmico do fluir destruidor e regenerador do tempo. Segundo Bakhtin, essa visão de mundo, elaborada no correr dos séculos pela cultura popular, se contrapõe, sobretudo na Idade Média, ao dogmatismo e à seriedade da cultura das classes dominantes [...] a comicidade se liga diretamente aos temas carnavalescos da cultura popular.

Portanto temos de um lado, dicotomia cultural, mas por outro, circularidade, influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica [...] (GINZBURG, 1987, p. 19 – 20).

A questão do universo carnavalesco ora por nós apontada na introdução desta dissertação, aqui é ampliada em seu contexto, ao direcionar o olhar enquanto às possíveis leituras e releituras que ambas as culturas realizam em sua permutação. Acredita-se que deste modo, será possível e esta dissertação caminha para tanto, no intuito de seu objeto maior de pesquisa – a pichação na cidade de São Paulo no século XXI -, ser visto enquanto produto deste câmbio cultural.

Dentre alguns autores, cita Ginzburg “[...] é bem mais frutífera a hipótese formulada por Bakhtin de uma influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante. Mas precisar os modos e os tempos dessa influência [...] significa enfrentar o problema posto pela documentação”. E assim vê-se que “[...] no caso da cultura popular é, como já foi dito, quase sempre indireta” (GINZBURG, 1987, p. 23).

Encontra-se uma via de análise indireta ao objeto de pesquisa, que é justamente a própria tipografia da qual, a pichação paulistana formula. Nesta dissertação, este foi o caminho escolhido para trilhar uma razão mais aprofundada e que desse a possibilidade e respaldo, para confrontar este diálogos de culturas enfatizado até o momento.

Tanto as classes de culturas subalternas, como as culturas dominantes, produzem seus meios de fixação e territorialização, durante o fluxo de interatividade ocorrida entre ambas. Seus valores e produtos culturais são expostos, e, diante disto, realiza-se o que se pode compreender até então, enquanto confronto cultural. Ora, é preciso que se enxergue este fato, pelos seus dois lados. E que também se alcancem os valores e significados adjacentes posto que, a cada uma destas culturas existe uma leitura e produção do **outro**. Talvez um conjunto de ressignificações, que ao conjunto e espaço sócio-cultural e urbano, refazem-se incessantemente. Verdadeiras trocas de identidade e de leituras superpostas entre si, nas competências de suas estruturas de valores e significados sócio-culturais.

É também nesta direção, que se enfrentará a problemática – aqui sugestionada em tal pesquisa –, ao se situar a pichação, diante da mídia institucionalizada e seus reflexos em ambos os lados operantes.

Ainda apoiados na questão do universo carnavalesco proposto por Bakhtin, observa-se que o cotidiano que se constrói na cidade de São Paulo, no âmbito de interdependência e câmbio entre as classes dominantes e as culturas de pichadores, dá-se no uso ou prática de uma linguagem - que em sua essência -, é o modo de leitura que esta possui diante da outra, ou seja, da ordem estabelecida. Ver-se-á que a representação da crítica, da contra-informação através da **deformação**, é também, o uso da sátira e da própria releitura.

No caso da pichação, pode-se entender que se estabelece muito mais em um **código fechado** e que tem como principal alvo, a ocupação de lugares estratégicos e de importante significado para a cultura dominante. É por isto que suas estratégias são muito bem elaboradas ao escolher seu alvo de impacto; porque desta forma, **estão escrevendo o modo** como ressignificam a cultura e valores oficiais. A eles, não interessa a legibilidade de sua letra **para** a cultura dominante, e sim, o sentido expresso da ressignificação do espaço por eles territorializado.

É claro que ao se aprofundar na análise de seus códigos formais, encontra-se um sistema muito bem empregado e que é, desta maneira, compreendido sob o ponto de vista da legibilidade, entre os grupos de pichação.

Pelo lado do grafite, seu código é outro, mas em muito se assemelha ao da pichação, por toda uma questão de proximidade em sua atividade. Por mais que estas duas linguagens possam ser entendidas enquanto uma raiz única, o tempo se encaminhou em realizar aproximações e distanciamentos nos seus mecanismos e estruturas de linguagem. Viu-se inicialmente, com a questão das primeiras assinaturas – as *tag's* -, e a história conta da evolução destas, no sentido de aprimoramento e maior teor plástico-estético. O que as colocou, em um outro nível de incursão dentro do corpo sócio-cultural das grandes cidades. No capítulo sobre tipografia, aprofundar-se-á em tal questão delineando algumas ramificações desta escrita, diferenciações de estilos, bem como realizar a análise da estrutura destes caracteres.

A verdade é que tal percurso fez com que ocorresse um sentido de identificação e uso diferenciado destas linguagens, no que concerne a seus agentes. Mas é bem da verdade, que esta história possui limites muitas vezes bem tênues, o que faz confundir os caminhos e territórios do grafite e da pichação. No caso da nossa pesquisa, deve-se levar em conta ao explicar a questão, de como são formulados tais códigos e de como estes são captados pelo seu receptor.

Vê-se, portanto, que no caso do grafite, ele é muito mais aberto, no que tange a seu significado formal. Suas mensagens também trabalham com a releitura na intenção de seu discurso, mas, sua fluência é outra diante ao meio em que se expõe. Ocasionalmente propostas e tempos diferenciados de leitura, um outro tipo de relação cíclica entre cultura oficial e não oficial, pois sua mecânica conta com certa fruição por parte do leitor e isto faz com que se crie uma interatividade diferenciada com o meio e público.

Para Antonacci Ramos (1994, p. 168), cuja pesquisa também se deu no Brasil, “[...] no grafite por ter ele partido de jovens universitários e/ou ligados às áreas da arte, há um aumento de esteticidade em relação à pichação [...] uma maior preocupação em elaborar signos, agrupá-los e ambientá-los ao suporte [...] uma preocupação poética consistente”. Ainda sobre esta questão, compartilha-se da opinião com Zanetti Putz de que:

[...] a grande diferença está em seu contexto: um pretende se manifestar como arte – e vê a própria transgressão como manifestação artística – enquanto ação inovadora -, portanto sente-se inserido neste contexto cultural. Seus praticantes, até mesmo justificados pela preocupação estética estão inseridos no contexto da cultura dominante. E o resultado – suas obras são uma espécie de arte ‘decorativa’ – também é aceito, ainda que questionáveis quanto a estética, dentro desta cultura. Se reconhece sua integração dentro do sistema comunicacional [...] a pichação está em outro contexto, portanto gera outro significado. Embora represente um excelente canal de comunicação e sua linguagem expressa seja altamente visual, ela só pode ser entendida como manifestação social. O que importa não é a estética, mas seu cunho social, o seu conceito. Reconhecê-la como possibilidade estética, significa inseri-la na cultura dominante. Foi o que aconteceu com os grafites. Perderia seu caráter de protesto, de tensão, de linguagem marginal (ZANETTI PUTZ, 1999, p. 12, grifo da autora).

Faz-se oportuno, portanto, reconhecer que tais linguagens atuam de maneira diferenciada enquanto sua **inscrição** no contexto urbano e social. Sua recepção e fruição, como já vistas, são diferenciadas, mas tornam-se linguagens que operam em sentido único, quando percebidas em sentido de interferência à toda ordem estabelecida e hierárquica que se firma no urbano. Neste contexto, explora-se o discurso bakhtiniano quanto ao carnaval:

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se* nele, e vive-se conforme suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada de sua ordem *habitual*, em certo sentido uma 'vida às avessas', um 'mundo invertido' ('monde à l' envers') [...] entram nos contatos e combinações carnavalescas todos os elementos antes fechados, separados e distanciados uns dos outros pela cosmovisão hierárquica extra-carnavalesca. O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo (BAKHTIN, 2005, p. 123).

A questão da **possibilidade de aproximação** de valores opostos é tida para mim, enquanto uma das grandes razões dos discursos destas duas linguagens, grafite e pichação. Já viu-se um pouco acerca de suas diferenciações, entretanto gostaria de ressaltar que ambas pela óptica da carnavalização, trabalham a seu modo na construção de **sua cidade**, do direito **de fazer presente outro mundo**, ou melhor, nas palavras de Bakhtin (1987, p. 7): “[...] no limite de seu cotidiano”.

A cidade deste modo é um conjunto de valores ressignificado, uma praça pública onde todos participam. É o anuncio dos contrastes e o processo de inversão destes valores. Estas escritas, portanto, surgem enquanto forma emblemática de uma situação cultural, que ao se promoverem junto ao espaço urbano, fazem por permitir uma polifonia de vozes em sua coexistência social.

Além deste caráter de ocupação mútua e ambivalência, observa-se que este sentido carnavalesco da qual emerge a relação entre essas escritas e o espaço sócio cultural da cidade, decreta também um caráter de relativismo a tudo. Segundo Bakhtin (2005, p. 125), “[...] o carnaval triunfa sobre a mudança, sobre o processo propriamente dito de mudança e não precisamente sobre aquilo que muda”. Portanto, o carnaval não absolutiza, ele faz com alegria a proclamação desta relatividade das coisas. Ainda apoiado nas afirmações do autor vê-se então que “[...] o cerimonial do rito de destronamento se opõe ao rito da coroação; o destronado é despojado de suas vestes reais, da coroa e dos outros símbolos de poder, ridicularizado e surrado” (BAKHTIN, 2005, p. 125).

Todos os momentos simbólicos deste cerimonial de destronamento adquirem um segundo plano positivo; não representam uma negação pura, absoluta da destruição (o carnaval desconhece tanto a negação absoluta quanto a afirmação absoluta). Além do mais, era precisamente no ritual de destronamento que se manifestava com nitidez especial a ênfase carnavalesca nas mudanças e renovações, a imagem da morte criadora. Por este motivo a imagem do destronamento era a mais freqüentemente transposta para a literatura. Mas repetimos: as coroação-descoaração são inseparáveis, biunívocas e se transformam uma na outra. Separadas absolutamente perdem todo o sentido carnavalesco (BAKHHTIN, 2005, p. 125).

É neste sentido que o autor aponta ao fato de que o gênero da paródia na literatura, ou melhor, na Antigüidade, estava “[...] indissoluvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca [...] o parodiar é a criação do *duplo destronante*, do mesmo ‘mundo às avessas’” (BAKHTIN, 2005, p. 127, grifo do autor).

O universo simbólico da qual participa a escrita da pichação, é bem da verdade, o universo paralelo inscrito e sobreposto na ordem hierárquica dominante do corpo sócio-cultural da cidade. E que, deste modo, refaz o conjunto dos valores deste -, expressados na ressignificação de tudo aquilo que por ele é inscrito. Cria-se portanto, a paródia na ambivalência e coexistência destas culturas; a produção e significado da cultura da pichação mediante a sociedade estabelecida e dominante. E, a

interdependência que as une é, deste modo, a mesma da dinâmica em que suas culturas enfrentam e constroem, o cotidiano que assim se estabelece.

É a formação do discurso do inacabado, das diferenças que se mesclam, desdobram-se e criam um sentido de renovação. Um *lay-out* contextual que se renova a cada instante, como a própria cidade, cuja cinética, dá-se no construir-destruir-reconstruir.

Em muito se discute a efemeridade do grafite, que tem na essência de sua linguagem e fluxo de discurso, o acompanhamento deste movimento. Não está preocupado com o eterno e o fixo; mas simplesmente na releitura e argumentação de sua resposta àquilo que vê, e assim, na resignificação daquilo que apropria.

Na linguagem da pichação, encontra-se uma preocupação eminente em relação à fixação, datação e constituição de um território que também se valoriza pelo tempo daquela escrita. Na maioria dos entrevistados³⁴, quando questionados a respeito deste caráter de sua escrita, a afirmação foi unânime em apontar esta preocupação. Vejamos como exemplo, o que denominam como **agenda cronológica**³⁵: uma área – muro, monumento, prédio, etc -, com muitas assinaturas seguidas de datação. Não há sobreposição de tais assinaturas, dispõem-se lado a lado e ficam segundo os pichadores **valorizadas quando perto de uma data longínqua**. Assim, este **conjunto de escritas** que recobre a superfície, não só resignifica-o, mas também, expressa a sua subversão pela questão da fixação do tempo. Faz questão de incessantemente estar presente, de **ser** incluído e lembrado.

Veremos no capítulo a seguir um pouco mais e detalhadamente, tal questão e sua relação enquanto mecanismo de mídia.

Volte-se agora a discutir um pouco mais – o que estas linguagens, grafite e pichação – promovem com a constituição daquilo que nos referíamos enquanto seu caráter inacabado.

Encontramos ainda na questão da carnavalização, um dado muito importante e complementar ao sentido **deste inacabado**, que é a questão do surgimento de um tipo de linguagem – no contexto e época apontada por Bakhtin –, que se constituía pelo uso

³⁴ Os grupos de pichadores entrevistados estão relacionados no corpus desta dissertação, bem como suas entrevistas, encontram-se no anexo desta.

³⁵ As nomenclaturas, como também os elementos da linguagem da pichação e sua estruturação, são explanados nos capítulos sobre mídia e análise tipográfica.

de **grosserias**. Gênero verbal que formava exatamente sua particularidade; e com o uso destas expressões no sentido blasfematório às divindades, obtinha-se um sentido ambivalente.

Apesar de degradarem, possuíam o caráter simultâneo de regeneração e renovação.

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo (BAKHTIN, 1987, p. 17).

Ainda quanto ao caráter inacabado desta forma de discurso – aqui me refiro ao grafite e pichação, independente de suas particularidades lingüísticas -, ousou em apontar a relação destas últimas, comparativamente à proveniência do **grotesco**:

Em fins do século XV, escavações feitas em Roma nos subterrâneos das Termas de Tito trazem à luz um tipo de pintura ornamental até então desconhecida. Foi chamada de *grottesca*, derivado do substantivo italiano *grotta* (gruta). Um pouco mais tarde, decorações semelhantes foram descobertas em outros lugares na Itália. Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguiam as fronteiras claras e inertes que dividem estes *reinos naturais* no quadro habitual do mundo: no grotesco, estas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no interno inacabamento da existência (BAKHTIN, 1987, p. 28, grifo do autor).

Se faz ainda oportuno e complementar à questão da ambivalência encontrada no contexto destas **escritas** – no caso, a pichação e também o grafite, apesar de suas diferenças -, a formalização de um espaço e produto de culturas que é **cruzado e intercambiado** por outras linguagens.

Em sua obra, *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*, Nestor Garcia Canclini³⁶ aponta ao fato de que “[...] há gêneros constitucionalmente híbridos, por exemplo, o grafite e os quadrinhos. São práticas que desde seu nascimento abandonaram o conceito de coleção patrimonial”. Completa o autor, relatando que são “[...] Lugares de intersecção entre o visual e literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva³⁷” (CANCLINI, 2000, p. 336).

Vê-se que este espaço de aproximação que se forma é devido justamente a convivência de culturas expressas por suas linguagens. O seu modo de construir e significar o cotidiano, de produzir a demarcação de seu espaço-território, e assim, de sua significação junto ao conjunto cultural da qual é composto a cidade.

Nessa pesquisa – refere-se em especial à cidade de São Paulo –, acredita-se que estas escritas urbanas, deflagram e em muito, toda uma situação intensa de permutação cultural da qual retrata Canclini. São aproximações muitas vezes extremamente contrastantes e heterogêneas, mas altamente ricas em suas particularidades. A questão é se conseguimos enxergar este intercâmbio, a ponto de respeitar este convívio e suas manifestações, logicamente sem um olhar dominante e de caráter supremo. Além do mais, deve-se crer que somos parte desta hibridização³⁸ cultural que se dá numa co-ação ativa e não meramente passiva.

Ainda acerca dos grafites, Canclini (2000, pp. 336 – 337), diz que “[...] seu traço manual, espontâneo, opõe-se estruturalmente às legendas políticas ou publicitárias ‘bem’ pintadas ou impressas e desafia essas linguagens institucionalizadas quando as altera [...] afirma o território, mas desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicos”.

Ir-se-á a seguir, nesse estudo, apontar algumas fases importantes destas manifestações urbanas e de seus engajamentos sociais. A nós fica sempre a pergunta,

³⁶ CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, pp. 336, 337.

³⁷ O autor aqui se refere ao termo “massivo” para referenciar a cultura de massas, apoiada no contexto latino-americano contemporâneo (subjugada aos avanços tecnológicos).

³⁸ O conceito de híbrido da qual o autor se refere, diz respeito ao fenômeno cultural explorado em sua obra, onde estão presentes os diálogos entre a cultura erudita, popular e a de massas no contexto contemporâneo de coexistência entre – tradições culturais e modernidade.

se estas escritas – grafite e pichação – estiveram sob um mesmo elo sócio-cultural ou se sua expressão desloca-se na razão e uso de quem as faz.

Canclini indica que:

A relação de propriedade com os territórios relativiza-se em práticas recentes que parecem expressar a desarticulação das cidades e da cultura política. Armando Silva³⁹ registra três etapas principais na evolução do grafite, que associa a três cidades. O de maio de 68 em Paris (também em Berlim, Roma, México, Berkeley) se fez com palavras de ordem anti-autoritárias, utópicas e fins macropolíticos. O grafite em Nova York, escrito em bairros marginais e no metrô, expressou referências de gueto com propósitos micropolíticos; incompreensível às vezes para os que não manejavam o código hermético, foi o que mais tipicamente quis delimitar espaços em uma cidade em desintegração e recuperar territórios. Na América Latina existiram as duas modalidades, mas nos últimos anos, como manifestação simultânea da desordem urbana, da perda de credibilidade nas instituições políticas e do desencanto utópico, desenvolve-se um grafite debochado e cínico (CANCLINI, 2000, p. 337).

Ainda decorre o autor ao fato de que “[...] o grafite é um meio sincrético e transcultural [...] há ‘sínteses da topografia urbana’ em muitos grafites recentes que eliminam a fronteira entre o que se escrevia nos banheiros ou nos muros” e que portanto podemos enxergar tal fenômeno, como “[...] um modo marginal, desinstitucionalizado, efêmero, de assumir as novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política” (ARMANDO SILVA apud CANCLINI, 2000, p. 338).

Fica claro e evidente, como já exposto por nós, que uma das mais importantes diferenciações - entre o grafite e a pichação na delimitação de seus territórios lingüísticos -, se faz exatamente a partir desta questão. Ou seja, o primeiro lida com o efêmero na transformação e acompanhamento da cinética da cidade, e assim constrói um discurso interativo e fruído com o meio; o segundo, possui atenção redobrada no que diz respeito à demarcação de seu território. Luta para fixar sua marca, para se sobrepor junto ao conjunto, **criando espaços** até então **inatingíveis**.

³⁹ SILVA, Armando. *Punto de Vista Ciudadano: Focalización Visual y Puesta en Escena del Graffiti*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1987, pp. 22-24.

Ver-se-á que no Brasil, e em especial, na cidade de São Paulo, esta dinâmica acirrou-se ao longo do percurso histórico e evolutivo destas duas linguagens. Fatos importantes no plano cultural, delimitaram suas aproximações bem como, seus distanciamentos, e aqui, em São Paulo, esta escrita – a pichação -, se particularizou transformando-se em uma voz portadora de toda uma estrutura cultural. Um sistema de comunicação interna e externamente junto ao todo urbano, às conexões culturais que aqui se fazem presentes.

Acredito que o modo com que estas linguagens se deram no plano cultural, aqui na cidade de São Paulo, transpareceram toda uma característica decorrente de uma arquitetura social e sua interatividade com o espaço cidade. Fato este, que se explanará a seguir.

2.5 DA EVOLUÇÃO DO GRAFITE E PICHAÇÃO NO PLANO CULTURAL EM SÃO PAULO

A história do grafite no Brasil, mais precisamente na cidade de São Paulo, possui um percurso muito interessante no âmbito cultural. Viu-se anteriormente, que o produto hoje representado por estas linguagens, é fruto de toda esta relação e que, por isto, criou uma particularidade muito forte e evidenciada nos estilos aqui observados. Talvez esta, uma das razões mais eminentes onde - não só, o público dos grafites, como também de pesquisadores de outros países -, focalizem suas atenções.

A pichação em particular, durante estes últimos anos – aqui me refiro ao período entre 1990 e 2006 -, teve uma grande ascensão neste panorama de pesquisas e foi alvo principalmente, a uma atenção relacionada ao seu modo de inscrição e ocupação na cidade; de sua **letra particularizada** e também tida enquanto linguagem cifrada.

Como essa pesquisa se direciona a linguagem da pichação, ver-se-á os principais fatos emergentes ao grafite - e seu caminho evolutivo na cidade de São Paulo -, para então criar, um caminho de desdobramentos entre estas duas linguagens, que até hoje criam muita polêmica em suas distinções.

O início deste percurso em muito se deu às primeiras grafias urbanas que encontra-se no período de 1970. Enquanto em cidades como Nova York, o fenômeno

se dava pelas assinaturas – *Tags* -, aqui no Brasil, seu início ocorreu através de frases poéticas, muitas vezes inusitadas ou mesmo incógnitas, como **Cão Fila Km 26**, ou ainda de frases políticas contestando a ditadura.

Viu-se que em Nova York, a cultura do aerossol, mesmo sendo altamente reprimida cresceu em sua elaboração às táticas para a ação desta linguagem. Especialmente nas linhas de metrô, onde constituíram um forte paralelo com as principais mídias e horários nobres na veiculação de sua mensagem. Assim, aquelas assinaturas inicialmente primárias, sem muita preocupação à uma melhor elaboração estética, começaram a ganhar volume, dimensão, colorido e planejamento no seu emprego. Segundo Silveira Júnior⁴⁰ em sua pesquisa, *Superfícies Alteradas: Uma Cartografia dos grafites na Cidade de São Paulo*, pode-se ver que “[...] a escala dos grafites cresce até tomar toda a superfície lateral dos vagões, constituindo o chamado *Top-to-bottom whole car* [...] a partir de então, os grafites vão se tornando composições complexas”. Ainda acerca deste período o autor complementa no que diz respeito a temática destes, ao ver que era grande sua tendência às “[...] letras em efeitos tridimensionais combinadas com personagens de história em quadrinhos” (SILVEIRA JÚNIOR, 1991, p. 13, grifo do autor).

Em São Paulo, cidade que no Brasil é precursora e grande referência desta linguagem, o caminho evolutivo desta expressão não se deu no metrô, por razões óbvias – não havia ainda linhas de trem efetivas na cidade -, e os muros eram o grande chamativo dos **espaços em branco**, convidativos para uma leitura exposta destas escritas; sabe-se que muito desta atividade dava-se até então, nos banheiros – com as escritas latrinárias -, e também, em outros suportes como bancos, carteiras escolares entre outros.

Portanto, a linguagem do grafite em sua fase inicial na cidade, se fez na articulação de frases que rompiam o espaço público e que tinham uma relação de brincadeira, quase lúdica com os passantes. Não estavam ligadas a determinados grupos ou gangues; eram pessoas que se serviam deste tipo de linguagem – em sua

⁴⁰ SILVEIRA JÚNIOR, Nelson E. da. *Superfícies Alteradas: Uma Cartografia dos Grafites na Cidade de São Paulo*. 1991. 149f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)-Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1991, p. 13.

maioria jovens -, na possibilidade de se expressarem abertamente, mas sem destinatário específico.

Este panorama que se formou nesse espaço urbano, como também nesse conjunto sócio-cultural, era altamente provocativo enquanto mensagem possuidora de interatividade e estranheza; e não de uma intenção cujo contexto pode se dizer agressivo ou repulsivo. Deve-se lembrar que esta mesma cidade não continha o alto grau e densidade de informações que hoje se vê em seu espaço, e deste modo, estas mensagens se configuravam em pequenas frases, muitas vezes semelhantes a pequenos *Hai-Kais*, ideogramas verbais. Continham certo teor de poesia e lidavam assim na construção de seu espaço e leitura. São desta fase as famosas frases **Celacanto Provoca Maremoto, Gonha Mo Breu, Voar, voar, voar... subir era inevitável, Rendam-se Terráqueos, Édifícil, Vovó Viu Volúpias**, entre outras. Deve-se ainda apontar **Ora H** de Tadeu Jungle e **Hendrix Mandrake Mandrix** de Walter da Silveira, que exploravam muito bem este caráter poético, ideogramático e transversal, encontrados nas escritas urbanas em sua fase inicial na cidade de São Paulo.

[...] uma estrutura é uma forma, não enquanto objeto concreto e sim, enquanto sistema de relações, relações entre seus diversos níveis (semântico, sintático, físico, emotivo; nível de temas e nível de conteúdos ideológicos; nível das relações estruturais e das respostas estruturadas ao receptor; etc [...] o modelo de uma obra aberta não reproduz uma suposta estrutura objetiva das obras, mas a estrutura de uma relação frutiva; uma forma só é descritiva enquanto gera a ordem de suas próprias interpretações (HUMBERTO ECO apud FONSECA, s/d, p. 71).

Vê-se na pesquisa de Fonseca (s/d), que as escritas que apareciam nesse espaço urbano, continham uma relação e procura à interatividade de sua leitura, bem como, de um diálogo capaz em romper com a linearidade e estaticidade de seu meio fixo, condicionado. Pela sua estranheza, abriam um caminho transversal e sutil, totalmente oposto ao conteúdo informacional que instaura-se no espaço-cidade pela via publicitária e massiva.

Fonseca (s/d) aponta que “[...] os grafites são estruturas de relação frutiva: - na maneira de propor a linguagem, trabalhando quase que exclusivamente com a semântica extrema das palavras, como no caso da poesia dos EMES: AMANHÃ HÁ DE SER A MANHÃ, MÃE AMÃNHECER” (FONSECA, s/d, p. 71). Desta maneira atingem um grau extremo de complexidade e lirismo na ampliação de seu significado que somado ao lugar de sua inscrição, provocam e afrontam seus receptores à uma resposta imediata.

Fonseca (s/d), ainda indica que “[...] um modo de falar reflete um modo de ver a realidade e de afrontar o mundo, renovar a linguagem significa renovar a nossa relação com o mundo” (AUGUSTO DE CAMPOS apud FONSECA, s/d, p. 71). Portanto, estas escritas remetem à uma condição e também vontade comum quanto a sua exploração e intenção:

[...] a importância dos signos, a compreensão, ainda que ingênua, do processo mallarmaico de explosão do verso e das propostas inaugurais concretistas, a nível de massa. O jogo lúdico da linguagem, utilização das estruturas da cidade, outdoors/ cinema/ quadrinhos. Manipulação de nosso signo mais intenso, as palavras, com as intenções num só signo. A objetividade, economia e suficiência das palavras (FONSECA, s/d, p. 72).

Estavam abertos portanto, os caminhos da experimentação através de uma linguagem que não se restringiria em ser uma simples porta de manifestação contracultural ou política, e sim, de uma expressão que iria trabalhar seriamente novas possibilidades lingüísticas.

Apesar das influências que tivemos com as **escritas de Maio de 68** na França e também do que ocorrera com a **cultura do aerossol** em Nova York, aqui nesse espaço urbano, viu-se nascer com o spray, uma forma particularizada desta linguagem. Do uso inicial de uma poesia interativa e por que não **alternativa**; do uso recontextualizado das palavras e locais de inscrição para uma leitura **aberta**, ao todo, ao conjunto da qual se faz parte e que se dá na relação junto ao espaço-cidade: -lugar das trocas e intercâmbios dos produtos ressignificados culturalmente; do convívio mútuo, diferenciado mas interdependente de ordens sociais.

Cristina Fonseca faz um elo complementar em sua obra *A Poesia do Acaso – na transversal da cidade*, com a música de Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção onde pela visão da autora são trabalhos que “[...] não estão apenas no âmbito verbal, mas principalmente na forma radical com que unem a música popular e erudita [...] as iniciativas culturais de 1960/ 70 devem ser resolvidas, revistas e estas transformações na linguagem não podem mais ser ignoradas” (FONSECA, s/d, p. 115).

[...] nessa mistura/ intercâmbio de formas utilizadas, podemos achar uma relação com o grafite, que através dessa nova espacialização de vocábulos nas paredes, na mescla de cores e tipos de letras, na utilização simultânea de palavra, desenho e número, realiza também, conscientemente ou não, um intercâmbio e uma fusão de formas (FONSECA, s/d, p. 115).

É neste cenário de início poético, onde a palavra e suas novas qualidades lingüísticas, adquiriam forte presença no cotidiano. Concomitantemente, verificavam-se formas de grafite com atenção mais voltada à imagem plástica - e não somente à letra, palavra. Faz-se necessário esclarecer, que estas formas de expressão que se espalhavam pela cidade, eram também acompanhadas de escritas sem este propósito. Ou seja, contrastavam no mesmo espaço, algumas escritas políticas e expressões descompromissadas com a linguagem particular dos grafites aqui presentes – que em maior número e grau de elaboração de discurso, provocavam uma nova tessitura à cidade.

São desta época, os trabalhos de Alex Vallauri⁴¹, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, Maurício Villaça, John Howard, Ozéas Duarte. Também de artistas que já tinham propostas de intervenção artística na cidade, como Hudinilson Júnior, que formava o grupo **3nós3**, juntamente com Mário Ramiro e Rafael França. O grupo **Tupinãodá**, foi outro importante conjunto de artistas que teve uma rica participação

⁴¹ Alex Vallauri é reconhecido como o principal precursor da linguagem do grafite no Brasil. Entre 1978 e 1980 foi o período que iniciou a marcar presença em São Paulo, com suas máscaras. São famosos seus estênceis pela síntese de suas figuras, como a **bota de mulher** (que depois virou uma luva apontando), os **óculos escuros estilo anos 50** e a famosa personagem **Rainha do Frango Assado** – uma bela mulher de característica latina. Participou de importantes mostras e exposições como a XVIII Bienal Internacional de São Paulo, e foi, junto a Carlos Matuck e Waldemar Zaidler, os primeiros a terem um reconhecimento enquanto artistas do grafite. Faleceu em 26 de março de 1987, e foi institucionalizado como homenagem, o dia 27 deste mesmo mês, para a comemoração do Dia Nacional do Grafite.

neste período do grafite, com propostas muito criativas e inovadoras. Utilizavam-se de vários materiais além do spray, como giz de cera, látex, esponja e instrumentos diferenciados para grafar e elaborar seus grafites. Participaram do grupo em formações diferentes: José Carratú, Jaime Prades e Rui Amaral inicialmente, seguidos de Claudia Reis, Alberto Lima, Carlos Delfino e Ciro Cozzolino.

As propostas que se viu repercutir pela cidade em uma primeira fase de incursão destes artistas como Alex Vallauri, Carlos Matuck e Waldemar Zaidler, caracterizavam-se no uso de imagens cujo repertório simbólico, era proveniente em grande parte, de histórias em quadrinhos, como no caso de Matuck. Mas também, enquanto possuidores de um conhecimento artístico, muitos personagens foram criados dentro da dinâmica da qual propunham-se junto ao grafite. Ou seja, a técnica da qual se utilizavam – a *stencil*⁴² –, foi também e sem dúvida nenhuma, de grande influência na delimitação de suas propostas.

Assim, os grafites que se proliferavam pela cidade, eram realizados semelhantemente a um **carimbo**, que espalhava em sua repetição, a poesia imagética pelos muros - na construção de uma temática -, capaz de romper radicalmente com o cotidiano da cidade. Mas exigia-lhes um planejamento de intervenção. E este, era sutil, o que de certa maneira, também resguardava certo respeito e um pensamento elaborativo juntamente com o todo urbano da qual participava.

É estranho dizer acerca deste planejamento, pois pode parecer um tanto falso ou contrário ao que representa o grafite em sua essência, isto é, uma linguagem de caráter espontâneo, anônimo, livre e efêmero. E que lida desta maneira, muito com o improvisado e a rapidez de sua prática.

O fato é que através das máscaras de *stencil*, grafiteiros como Alex Vallauri, Carlos Matuck e Waldemar Zaidler, conseguiram - não só adentrar em um novo circuito de exposição de suas propostas artísticas, como também -, criar uma nova forma de interação com o público, no diálogo que estabeleciam também entre si. Ou melhor,

⁴² A *stencil art* se caracteriza por uma técnica que utiliza-se de uma máscara onde são recortadas e transferidas as figuras através da mesma. É fixada na parede - com a mão em sua maioria -, e simultaneamente aplica-se o spray. Devido a sua rapidez na transferência da figura, foi e ainda é, muito utilizada pelos grafiteiros, que também vêem nesta técnica, a possibilidade de criação de texturas e malhas de ornamentos para aplicação e volume em suas figuras. Exige prática e habilidade em sua construção. Aqui no Brasil, encontramos artistas que se utilizam da *stencil* e que em muito contribuíram em sua evolução, criando também uma certa particularidade acerca da linguagem do grafite em nosso país, como Ozéas Duarte, Celso Gitahy, Claudio Donato e Jorge Luiz Tavares.

entre seus personagens. O que de certa forma, abriu um caminho para outros grafiteiros como Hudinilson Júnior, Júlio Barreto, Maurício Villaça, Vado do Cachimbo, Rui Amaral, Alberto Lima, John Howard entre outros importantes precursores desta linguagem no Brasil.

Em recente publicação sobre a história do grafite em São Paulo, encontra-se na obra de Sérgio Poato⁴³, *O Graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil*, que:

[...] o graffiti não seria somente a inflamação que apresenta o sintoma de uma urbanidade corrompida e banalizada pelos diversos meios contemporâneos, mas também o próprio bálsamo curativo apresentado a própria arte nas ruas, e para todos [...] não podemos deixar de lembrar o período sombrio de nossa história, da ditadura e repressão cultural e intelectual da população, momento em que se tentou impedir as manifestações artísticas e ideológicas de toda uma geração (GITAHY apud POATO, 2006, pp. 48 – 49).

Deve-se apontar que nesta época, nos idos de 1970, a relação de se grafitar ou pichar era outra. Afrontava-se ainda a ditadura e uma livre expressão. Juntamente a isto, existia um pensamento artístico em alguns jovens artistas plásticos, que não só buscavam espaços alternativos, como também desejam romper com uma certa limitrofia do circuito das galerias de arte. Queriam a **arte para todos**⁴⁴, em seu maior grau de exposição e caráter múltiplo de recepção - e a **rua** deste modo, iria se transformar em todo este espaço de experimentalismo lingüístico da qual estes artistas adentraram.

Cito um trabalho do grupo 3nós3, que exemplifica muito bem esta intenção: “[...] oferecer à cidade uma nova versão do espaço urbano [...] Em 1979, vedaram as portas

⁴³ POATO, Sérgio. *O Graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil*. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória. Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006, pp. 48 – 49.

⁴⁴ Devemos aqui apontar uma certa proximidade enquanto o teor desta iniciativa democrática de arte, com o **muralismo** encontrado nos pintores mexicanos do século XX, como Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Indicamos somente a questão da abertura e a vontade de exposição à um público heterogêneo dentro do espaço urbano, pois o grafite diferente ao **mural**, é anônimo, não permitido, e não possui assinatura de quem o inscreve. Trabalha a questão da assinatura e reconhecimento, através do seu estilo e proposta interventora. Mas aqui me presto a já adiantar, que a partir de 2000, muitos trabalhos foram realizados dentro do contexto de mural – artistas ou escritores de grafite, em parceria com a prefeitura, tiveram espaços autorizados para tanto. É importante salientarmos, que a obra de Rui Amaral – no chamado **Buraco da Paulista**, é o primeiro trabalho deste porte iniciado ainda na década de 1980, e hoje, é patrimônio tombado pelo Estado.

das principais galerias com um xis em fita crepe, deixando um bilhete em cada uma: ‘O que está dentro fica, o que está fora se expande’” (GITAHY, 1999, p. 52).

Este caráter de intervenção e comunicação dentro do espaço urbano, realmente se expandiu nas propostas surgidas ao longo deste período – aqui refere-se entre as décadas de 1979 à 1989 -, onde a fertilidade de idéias fizeram-se presente em São Paulo. Vários artistas consolidaram seus trabalhos e estilos, durante esta época de muita riqueza e crescimento da linguagem do grafite. Entre eles, dentre os já citados, estão Rui Amaral, Numa Ramos, Jorge Luiz Tavares, John Howard, Júlio Barreto, Maurício Villaça. É importante dizer que a década de 1980, aqui em São Paulo, é tida como o segundo grande **boom** da linguagem do grafite, sendo o período de 1970, uma primeira fase – também muito rica – mas que caracterizava-se mais pelas frases poéticas e também políticas.

Como se pode perceber, o início do grafite em São Paulo se deu em grande parte, por jovens com certo repertório artístico, mas que acima de tudo, possuíam uma intenção de experimentalismo ao espaço e linguagem, fecundados no território do urbano. O que de certa forma, contribuiu e em muito, na constituição de uma primeira identidade nesta expressão – em uma linguagem que propunha a interação com o público e o meio; a preocupação da recepção e fruição na leitura daquilo que expunham. É lógico que trabalhavam dentro das questões de anonimato, apropriação indébita e da não autorização daquilo que realizavam. Ou seja, participavam de uma linguagem que em sua essência constitui-se neste perfil aqui citado, mas que – dado o seu grau de elaboração, técnica, e proposta -, diferenciavam-se das escritas menos elaboradas, mais rudes e fechadas em código de grupos de adolescentes.

Assim, receberam o título de **grafites figurativos** na época, e sua aceitação era muito maior junto ao público, que a partir de então começou a diferenciá-los daquilo que iriam também denotar enquanto **pichação**.

Dentre este aspecto de receptividade, deve-se lembrar de sua valorização junto às instituições artísticas, como aponta Silveira Júnior (1991):

[...] o ponto culminante do processo de recuperação dos grafites pelos canais institucionais é a mostra ‘A Trama do Gosto’ em 87 (instalada no pavilhão da Bienal no parque do Ibirapuera). Escolhido como curador, Vallauri abre a mostra

para os grafiteiros, que saem do anonimato das ruas conquistando prestígio e fama. A exposição conta com trabalhos de Vallauri, Rui Amaral, John Howard, e outros [...] Todo este processo de valorização do grafite figurativo provoca um 'boom' no fenômeno, intensificando a separação entre esta espécie de inscrição que se pretende artística e as frases (que vão escasseando), e os nomes de gangues e pessoas (que têm uma presença marcante nos muros da cidade) (SILVEIRA JÚNIOR, 1991, p. 17, grifo do autor).

Complemento a informação, acrescentando a importante participação no evento **A Trama do Gosto**, dos artistas: Ozéas Duarte, Vado do Cachimbo, Hudinilson Júnior, Maurício Villaça e do grupo **Tupinãodá**, formado naquela época por José Carratú, Jaime Prades e Rui Amaral.

Destaco também, o trabalho realizado por Arthur Lara, outro grande artista do grafite e que teve iniciativa em elaborar projetos de exposições desta linguagem no Museu da Imagem e do Som – MIS -, em São Paulo. O que contribuiu em muito, para a discussão acerca desta linguagem: suas variações estilísticas, diferenças e proximidades com outras linguagens artísticas, como também, entre outras formas de escrita urbana que marcavam presença fortemente em São Paulo – caso este da pichação.

Ainda apoiados na pesquisa de Silveira Júnior (1991), encontra-se o fato de que “[...] com o investimento da mídia e conivência de alguns grafiteiros a palavra grafite passa a ser privilégio dos grafites figurativos, sendo o 'resto' das inscrições classificadas sob a rubrica pichação, com toda a sua conotação pejorativa” (SILVEIRA JÚNIOR, 1991, p. 18, grifo do autor).

Antes de adentrar em específico à questão da pichação, ou melhor, a distinção que se formava entre estes dois territórios – o da linguagem do grafite e a primeira -, deve-se salientar o trabalho de caráter coletivo do grupo **Tupinãodá**. Este que para mim, foi sem dúvida um dos grandes expoentes da experimentação com a linguagem do grafite, o qual se passa a discutir.

Das formações por nós anteriormente citadas, o núcleo principal de artistas contou com José Carratú, Jaime Prades e Carlos Delfino, e que teve também como integrantes, Milton Sogabe, Eduardo Duar, César Teixeira, Rui Amaral, Alberto Lima, Ciro Cozzolino e Claudia Reis.

Seus trabalhos caracterizavam-se na cobertura de imensos painéis, mas também de intervenções pela cidade que não se realizavam apenas com a linguagem do grafite - apesar desta ser -, a principal veia expressiva do grupo.

O que também faz chamar atenção, é o fato deste grupo, trabalhar com técnicas e materiais diversos, o que contribuía em muito à identidade que se formava não só ao grupo, mas à uma **escola da linguagem do grafite** nessa cultura. Sabe-se que um dos mais importantes fatores desta particularização do grafite na cultura brasileira, é além de toda uma conjuntura espelhada nos laços sócio culturais -aqui disseminados no espaço urbano -, o uso improvisado e misto das técnicas e materiais.

Há muito tempo - e o grupo **Tupinãodá** exemplificou isto -, que o grafite realizado nessa cultura, distingue-se mundo a fora, pela sua alta versatilidade, improvisação e força, alcançados na dinâmica que se estabeleceu desta linguagem com seu meio. Fica claro e evidente, portanto, que este, conseguiu se firmar na estruturação de sua linguagem na própria transparência de seu meio. Isto é, de um universo cultural miscigenado, heterogêneo, contrastante e desigual.

Reservo-me aqui no direito de colocar uma citação de Marie-Odile Briot⁴⁵, que escreveu acerca deste panorama dos grafites, seus artistas e particularidades lingüísticas:

[...] um fuso horário completo e milhares de anos de história separam São Paulo, na costa Atlântica, de Manaus, nas profundezas da Amazônia, perto dos limites territoriais do Brasil. Não é surpreendente que os 'grafiteiros' considerem as paredes de sua cidade como uma enorme tela, e que haja mesmo uma escola de graffiti, com sua própria história, lendas e figura paternal/ heróica fundadora; Alex Vallauri, falecido, como Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, na flor da idade, em 1987, aos 38 anos [...] Em 1982, sua visita a Nova York estabeleceu a ligação entre os grafiteiros paulistas e novaiorquinos. O trio 'Las Panteras' – Alex Vallauri, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler – expôs seu trabalho na Bienal de 1985, à qual Keith Haring, Kenny Scharf e Penk foram convidados. Críticos brasileiros identificam três gerações de grafiteiros: a primeira, uma geração de liberdade artística, caracterizada por *spray art*, anônima e ilícita; a segunda foi a época dos *stencils*, ainda uma forma de arte

⁴⁵ BRIOT, Marie-Odile. *Fachadas Imaginárias*. Catálogo de exposição, Laboratório de Eventos Urbanos. Grenoble, França, 1990, p. 2.

noturna; a terceira geração marcou a mudança para a pintura e a proclamação aberta da auto-expressão da contra-cultura, de um projeto de humanização da cidade [...] o grupo Tupinãodá, cujo nome que adotaram está diretamente ligado ao mito original da Modernidade brasileira. Os Tupis, tribo que habitava o que mais tarde veio a ser o estado de São Paulo, desapareceram há muito tempo, mas deixaram sua marca no sangue miscigenado brasileiro e na alma 'unânime' da capital de negócios da América Latina (BRIOT, 1990, p.2, grifo da autora).

Por fim, ainda neste capítulo, se faz por necessário ressaltar dois aspectos de suma importância na delimitação da linguagem do grafite no Brasil, e que por consequência, também podem ter influenciado em uma diferenciação quanto a escrita da pichação.

O primeiro deles, é a relação do grafite com a cultura hip-hop; e a segunda, constitui-se no caminho pela qual a cultura da pichação, iniciou a trilhar, de modo a territorializar seu espaço cultural. Isto é, em um primeiro momento da linguagem do grafite em São Paulo, viu-se que a maioria de seus agentes não se filiava a grupos – apesar de suas semelhantes intenções e amizade. Foi a partir do crescimento desta atividade e de sua prospecção ao universo artístico cultural, que grupos foram formados; mas mesmo assim, não possuíam um caráter de gangue, ou qualquer outra forma de filiação ou identificação.

Encontra-se tanto na cultura do hip-hop como também na cultura da pichação, este valor de grupo exaltado. Seja pela sua identificação aos valores que cada uma destas procura - e deste modo aproxima seus agentes -, como também na projeção de seus produtos culturais que não possuem as mesmas propostas interativas e participativas da sociedade, que viu-se com o grafite em um primeiro momento. Ressalto que a linguagem do grafite da qual aponto, não está filiada a uma cultura específica, isto é, ver-se-á que esta linguagem quando adentra em culturas já particularizadas como é o caso da cultura do hip-hop, mescla-se ao conjunto de valores da qual participa. Carrega portanto, uma referência lingüística e estética que se constrói internamente e deste modo, torna-se muitas vezes altamente particularizada.

Acredito que este **fechamento** da linguagem, se é assim que se pode dizer, é muito mais elevado na cultura da pichação, quando sua ilegibilidade chega ao extremo,

fazendo com que só os integrantes dos grupos decifrem seus códigos, e também entendam, da sua articulação e estrutura no âmbito sócio-cultural e urbano. Logicamente, pela óptica de sua leitura e uso.

Deste modo, a história da linguagem do grafite em São Paulo, em meados dos anos 80, vê surgir um caráter grupal muito distinto, cujo produto também se diferenciava enquanto proposta. Antes do hip-hop, decorrer-se-á nesta linha de raciocínio, acerca da pichação.

A pichação na cidade de São Paulo, ergueu-se na direção dos grupos e da competição interna entre eles; como fator principal, a reivindicação de um território que forçosamente é conquistado durante sua ação, e assim portanto, tem em sua escrita, o reflexo desta mesma dinâmica.

[...] paralelamente alguns pichadores também se destacam, tanto pela ousadia de suas investidas, quanto pela frequência de atuação e quantidade de inscrições: entre eles Juneca (que se torna o maior pichador de São Paulo, e troca em 88 a pichação pelo grafite figurativo), Pessoinha e Bilão (que picham com Juneca), e Tchentcho [...] enquanto os pichadores inovam em ousadia e grafia [...] invadindo monumentos, fachadas de edifícios, lugares quase inacessíveis, sendo cada vez mais discriminados, os grafiteiros passam a ser convidados a grafitar em espaços privados (SILVEIRA JÚNIOR, 1991, pp. 11, 19).

Assim, já neste período fica muito claro a distinção entre estas duas linguagens no que diz respeito a sua condição dentro do sistema sócio-cultural e urbano. Em muito, ao longo destes anos - e viu-se como exemplo o caso de Juneca⁴⁶, que de pichador mudou para grafiteiro -, tentou-se a criação de propostas através do grafite na intenção artístico-educacional daqueles que **picham**.

Acho válida a questão, mas não é de inteiro alcance. Viu-se que os laços contextuais da qual a pichação participa, necessitam de muito maior atenção, e estendem-se por raízes bem mais profundas do que uma mera razão formal. Sendo

⁴⁶ Juneca é um dos pichadores mais famosos deste período (anos 80), e teve oportunidade de trabalhar com o já falecido grafiteiro e artista plástico Maurício Villaça, onde pode ter contato com as artes plásticas. Estive com ele por algumas vezes quando em minhas pesquisas acerca do grafite.

assim, pode-se constatar ao contrário do que muitos pensam, de que a pichação construiu uma estrutura muito bem organizada e que deste modo atende aos anseios e desejos de uma cultura. Tornou-se sua voz, e consegue se articular através de seus códigos, de suas leis, numa quase que autonomia perante a cultura dominante. E talvez esta seja a sua maior característica de sobrevivência, dentro de uma sociedade altamente contrastante e desigual; onde o imprevisto para esta mesma sobrevivência e participação, são a grande busca de todos estes que desta escrita participam.

Em um momento tão delicado em que vivemos – hoje, 15 de maio de 2006, escrevo um dia após os fatos ocorridos na cidade de São Paulo, quando ficamos reféns da violência do PCC –, vemos a falta de estrutura e uma série de cuidados negligenciados por governos há muito tempo no Brasil. Abafam situações, como que **varrendo uma sujeira para de baixo do tapete**. Muito se esconde, mas não há como desaparecer. Estoura ou promove-se de uma outra maneira - no caso dessa pesquisa -, uma escrita. Uma voz que luta em participar, se fazer incluída e estruturar-se para se edificar dentro desta mesma sociedade que a exclui.

Portanto, é na relação de grupo, que a pichação conseguiu se fortalecer, e assim, fechou-se em código altamente articulado para suprir suas necessidades e criar resistência frente aos processos de exclusão e participação. Ver-se-á no capítulo a seguir, e de maneira mais aprofundada – a estrutura de articulação da linguagem da pichação ao se tratar do tema relacionando-o aos mecanismos de mídia.

Ainda deve-se explicar de modo breve, a cultura do hip-hop e sua caracterização enquanto grupo cultural também ligado à linguagem do grafite e dos acontecimentos que aqui ocorreram na formação da identidade desta linguagem em nossa cultura.

[...] a cultura Hip Hop surgiu nos guetos nova-iorquinos, nos Estados Unidos, na década de 70 – ainda que a batida do rap tenha começado na Jamaica nos anos 60. É um empreendimento coletivo, e abarca manifestações artísticas nos campos da música (RAP, sigla derivada de rhythm and poetry – ritmo e poesia, uma espécie de canto falado ou fala rítmica), das artes visuais (graffiti) e da dança (break). O movimento chegou ao Brasil em meados dos anos 80, época de grande aumento da população pobre no país, conseqüência do agravamento da crise econômica [...] ocorre, principalmente, em comunidades que vivem nas

partes periféricas ou marginalizadas de grandes centros urbanos, como a cidade de São Paulo (SCANDIUCCI apud POATO, 2006, p. 71).

Como vê-se na obra de Poato (2006), o movimento hip-hop, caracteriza-se por uma prática social que emerge das camadas pobres, e principalmente por jovens negros. É através do rap que o movimento conseguiu se difundir, mas até hoje se discute sua forma de propagação pela mídia institucionalizada – aqui no Brasil, **Os Racionais**, dentre os grupos consolidados no movimento, que lidam com esta questão, administrando à sua maneira seu vínculo e divulgação com o público. São fiéis e respeitadores às propostas que enraízam o movimento, e que deste modo agem enquanto consciência destes jovens. No todo, o hip-hop segundo Scandiucci (2006), “[...] como movimento social, está intimamente ligado à valorização do negro e ao combate à exclusão sofrida por esta parcela da sociedade [...] à luta pela cidadania, pela consciência e pela participação política daqueles que têm pouco acesso à informação” (SCANDIUCCI apud POATO, 2006, p. 71).

No fim dos anos 80, o movimento em São Paulo iniciou-se com a concentração de jovens – principalmente da periferia -, na região da praça Roosevelt e na estação São Bento do metrô. Começaram a praticar o *break*, trocar informações, fazer letras e entonar o modo de fazer o seu rap. São desta época e hoje reconhecidos pelo seu trabalho: Thaíde, Mano Brown, DJ Hum, KL Jay, entre outros.

Segundo Gitahy (1999), “[...] a trupe de graffiti americano começou a despontar em 1980, junto com o movimento hip-hop [...] o estilo americano começou realmente a ser realizado em grande escala em 1989, com os Gemeos, Speto, Binho, Tinho, e ainda o excelente grupo Aerossol” (GITAHY, 1999, p. 47). Devo ainda citar entre outros importantes nomes do grafite nacional, Vitché, que iniciou seu caminho na linguagem do grafite, dançando um estilo meio funk, adentro do movimento hip-hop.

O grafite neste período aqui no Brasil, enraizava-se sobre forte influência americana com seu estilo marcante. Cores vivas, caminhando a uma técnica sofisticada, e principalmente realizava um espelhamento temático de tudo aquilo que o movimento entoava. Eram figuras humanas dançando, cenas que ilustravam protestos contra a discriminação, o alerta à questões de pobreza, crianças abandonadas ao mundo das drogas e ao crime. Existia desta forma um grafite denunciativo e

contestador como aponta Scanducci “[...] tal ambiente urbano passa a reagir diante de sua própria situação psíquica e social – algo que o Hip-Hop tem feito, de forma geral” (SCANDIUCCI apud POATO, 2006, p. 73).

Ainda decorrendo do estilo hip-hop de grafite, deve-se apontar que neste período, muitos jovens começaram a realizar também, trabalhos comerciais com o uso do aerógrafo⁴⁷ em fachadas de lojas, como é o caso de Cobra entre muitos outros. É claro que a temática seria diferenciada - como também a técnica, que exige muita perícia no manuseio. De toda forma, é bom lembrar, que isto ajudou a confundir um pouco o universo do grafite e seu papel dentro do plano social; em sua essência e proposta. Mas é claro, que também trouxe resultados imediatos de ordem financeira para estes jovens. Saliento ainda, uma curiosidade que é quase como uma regra dentro deste universo exposto em São Paulo: uma loja com trabalho de aerografia, coberta de cima em baixo, dificilmente será pichada.

O grafite hip-hop, passou um bom tempo e ainda hoje articula uma forte influência de seu estilo americano. Suas letras e cores, sua forma de dispor as figuras, e principalmente a ordem temática, dirigem-se a uma unidade comum em quase todo o mundo. O que de certa maneira, em seu estágio inicial no Brasil, carecia de uma adaptação como o próprio movimento hip-hop; uma utilização da linguagem, mas que se reflexionasse a essa realidade; aos problemas que se enfrenta – e que muitas vezes são comuns em outras culturas, mas devem se sobrepor aos clichês desta mesma linguagem para traduzir a sua instância.

É por este fato, que muitos escritores do grafite da primeira geração, caminharam em outra direção. Suas propostas não alinhavam com a realidade hip-hop, mas nem por isso, deixavam de respeitá-los; utilizavam-se do grafite em comum na exposição de suas idéias, mas sob focos diferentes. Foi um período complicado e de transição para o grafite e as demais escritas que recobriam a cidade, pois a multiplicidade de estilos, jovens escritores, bem como uma falta de identidade faziam este ambiente.

⁴⁷ O aerógrafo é um tipo de aparelho - um conjunto mecânico -, disposto de compressor e uma pistola para o jato de tinta. Tal invento consegue dar uniformidade à aplicação da tinta em grandes superfícies, como o caso de portas, automóveis, entre outros.

Era um momento de busca, de tentativas e aproximações àquilo que cada escritor ou grupo se identificasse. O que de certa forma, acelerou todo um processo de construção de linguagem e suas derivações, bem como, uma caracterização das culturas e seu modo de agir dentro do corpo social e urbano de São Paulo.

Começava a ser delineado os territórios de ação de cada linguagem, bem como suas proximidades e distanciamentos. É bom lembrar, que dentro deste processo de construção lingüística, a questão do uso do material foi de suma importância ao que hoje se vê de particular em nossas **escritas**. Muito disto deve-se ao improvisado e misto de técnicas e materiais que aqui - nesta dinâmica foram experimentados -, como é o caso do látex, do rolinho, dos tubos pequenos de tinta, e é claro, de sua alternância e fusão com o *spray*. Não se pode deixar de citar, que muitos grupos e escritores, acharam soluções bem baratas e caseiras, como é o caso da pichação, que em sua maior parte, por uma carência financeira, se utiliza de tintas e *spray* de uma cor, e seu material de inscrição muitas vezes é o rolo (que também é improvisado até com sobra de pano ou meia, fixados na ponta de uma vara de pau ou antena de tv).

Segundo Amâncio Costa (2000), “[...] os graffitis, neste sentido, refletem, em suas letras entrelaçadas, arredondadas ou retas, finas ou grossas, fáceis ou difíceis de ler, as contradições de uma cultura moderna na qual se permite a convivência dos vários estilos e em que ‘tudo pode’”. Ainda decorrendo de suas afirmações, o autor completa ao fato de que isto “[...] é o reflexo da imagem caótica e desordenada das grandes cidades, principalmente àquelas em processo de desenvolvimento descontrolado” (AMÂNCIO COSTA, 2000, p. 117).

Deve-se apontar por último, que o grafite aqui encontrado sofreu após aquele período de transição e adaptação aos estilos provenientes de fora nos anos 90, um enorme crescimento rumo a uma solidificação de seu estilo. **Escritores urbanos**, firmaram com muito trabalho uma particularidade e caracterização desta linguagem, bem como de suas variantes – estilos e modos de ação – é o que se verá nos dois últimos capítulos desta dissertação. Mas aqui ainda aponto alguns destes escritores, bem como alguns fatos importantes ligados à consolidação e novos rumos destas escritas – principalmente o grafite e a pichação.

Pelo lado do grafite, vê-se hoje em dia um reflexo de toda a sua incursão ao plano urbano enquanto tradutor próximo das realidades ora por nós vividas. Ou seja, o que se produziu – é quase em sua totalidade, reflexo do que experimentamos enquanto dinâmica sócio-cultural. Saímos de clichês, e estamos suficientemente fluentes ao que construímos enquanto linguagem. E são grandes as variações estilísticas, mas cada qual, em sua ação e modo discursivo.

Escritores de grafite como os Gemeos, Speto, Herbert Baglione, Vitché, Nina, Binho, Loucos, Celso Gitahy, Jorge Tavares, Nunca, Ise, Tinho, Highraff, Zezão, Onesto, Ozéas Duarte, Alexandre Órion, entre tantos outros – e aqui peço desculpas não à omissão, mas deixo esta vasta enumeração a cargo das boas e importantes publicações que estão sendo realizadas -, construíram e acreditaram nos valores de identificação de nossa cultura. Criaram um elo com aqueles artistas do passado, aprimorando mais ainda a linguagem, ou simplesmente seguindo seu curso natural sem desviar-se de sua real essência. É lógico que também se deve salientar, que a produção conta com uma técnica aprimoradíssima neste momento, algo conquistado pelas experimentações que aqui se fizeram neste percurso.

Os estilos iam nascendo das experiências na rua, do concreto e dos ruídos. A necessidade da cor e da forma na busca da essência e da personalidade no meio da poluição visual condicionada. Sentindo tudo ao redor, com uma dose enorme e irreversível de sensibilidade, absorvíamos de tudo, levando à compulsão de criar e escrever em todo lugar por onde passávamos e dialogar com a superfície da cidade, registrando tudo, como num grande diário [...] usávamos várias técnicas, criando um estilo diferenciado do resto do mundo, usando o próprio spray, tinta látex caseira e tudo o que pudesse para escrever. O resultado era uma cara bem brasileira, com muito improvisado. Algumas vezes elaborado, outras mais espontâneo, o trabalho era feito com a participação de escritores de graffiti, que se encaixavam com harmonia. Eles traziam suas vivências pessoais, resgatando a essência e a liberdade de criar e de escrever (VITHÉ, 2000, p. 8)⁴⁸

⁴⁸ Gostaria de complementar, apesar de citado, que Vitché é escritor de grafite e referência entre outros importantes nomes desta expressão aqui no Brasil, e sua produção marca exatamente o período de reafirmação do grafite e sua identidade em nossa cultura. Este depoimento me foi concedido para a realização de uma matéria na revista *Tupigrafia*, n.1, 2000, p. 8., acerca da tipografia urbana em São Paulo. Vitché fez parte também, do grupo de grafiteiros por mim selecionado na realização do longa metragem *Ateliê de Luzia*, de Marcos Jorge e do grupo

O resultado disto tudo, é o que o mundo está vendo nos dias atuais: uma riqueza enorme, repleta de particularizações na linguagem. Ao longo destes últimos anos – me refiro ao período entre 1999 à 2006 –, o número de convites e participações destes artistas em mostras e exposições no exterior como também em solo brasileiro é muito grande⁴⁹. Mais ainda, a migração destes trabalhos para outras mídias como o design gráfico⁵⁰, o campo da ilustração, cenografia, animação, *web*, design de interiores, entre outros, apontam a versatilidade e força desta expressão. É claro que se discute o caráter transposto deste grafite, o que concordo, pois a essência desta linguagem é a rua e sua dinâmica no plano e conjunto cidade. Mas de toda forma, acredito ser uma possibilidade real de extensão mesmo que modificada, no aproveitamento dos valores conceituais e estéticos que dela – e somente da mesma – provém.

Leva-se em conta nesta afirmação, que tanto seus agentes como a linguagem destas **escritas urbanas**, carregam índices atualizadíssimos de uma dinâmica que só a rua os conhece. Um mecanismo acelerado de atualização no fluxo intercambiado cultural que se dá no espaço cidade. Como visto anteriormente, é questão de sobrevivência o acompanhamento deste curso, no plano que se efetua entre linguagem e cidade: a cada instante o **todo** se renova no eterno construir – destruir – reconstruir. E como também já foi apontado talvez este seja uma das principais características entre a pichação e o grafite. São velocidades de leitura e fruição diferenciadas, que constituíram portanto, e desta maneira, códigos diferentes que atendem culturas, ações e planos de ressignificação em cursos ímpares no acompanhamento desta mesma dinâmica que ocorre no urbano. Assim, criam-se territórios distintos e que são decodificados em leituras opostas. Enquanto o grafite permite uma certa fruição ao argumentar sua construção lingüística com preocupação e elaboração estética - e tem como arma este convite -, a pichação se fecha em código cifrado, ilegível neste sentido.

Caminho Suave, onde juntos fomos convidados com Claudio Rocha, Claudio Ferlauto, Os Gemeos, Nina e Herbert Baglione à Bienal de 50 anos – no parque do Ibirapuera, São Paulo, 2003.

⁴⁹ Devo citar também as galerias especializadas em arte urbana que surgiram em São Paulo a partir de 2004/ 2005, e que em muito, tem difundido uma variedade grande de trabalhos e artistas. Entre elas podemos citar a Grapixo, Shock Cultural e Grafiteria em São Paulo.

⁵⁰ No capítulo final e último desta dissertação, iremos nos aprofundar à questão da migração destes trabalhos de rua para outras mídias, e principalmente, suas características no design gráfico contemporâneo e suas áreas correlatas. Trataremos desta relação também, enquanto transposição do plano tridimensional para o bidimensional e vice-versa.

Constrói uma outra leitura e desta, uma outra estética também; ver-se-á no capítulo que se segue, toda uma articulação da linguagem da pichação, seus percursos e principalmente sua razão enquanto mídia.

Mídia de uma Cultura?

“A arte da impressão disseminará tanto conhecimento que as pessoas comuns, sabedoras de seus direitos e liberdades, não serão governadas de forma opressora”

(Samuel Hartlib, 1641).

3 PICHANÇA, MÍDIA DE UMA CULTURA?

3.1 EVOLUÇÃO E SISTEMA ORGANIZACIONAL DOS GRUPOS

Este capítulo irá destinar-se a uma reflexão de nosso objeto de estudo enquanto mídia de uma cultura. Iremos explicar tal conceito, bem como, apontar a trajetória desta **escrita** – a pichação na cidade de São Paulo no século XXI –, na tentativa de aproximação dos seus mecanismos de articulação e linguagem.

Serão analisadas e retratadas suas representações gráficas comparativamente às formas de representação da chamada mídia oficial, institucionalizada. Portanto, ao universo dos logotipos, símbolos, signos, símbolos mistos e marcas, irá unir-se a pichação; tentaremos um caminho de aproximações e distanciamentos junto às representações gráficas da linguagem por nós estudada, visando deste modo, a contextualização do sentido de marca e suas extensões.

Inicialmente gostaria de propor um elo ao capítulo anterior na intenção de estabelecermos uma referência do ponto de vista cronológico, onde discutíamos a evolução da linguagem do grafite, suas particularidades e distinções para com a escrita da pichação. Vimos que os territórios destas linguagens, em muito se aproximam, mas o tipo de mensagem, código, modo de recepção e lugar ressignificado – dentro do espaço urbano –, se diferenciam a ponto de criarem-se territórios ímpares.

Pelo âmbito cultural, vê-se que a escrita da pichação comparada ao grafite, possui comprometimento e propósitos diferentes. Seus agentes utilizam-se de um significado de **grupo e produção** – específico, fechado e resistente –, que estabelece toda uma estrutura de linguagem, e por assim dizer, um sentido maior de sua inscrição.

São nas relações de disputa interna entre os grupos, que vimos uma força motriz erguer suas táticas bem como, constituir um elo entre estes na formação de uma extensa comunidade cultural, cuja afinidade e propósito, em grande parte, objetivou a questão da visibilidade. Digamos que não só internamente – o que lhes sempre rendeu o respeito entre os demais –, mas também e principalmente, frente à sociedade que os estigmatiza e exclui.

É sabido, e isto comprova-se em Diniz (1987), Lara (1996), Amâncio Costa (2000) e Zuin (2003), que a procura por **ibope** é sem dúvida nenhuma uma ordem e objetivo comum entre estes grupos. Antes de adentrarmos a questão, voltemos um pouco à cronologia da linguagem da pichação aqui em São Paulo, para entendermos um pouco melhor estas colocações.

Segundo Gitahy (1999), podemos distinguir a pichação em quatro fases importantes que vão de 1980 aos dias de hoje.

De uma fase primeira, consta onde o pichador tinha como maior intenção, a propagação de seu próprio nome em grande escala por bairros, cidades e assim escrevia em todo e qualquer tipo de superfície. Buscava sair do anonimato, de ser reconhecido e ganhar respeito entre seus colegas.

Em um segundo momento observamos que o nome próprio é trocado por pseudônimo ou símbolo gráfico. A competição pelo espaço se acirra, e com isto, a elaboração aumenta na representação dos grupos pelas letras e assinaturas; há uma grande preocupação destas na forma mais inventiva e que assim, passa a ser fator de competição e diferenciação entre os pichadores. É bom lembrar, que esta fase acelerou e em muito, a saturação do espaço físico da cidade.

Destacamos uma terceira fase onde as táticas e estratégias para a pichação se aprimoram, pois a procura por pontos valorizados como o alto dos prédios – e isto

chamo de **epigrafia**⁵¹ **transversa** –, é o grande alvo dos pichadores. Para tanto, segundo Gitahy (1999, p. 28), “[...] decidem driblar porteiros e zeladores de edifícios públicos e residenciais para pichar os lugares mais altos desses prédios [...] o que passa a contar, é o ‘picho’ mais difícil, que represente um desafio em termos das condições de sua realização”. Ainda acerca desta fase, são empregadas técnicas arriscadíssimas onde o pichador que escreve o nome do grupo, é seguro no alto pelas pernas e de cabeça para baixo, na realização planejada do lugar da inscrição que deve ser rápida e precisa. É desta época a **conquista** do edifício Itália (GITAHY, 1999).

Ainda nesta fase observamos uma grande intensificação da pichação sobre os monumentos públicos como o Monumento de Imigração Japonesa em São Paulo – de Tomie Ohtake, além é claro como já apontamos, dos prédios altos e significativos dentro de uma **arquitetura de projeção** das assinaturas. Pois o que os pichadores passam a escolher de maneira muito planejada, é o lugar com maior visibilidade possível, onde o monumento ou obra arquitetônica é valorizada.

Portanto, fica evidente que a pichação passa a ter um mecanismo e razão de escrita que é ressignificador. Sobrepõe seus valores culturais aos valores já impressos na arquitetura ou monumento no sentido de reapropriação e uso. Assim, não é aleatória e desplanejada. Ao contrário, determina o lugar e o modo de leitura em tempo e espaço neste universo de estratégias e usos da escrita, criando um novo significado ao conjunto urbano. Isto é: a parede, a fachada, as portas, o espaço entre os andares, as janelas, e os altos dos prédios, passam a ser lugares cujo sentido é recriado pelos pichadores. Seu significado agora é outro na inversão plena entre o público e o privado; entre os valores e territórios até então exclusivos da cultura dominante, que vê de perto a escalada de baixo para cima desta reapropriação – ou talvez, de tudo aquilo que dentro de um processo sociocultural fora excluído.

Ainda vemos nesta cronologia, uma quarta fase que acirrou-se justamente pelo fato de “[...] a imprensa interferir combatendo esta atividade com artigos de página inteira, bem como com fotos coloridas publicadas em revistas de grande circulação [...]

⁵¹ A epigrafia – tipo de inscrição que tem origem em fachadas e monumentos, principalmente talhada e utilizada pelos romanos -, será revista em seu sentido de representação atual, no emprego como escrita de destaque e valor inscrito dos grupos de pichação. Tal explanação irá se detalhar no capítulo de análise tipográfica desta dissertação.

quando o maior acontecimento na mídia, aquele que gerasse maior polêmica, era o que todos os pichadores queriam” (GITAHY, 1999, p. 29).

[...] aparecer, acontecer, desafiar as autoridades ou realizar obras inusitadas passou a ser a ordem do dia. Nesta época, o Teatro Municipal foi restaurado. Tudo novo, paredes externas limpas, um convite aos pichadores. À medida que a mídia chamava a atenção sobre quem picharia primeiro o teatro, como se fosse um concurso surgiam, simultaneamente, notícias de menores sendo assassinados quando pegos em flagrante pichação. Isso aumentava o incentivo, e, depois do teatro em São Paulo, aconteceu no Rio de Janeiro – o Cristo Redentor amanheceu pichado, por dois jovens paulistanos [...] foram presos e o Brasil inteiro ficou sabendo [...] chegaram a ser convidados para entrevistas em rádio, TV, jornais etc., inclusive no exterior (GITAHY, 1999, pp. 29 – 30).

Pude comprovar tanto em minha pesquisa de campo como no material⁵² e corpus desta dissertação (principalmente as **pastas** de reportagens e acervo de fotos do pichadores), inúmeros registros documentais cuja maior importância enquanto pesquisa, é o fato de revelarem que também há uma reapropriação na própria mídia em questão. Ou seja, em um primeiro momento no combate a estas escritas e sua veiculação na mídia impressa com os artigos coloridos e de página inteira –, a coleção e incentivo destes por parte dos pichadores, tornou-se um precioso documento. Uma valorização do mito impresso, publicado naquela mesma mídia que eles desde a infância, acompanham e agora são notícia, fazem parte dela e assim ganham fama.

Iremos ver em táticas e estratégias da linguagem da pichação – subcapítulo que adiante se segue – que a partir do momento que este mecanismo de reapropriação da mídia torna-se efetivo, as táticas e lugares da inscrição também são planejados no sentido de serem aproveitados no curso da mídia oficial. Isto é, além da recontextualização do espaço físico do conjunto urbano, soma-se a intenção e escolha estratégica deste, na conjunta possibilidade de seu uso na mídia ressignificada. O que

⁵² Faz parte do corpus desta dissertação - ou núcleo documental -, as chamadas pastas dos pichadores. Grandes agendas que possuem toda uma documentação fotográfica das assinaturas encontrada em revistas e jornais de grande circulação. Em sua maioria são artigos diversos mas que trazem mesmo de plano de fundo, a assinatura do grupo ou dos demais. Também vemos nestas pastas uma série de convites de festas por eles organizados, e assinaturas em pequenas folhas de papel trocadas entre si. Segundo os pichadores, as pastas são os registros e documentação maior entre eles, uma espécie de **biblioteca azul** da pichação divulgada somente aos mais íntimos.

nos daria uma forma de divulgação da linguagem sobreposta e refletida semelhante ao espelho do espelho do espelho.

Daremos continuação à esta questão no referido subcapítulo, onde especificaremos grupos precursores de tais táticas. No momento devemos nos ater ainda no que diz respeito ao sistema organizacional dos grupos e sua evolução.

Encontramos na obra de Roger Chartier⁵³, *El mundo como representación – Estudios sobre historia cultural*, uma configuração social por ele exposta a partir das formais e meios de representação encontrados na escrita. Segundo o autor:

Este retorno a Marcel Mauss y a Emile Durkheim y a la noción de ‘representación colectiva’ autoriza a articular, sin duda mejor que el concepto de mentalidad, tres modalidades de la relación con el mundo social: em primer lugar, el trabajo de clasificación y de desglose que produce las configuraciones intelectuales múltiples por las cuales la realidad está contradictoriamente construida por los distintos grupos que componen una sociedad; en segundo las prácticas que tienen a hacer reconocer una identidad social, a exhibir una manera propia de ser en el mundo, significar en forma simbólica un status y rango; tercero, las formas institucionalizadas y objetivadas gracias a las cuales los representantes (instancias colectivas o individuos singulares) marcan en forma visible y perpetuada la existencia del grupo, de la comunidad o de la clase (CHARTIER, 2005, p. 57).

Podemos entender uma razão, portanto, que se encontra na particularização e construção por assim dizer, das práticas e produção de formas de representação que fazem por exhibir – como afirma Chartier (2005) –, uma maneira própria de ser no mundo. De uma representatividade que se encontra em distintos grupos sociais, que fazem-se particularizar, justamente pela compreensão e articulação coletiva de sua razão e modo de ser dentro do mecanismo de interação social.

Não é a toa, que uma das principais formas de representação do ser humano está diretamente ligada à questão simbólica, da produção coletiva que lança mão à identificação dos grupos bem como de seus sistemas de linguagem. Deste modo isto nos faz “[...] pensar la cultura de otra manera, y por lo tanto el campo mismo de la

⁵³ CHARTIER, Roger. *El mundo como representación – Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 2005, pp. 43, 57.

historia intelectual, exige concebirla como un conjunto de significaciones que se enuncian en los discursos o en las conductas aparentemente menos culturales, tal como lo hace C. Geertz” (CHARTIER, 2005, p. 43).

Geertz nos fala que “[...] el concepto de cultura al cual me adhiero [...] denota una norma de significados transmitidos históricamente, personificados en símbolos, un sistema de concepciones heredadas expresadas en formas simbólicas por meio de las cuales los hombres se comunican”. Ainda decorre o autor, que portanto não apenas se comunicam, mas também se “[...] perpetúan y desarrollan su conocimiento de la vida y sus actitudes con respecto a ésta” (GEERTZ apud CHARTIER, 2005, pp. 44, 45).

A estrutura da linguagem da pichação está portanto, diretamente ligada a estrutura dos grupos que assim se formaram e desenvolveram mecanismos e particularidades da linguagem. Criaram modos de articulação desta, na relação interna dos grupos bem como em sua face presente no corpo sócio-cultural e urbano da qual tentam inserir-se.

A pichação deste modo, cria e organiza importantes processos de interação entre seus agentes. Diniz (1987), nos salienta o fato de que há:

[...] uma hierarquia de prestígio e poder, onde o número de piches que o indivíduo é capaz de fazer é um critério fundamental. Outros critérios, mais qualitativos, não deixam de ter seu peso: o ‘famoso’ picha em lugares mais difíceis e perigosos, possui um piche original e criativo [...] a fama tem suas recompensas: ela traz respeito, amigos, poder de decisão e prestígio (DINIZ, 1987, p. 14).

Esta questão da estratificação interna foi comprovada por nós, quando realizada nossa pesquisa de campo. Estivemos em contato com cerca de cinco grupos⁵⁴ e pudemos verificar toda uma arquitetura organizacional da qual se utilizam.

Nestes grupos encontramos uma dinâmica de liderança e poder, que se estabelece a partir de seus principais pichadores e que se estende aos demais integrantes; um trabalho de coordenação para manter o grupo unido e que, deste modo, reflete também nas ações por eles

⁵⁴ Nossa pesquisa de campo se deu na região do Capão Redondo – Zona Sul de São Paulo –, onde estivemos em contato com os grupos: **Pigmeus**, **Presídio 34**, **Suspeitos**, **Lebres** e **Yugo’s**. Estão no anexo desta dissertação, parte das entrevistas por nós realizadas em maio de 2006.

empregadas. O valor do grupo portanto, é algo trabalhado, alcançado na exposição e afrontamento a outros grupos. O respeito é um valor intimamente ligado ao *status* alcançado pelo grupo ao longo de sua existência – interna e externamente –, e para tanto, regras e normas são estabelecidas entre eles.

Muito destas regras são semelhantes, mas existem aquelas que fazem por diferenciar a conduta de um determinado grupo no que diz respeito a sua ação e em conseqüência, no seu *status* alcançado. Cito como exemplo: – a fidelização ao estilo da assinatura e sua reprodução; o lugar conquistado e grau de dificuldade em sua inscrição; delimitação e expansão do território por ele coberto com a assinatura ou grife⁵⁵; sua presença e reconhecimento nas principais festas e encontros⁵⁶ realizados entre si, bem como, o tempo de atividade.

A relação temporal enquanto datação da assinatura, é uma questão muito relevante, tanto que as agendas cronológicas⁵⁷ são montadas e ganham valor a partir de datas longínquas. Podemos perceber também, que o sucesso de um grupo está intimamente ligado – como já apontamos –, à seu nível de organização, estrutura interna e obediência às regras por eles estipuladas.

Há todo um esquema hierárquico que se estabelece a partir dos fundadores dos grupos – vistos enquanto líderes –, que passam a reger e coordenar as ações dos demais integrantes. Inicialmente para ser aceito, um candidato é muito bem escolhido pelos mais velhos e deve apontar condições para pertencer ao grupo – muitos em sua maioria passam por testes como também por batismos⁵⁸. É importante ressaltar, que anos atrás, era quase que impossível de se aceitar a presença de adolescentes do sexo feminino neste tipo de atividade. Eram de certa forma estigmatizadas, ou não encorajadas em sua admissão, caso contrário ao que vemos hoje em dia, onde

⁵⁵ A **Grife** constitui-se por um símbolo gráfico da qual diferentes grupos podem – se aceitos –, compartilhar. Com isso conseguem cobrir áreas mais extensas na cidade.

⁵⁶ As festas e encontros promovidos pelos pichadores, são datas importantes onde há o planejamento e desafio de lugares a serem escritos. Assinaturas famosas são trocadas e colecionadas bem como, artigos na mídia impressa – principalmente **troféus** – são exibidos e guardados nas pastas de cada grupo.

⁵⁷ As agendas cronológicas constituem-se por um aglomerado de assinaturas lado a lado, que partem da datação mais antiga. Daí o valor de uma assinatura perto de uma data longínqua. Encontramos principalmente em muros ou em algum ponto de encontro dos pichadores.

⁵⁸ O batismo é um tipo de ritual de iniciação. Em muitos casos ele é um primeiro desafio estipulado pelos líderes do grupo, afim de se ter certeza de que o candidato é capaz.

importantes grupos de pichação são formados pelo sexo feminino⁵⁹, conseguindo até a superação de grupos masculinos, na disputa pelo melhor e mais difícil picho.

Os grupos internamente possuem regras semelhantes, variando um pouco no aspecto de sua rigidez ou flexibilidade; recebem ordens segundo grau de hierarquização, como também, obedecem a uma espécie de cartilha – manual de regras –, organizada pelos líderes. Dentre as regras mais importantes obedecidas entre os grupos, está o **não atropelo** de uma assinatura já existente. Isto é, não há infração maior no universo da pichação, do que um **atropelo** – escritor passar por cima de uma assinatura já existente. É claro que existe muita disputa entre os grupos, mas este tipo de infração pode acabar com a carreira de um escritor, principalmente um novato, que deste modo passa a ser perseguido e mal visto não só por aquele que foi lesado como também pelos demais.

Dos grupos por mim entrevistados⁶⁰ estes foram unânimes enquanto as regras aqui citadas, e acrescentaram que isto há muito tempo é de conhecimento dos mesmos aqui em São Paulo. Apontaram também, que as principais disputas ocorrem em um grupo **quebrar** o outro. Ou seja, se um grupo escreve em um determinado andar de um prédio e posteriormente outro consegue superá-lo – escrevendo acima e/ ou em lugar mais difícil –, isto é visto como um tipo de provocação como também, motivo de humilhação para com o grupo **quebrado**. Ao vitorioso, resta saber se alguém conseguirá superá-lo, ou em muitos casos, esta superação é feita pelo próprio grupo que assim alcança melhor reconhecimento e fama.

Em sua maioria, as disputas levam à um denominador comum: a maior visibilidade possível da assinatura e portanto, de reconhecimento entre eles. Suas táticas convergem a este raciocínio, e todo um mecanismo é elaborado para tanto.

Segundo Diniz (1987, p. 21), “[...] a pichação é uma atividade regulada: tem seus critérios de desempenho e seus códigos de conduta, possuindo regras e normas morais. As primeiras são a base das diferenciações internas [...] as hierarquizações [...] as segunda dão unidade ao grupo e definem pela adesão a elas o pertencimento ao grupo”.

⁵⁹ Dos grupos por mim pesquisados, um deles é formado pelo sexo feminino e encontra-se em atividade.

⁶⁰ Os grupos estão relacionados no corpus desta dissertação e as referidas entrevistas estão no anexo da mesma.

Na obra *A Interpretação das Culturas*, de C. Geertz (1989, p. 162 – 163) o autor nos aponta a interessante relação de *status* e poder que se dá no campo das disputas e jogos:

[...] o sistema de títulos de *status* é um sistema de puro prestígio. Através do título de um homem, e dado o seu próprio título, você saberá exatamente qual deverá ser sua atitude perante ele e a dele perante você em praticamente todo o contexto da vida pública, independentemente de quaisquer outros laços sociais existentes e do que você possa pensar a respeito dele como homem (GEERTZ, 1989, p. 162 – 163, grifo do autor).

A pichação, guardadas suas devidas proporções com o estudo de Geertz – acerca da briga de galos em Bali e toda sua interpretação quanto ao que se projeta em tais lutas –, também se qualifica enquanto dramatização de um jogo. Uma forma de se colocar em disputa, o alcance entre o melhor e pior nível de *status* ou titulação, conseguidos exatamente na prática da atividade – em nosso caso, a pichação e seu melhor picho.

Ainda apoiados nas afirmações de Geertz (1989, p. 188), “[...] da mesma forma que a América do Norte se revela num campo de beisebol, num campo de golfe, numa pista de corridas [...], grande parte de Bali se revela numa rinha de galos. É apenas na aparência que os galos brigam ali – na verdade, são os homens que se defrontam”.

Vemos na atividade da pichação, uma força motriz interna que nos aponta antes de qualquer outra relação, esta característica intrínseca de jogo; disputa e dramatização dos papéis sociais, onde o que se projeta é exatamente o contexto de cada indivíduo, ou seja, a projeção de cada um e seu espelho diante da vida cotidiana. Assim ocorre a “[...] migração da hierarquia de *status* [...] para o corpo da briga de galos [...] uma interação profundamente sentida dos próprios eus no contexto da vida cotidiana [...] os galos podem ser substituídos pelas personalidades de seus proprietários, espelhos animais de forma psíquica” (GEERTZ, 1989, p. 201).

Partimos destas relações de disputa interna para encaminharmos uma condição de projeção externa, ou seja – de uma ampliação deste sistema de dramatização no jogo –, onde também se conjugam os valores externos aos grupos, e assim, de sua interligação ao conjunto sócio-cultural que encontramos na cidade. Nesta razão, há uma extensão da atividade quanto à

sua prática simbólica, e portanto, de todo seu cruzamento às formas representativas da chamada cultura dominante, expressas na mídia institucionalizada.

Já vimos que a pichação se constrói em um código cifrado que é a própria subversão do padrão de nosso alfabeto. Estenderemos mais a questão ao adentrarmos no capítulo de análise tipográfica, mas agora nos compete refletir, alguns fatos interessantes quanto à sua dinâmica com a mídia institucionalizada – principalmente a referência que os grupos de pichação têm sobre os mecanismos da publicidade⁶¹ e suas ações.

Como já citei, a própria subversão de nosso alfabeto, foi uma forma de resistência criada pelos grupos no fechamento de um código, como também, uma releitura dos padrões tipográficos da cultura dominante. Vemos um paralelo dentro da história da tipografia quanto às formas caligráficas populares que em muito se particularizaram na leitura e adaptação da escrita erudita. Exemplo claro se encontra entre a escrita hierática e a escrita demótica⁶², onde vemos claramente esta relação de releitura e adaptação conjugada.

Mas antes de nos aprofundarmos às questões diretamente ligadas ao estudo e análise da tipografia, devemos explanar e dar continuidade à reflexão dos mecanismos da linguagem da pichação e sua condição junto à mídia institucionalizada.

Na década de 1980, era muito comum a reunião de grupos diferenciados de jovens, no centro da cidade de São Paulo e em especial, na galeria do rock⁶³. Encontravam-se nas horas de lazer ou então nas pausas do trabalho, para trocar informações, comprar bijuterias, roupas e principalmente ouvir música nas lojas e adquirir discos de vinil de suas bandas preferidas de rock. Entre elas, podemos citar Black Sabbath, Def Leppard, Pink Floyd cuja característica tipográfica constrói-se em um paralelo com a caligrafia celta e também com algumas derivações do estilo gótico encontradas nas minúsculas da textura, fratura e bastarda⁶⁴.

⁶¹A expressão publicidade vem da palavra cunhada por Jürgen Habermas – *Öffentlichkeit* –, literalmente **publicidade**, no amplo sentido de **tornar público**. Sua obra, *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, foi de grande contribuição pela sua visão de mídia enquanto um **sistema** onde inclui-se os jornais, cafés, bares, clubes e salões – elementos distintos que trabalham em conjunto.

A **esfera pública**, segundo o autor, é uma zona para o **discurso**, onde idéias são exploradas e deste modo, uma **visão pública** pode se expressar.

⁶² A escrita hierática é a escrita que desenvolveu-se paralelamente à forma monumental dos hieróglifos – a escrita sagrada, ligada aos sacerdotes do antigo Egito. Tal escrita aparece no terceiro milênio antes de Cristo e se utilizava de pincéis de junco sobre papiro, diferentemente da hierática onde sua inscrição dava-se com o uso do cinzel.

⁶³ A Galeria do Rock também conhecida como edifício Grandes Galerias, situa-se na rua 24 de maio, centro de São Paulo e está em plena atividade com lojas de roupas, som, imagem, bijuterias, acessórios.

⁶⁴ Estas categorias do estilo gótico, serão melhor detalhadas no capítulo de análise tipográfica desta dissertação, onde veremos alguns paralelos entre tais estilos e a estrutura formal - principalmente a angulação, proporção e condensação dos caracteres da pichação.

[...] modern *pichadores* in São Paulo use a print style that its roots in rock and roll album cover typefaces, with some elements of the Old English fonts that the Latino gangs in Los Angeles have used since the 1930s. The rock and roll styles draw from the cover art of bands like Pink Floyd, Led Zeppelin, Black Sabbath, Motorhead, and so on. However, *pichação* has developed and progress to the point where these influences are really only trace elements of what is seen on the walls: fierce, intimidating and very well-developed prints (ARONOVICH apud MANCO, 2005, p. 27, grifo do autor).

O que nos importa no momento é que estas referências se aproximaram enquanto forma simbólica e representativa aos valores estéticos e culturais, que aqueles jovens possuíam. Ou seja, as bandas de *rock* e em grande maioria o universo do *heavy metal*, traduziam certo tipo de gosto daqueles jovens, principalmente da classe média baixa. Era uma relação de identificação grupal, com algumas ou poucas preocupações ideológicas, mas fortemente concentrada às relações entre o jovem, sociedade, educação, trabalho e moral. E também, toda uma construção e leitura de sua participação e modo de interagir-se nesta mesma sociedade, precária nas condições de oportunidade e ascensão social.

Muitos destes jovens, trabalhavam como *office-boys* ou também *moto-boys*. Na galeria do rock, entre os outros pontos da cidade, se encontravam e exibiam diferentes particularidades de gosto na identificação de cada grupo ao qual pertenciam. Sabemos também que em meados dos anos 80, chega ao Brasil, uma referência do chamado estilo *punk* e que tem seus desdobramentos com os *skinheads* e os **carecas**⁶⁵, cujas bandas e discos de vinil, também possuíam uma referência com letras de formas duras e pontiagudas.

O que nos interessa não é divagar sobre as qualidades e características dos grupos e estilos de banda aqui citados, e muito menos da razão destes movimentos que antecederam-se em outros países; mas sim, de toda uma formação grupal que a partir desta situação de encontro e formação de identidade, articularam-se a expressar – junto ao nosso conjunto sócio-cultural e urbano –, uma forma de representação simbólica que não só identificava uma disputa entre os grupos, mas também afirmava sua condição junto à cultura dominante.

⁶⁵ O movimento *punk* teve como palco principal, a Inglaterra nos meados dos anos 70, e esteve ligado principalmente à contracultura. Expressava-se através do estilo de música, vestes, cortes de cabelo, fanzines, criando toda uma atmosfera cuja linha ideológica era de rompimento ao sistema. Grupos como *Sex Pistols* e *Dead Kennedys* traduziram este movimento dando seu tom de protesto em forma de música. O desdobramento deste movimento se deu mundo a fora, e conseqüentemente à formação de grupos que nasceram a partir dos punks como - os *skin heads* e aqui no Brasil os **carecas** – encontrados principalmente na região do ABC paulista nos anos 80.

3.2 A PICHANÇA E A CONSTRUÇÃO DE SEU TERRITÓRIO

Vimos anteriormente, a configuração de todo um cenário favorável à inscrição dos valores já discutidos destes grupos de jovens, adentro da cultura dominante; um processo de ressignificação e uso, dos próprios mecanismos da mídia institucionalizada. Ou seja, desde a referência tipográfica estampada nas capas de vinil, até as formas mais incisivas da publicidade – no conjunto de ações e valores das quais participam o universo e construção das marcas e sua divulgação –, estavam enquanto referência e prática.

Tais ocorrências contribuíram em muito, a uma exemplificação tática e estratégica no contra-ataque formado por uma cultura, que via nestas assinaturas, uma forma de duelar não somente entre si, mas também com a sociedade da qual eram estigmatizados, ou simplesmente, dificultados em sua participação e oportunidade.

Desta maneira, viam na possibilidade da divulgação de sua própria marca – a assinatura do grupo –, uma maneira de inclusão e desafio ao sistema; a criação de um modo operacional distinto e particular, que iria se constituir enquanto linguagem.

Fica claro e já nos expressamos nesta linha de entendimento, que o caminho pela qual a escrita da pichança trilhou, foi primeiramente, um caminho de conquista de território. De um espaço que gradualmente foi sendo territorializado, sob os valores já expressos da cultura dominante.

Posto isto, encontramos a pichança como manifestação social que através da articulação e mecanismos de sua linguagem, põe-se como representante de uma cultura e de sua luta pela integração e interação no contexto social da cidade. Segundo Milton Santos⁶⁶, em sua obra *A Natureza do Espaço – Técnica e Tempo. Razão e Emoção*, vemos que:

O espaço se dá ao conjunto dos homens que nele se exercem como um conjunto de virtualidades de valor desigual, cujo uso tem que ser disputado a cada instante, em função da força de cada qual [...] no dizer de Sartre, nesta situação ‘cada qual sabe que figura como objeto no campo prático do outro’ [...] através do entendimento desse conteúdo geográfico do cotidiano poderemos, talvez, contribuir para o necessário entendimento (e, talvez, teorização) dessa relação entre espaço e movimentos sociais,

⁶⁶ SANTOS, Milton. O lugar e o cotidiano, in: *A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996, pp. 254, 257, 261.

enxergando a materialidade, esse componente imprescindível do espaço geográfico, que é, ao mesmo tempo, uma condição para a ação; uma estrutura de controle, um limite à ação; um convite à ação. Nada fazemos hoje que não seja a partir dos objetos que nos cercam (SANTOS, 1996, pp. 254, 257).

Ainda apoiados nas afirmações do autor, vemos que este território se abre diferentemente às classes sociais menos privilegiadas, com novos usos e também finalidades para com os objetos que os cercam. Criam uma nova teia de comunicação que circula pelo espaço urbano e este torna-se pelo emprego desta nova articulação, algo ressignificado, pertencente à uma nova tessitura informacional construída neste mesmo espaço. Aponta Santos (1996, p. 261) que:

Por serem ‘diferentes’, os pobres abrem um debate novo, inédito, às vezes silencioso, às vezes ruidoso, com as populações e as coisas já presentes. É assim que eles reavaliam a tecnosfera e a psicosfera, encontrando novos usos e finalidades para objetos e técnicas e também novas articulações práticas e novas normas, na vida social e afetiva. Diante das redes técnicas e informacionais, pobres e migrantes são passivos, como todas as demais pessoas. É na esfera comunicacional que eles diferentemente das classes ditas superiores são fortemente ativos [...] trata-se, para eles, da busca do futuro sonhado como carência a satisfazer – carência de todos os tipos de consumo, consumo material e imaterial, também carência do consumo político, carência de participação e de cidadania. Esse futuro é imaginado [...] nas possibilidades apresentadas pelo mundo e percebidas no lugar (SANTOS, 1996, p. 261).

Vemos portanto que o território que se forma pela escrita da pichação, é um espaço recriado em seu significado. Um canal aberto e conquistado para a comunicação não institucionalizada, e que portanto seus agentes, vêem-se na qualidade de requerer uma nova utilização do mesmo. Segundo Zanetti Putz (1999, p. 21), “[...] revelam estarem conscientes de um espaço urbano, de todos, ainda que seu uso não seja tão amplo ou tenha que se estabelecer normas desse uso e a necessidade de burlá-las e ocupar os espaços, usados [...] pelos proprietários dos imóveis”. Ainda completa a autora, de que “[...] instalam-se na paisagem ambiental, requerendo e conquistando participação na sua composição, reconhecendo-a como espaço coletivo” (ZANETTI PUTZ, 1999, p. 21).

É interessante notarmos que a partir de então, o muro, o prédio, a avenida ou qualquer outro suporte de inscrição é elemento ativo-participativo desta empreitada. É ressignificado junto à sua relação de conjunto com o urbano, e por assim ocorrer, se transforma em meio de comunicação.

Vemos portanto que a linguagem da pichação, enquanto produto de comunicação, é altamente capaz de recriar toda uma paisagem urbana fornecendo-lhe um outro significado. Acredito eu, que em muito, esta linguagem aprendeu das táticas e estratégias, empregadas pela mídia oficial e institucionalizada junto a este mesmo espaço urbano; e assim, construiu segundo suas necessidades – uma estrutura muito eficiente e capaz de articular-se a todo este conjunto urbano de significado recriado.

Assim, a pichação como produtora de comunicação, escolhe planejadamente seus lugares de inscrição; arquitetam suas estratégias de propagação e veiculação de sua informação e linguagem, a partir dos suportes escolhidos. Estes, constituem-se como aponta Zanetti Putz “[...] principais fatores a caracterizar um veículo de comunicação. Determina seus códigos e seu uso. Sua natureza, suas propriedades físicas e materiais são fundamentais para que se complete a comunicação” (ZANETTI PUTZ, 1999, p. 3). Vemos daí, a escolha específica às avenidas e pontos de grande visibilidade.

Nas entrevistas por nós realizadas junto aos grupos de pichação⁶⁷, a concordância foi unânime quanto ao planejamento de sua atividade – no que tange a escolha do lugar de maior visibilidade de receptores –, bem como da influência da arquitetura e do suporte, na delimitação da letra de picho, e assim, conseqüentemente, no modo em que **produzem sua comunicação**. Portanto as pichações, “[...] enquanto produção de informação, exploram peculiaridades dos suportes, adaptam-se as especificidades destes muros, paredes e construções – com seus recortes, diferenças de materiais e acabamento” (ZANETTI PUTZ, 1999, p. 4).

Toda a construção desta linguagem, ao longo destes anos em seu percurso histórico, manteve uma relação de diálogo com estes materiais. Estabeleceu um vínculo de adaptação e re-uso, como também, de uma exploração de seus recursos enquanto estrutura de sua própria linguagem. Ou seja, o tipo de acabamento do suporte - seja ele cimento, blocos de concreto, pedra, madeira, azulejo; as suas formas – quadradas, redondas, angulares, bem como o tipo de superfície com ou sem textura, provocam e caracterizam este tipo de linguagem e sua produção.

⁶⁷ Estas se encontram como já citadas, no anexo desta dissertação.

Nossos entrevistados também afirmaram, que a diagramação de suas assinaturas nos muros e altos dos prédios, também obedecem, ou melhor, constroem-se conjuntamente com o que sugere a arquitetura: a base e altura da letra, sua largura – *Em Space*⁶⁸, o espaçamento, número de caracteres e a entrelinha, surgem desta dinâmica de construção.

Outro fator importante neste diálogo e construção conjunta com o suporte, da qual nasce esta linguagem, são os materiais utilizados nesta escrita: o spray, a tinta látex, tintas de segunda mão, os rolinhos, as varas de extensão, dentre alguns outros apetrechos, formalizam suas características. Iremos nos aprofundar um pouco mais nesta questão, quando em nossa análise tipográfica no próximo capítulo. Agora nos interessa explicar a relação que se estabelece entre o suporte, materiais, a arquitetura e o espaço cidade, na constituição desta linguagem.

Ainda mais adentro nesta construção de linguagem, vemos também a relação que se estabelece nas **brechas** e **oportunidades** que a própria configuração arquitetônica e organização espacial que se dá na cidade oferece. Cito como exemplo, as portas dos estabelecimentos comerciais – de mecânica semelhante às persianas –, conferem de dia a abertura do comércio e à noite, após seu expediente quando baixadas, trazem a leitura das assinaturas e grifes dos pichadores.

Este exemplo, assim como vários outros artificios, re-usos e adaptações desta linguagem, fizeram por constituir uma particularidade a esta escrita que provém da sua relação com o suporte, material e local de sua inscrição, conferindo-lhe a identidade deste meio de comunicação.

[...] confere-lhe uma escrita própria. Sua utilização determina o modo de fazer, seus procedimentos e acaba por definir a mensagem. Toda esta materialidade, dos suportes e da tinta, se expressa e determina as possibilidades – e limitações – de expressão, proporcionando uma linguagem própria, característica desse meio, em que podemos comprovar a afirmação de Mc Luham, ‘o meio é a mensagem’ (ZANETTI PUTZ, 1999, p. 5).

⁶⁸ *Em Space* é uma terminologia que se emprega no estudo da tipografia e se refere a unidade de medida relativa a um dado corpo de letra. Em geral, na tipografia erudita, a largura de um Em é igual ao corpo do tipo que está sendo medido. Por exemplo: um Em é de 12pt em um tipo corpo 12. Segundo o tipógrafo Claudio Rocha, o nome é derivado da largura da letra M, a mais larga do alfabeto, na maior parte dos tipos.

Encontramos na obra de Marshall McLuhan⁶⁹, *Os Meios de Comunicação – como extensões do homem*, uma linha de raciocínio e fundamentação, da qual compartilhamos diante de nosso objeto de estudo. É evidente que hoje no século XXI, sua leitura é revista, mas muito do que este autor nos trouxe com suas consagradas e polêmicas teorias, nos ajudam a elucidar e em muito, a problematização desta dissertação no que compete à relação desta escrita, sua forma de comunicação e dinâmica com o espaço cidade. Segundo McLuhan:

Numa cultura como a nossa, há muito acostumada a dividir e estilhaçar todas as coisas como meio de controlá-las, não deixa, às vezes, de ser um tanto chocante lembrar que, para efeitos práticos e operacionais, o meio é a mensagem. Isto significa que as conseqüências sociais e pessoais de qualquer meio - ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos – constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos (MCLUHAN, 2003, p. 21).

Vimos que a linguagem da pichação constitui-se a partir do que ela formaliza/ materializa em seu processo de comunicação. Isto é, sua estrutura de linguagem e ordenação, parte de uma construção conjunta, adaptada e re-utilizada do meio da qual se utiliza. Deste modo, refaz seu suporte, ressignifica-o e devolve ao ambiente da qual faz parte uma modificação, um desvio característico e percebido em seu significado. Segundo McLuhan (2003, p. 22), “[...] a mensagem de qualquer meio ou tecnologia é a mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas”.

Vemos portanto a direta interferência e caracterização do objeto modificado, na construção da estrutura desta linguagem – a pichação –, que se faz, na reordenação daquilo que ela utiliza enquanto suporte, transformando esta soma no conjunto de sua comunicação. Ainda apoiados nas afirmações de McLuhan, vemos que:

[...] o ‘meio é a mensagem’, porque é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas. O conteúdo ou usos desses meios são tão diversos quão ineficazes na estruturação da forma das associações humanas [...] ao propiciar a apreensão total instantânea, o cubismo como que de repente anunciou que o

⁶⁹ McLuhan, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 2003, pp. 21, 27, 245.

meio é a mensagem. Não se torna, pois, evidente que, a partir do momento em que o seqüencial cede ao simultâneo, ingressamos no mundo da estrutura e da configuração? E não foi isto que aconteceu tanto na Física como na pintura, na poesia e na comunicação? (MCLUHAN, 2003, p. 27, grifo do autor).

A comunicação que a linguagem da pichação estabelece portanto, é uma forma ampliada e diversa – que conta com a utilização variada dos materiais e suportes por onde percorre –, estabelecendo assim, uma leitura que não está única e exclusivamente na sua inscrição. Mas no significado conjunto e ampliado que ela mesma recria e propõe ao espaço da qual participa. É por isso que a mensagem não pode ser vista enquanto seu conteúdo, e sim, neste conjunto que se forma, e que delinea a sua comunicação.

Podemos realizar um paralelo muito elucidativo com o que ocorreu em Nova York na década de 1970/ 80, em suas linhas de metrô. Sabemos através da cultura do aerossol – aqui me refiro à cultura do spray e principalmente ao grafite –, que a utilização das principais linhas de metrô por estes grafiteiros, constitui-se em um novo e diferenciado meio de comunicação. Era o ponto máximo daquele período no encontro de uma linguagem com o espaço (re)utilizado de sua comunicação; uma nova comunicação.

De certa maneira e até paródico, é citar que deste modo, tais trens, foram efetivados pelos grafiteiros enquanto veículos ressignificados. Propagavam aquilo que queriam comunicar numa modificação extraordinária do meio da qual se utilizavam. Ainda mais, estabeleceram um elo com os canais de televisão, onde a melhor linha de trem – aquela que era grafitada e escolhida ainda nos pátios do metrô – assemelhava-se aos horários nobres e de maior ibope nos programas exibidos. Descobriam assim, um valor e uso da mídia, adaptado e amplamente reutilizado na elaboração de sua linguagem e comunicação. Não é a toa, portanto, que aquelas linhas de metrô – de maior visibilidade, público e trajeto –, eram disputadíssimas, criando entre aqueles grupos de grafiteiros, uma competição semelhante ao que vemos hoje na pichação.

É desta maneira, que enfatizo que a linguagem da pichação como em parte a do grafite, possui enquanto maior motivação e referência, o seu trabalho enquanto mídia – a visibilidade e particularização na forma de sua comunicação; estratégia e mecanismos de ação, capazes de infiltração na densidade informacional que é a própria cidade.

A linguagem da pichação, como já citamos, aprendeu e teve enquanto referência, a mídia institucionalizada, e dela produziu um sentido re-adaptado e ressignificado de sua própria

estrutura. Talvez esta, uma das principais razões de hoje se configurar como linguagem forte e resistente ao impacto de outras tantas formas de informação que se sobrepõem no espaço cidade – principalmente a mídia institucionalizada, no corpo da propaganda invasiva.

Encontramos na pesquisa de Sumiya (1992, p. 370), em relação a linguagem do grafite, “[...] seguindo a concepção de McLuhan, poderíamos supor que os grafites são fruto da hibridização de linguagens e meios (visual e verbal; meio urbano ordenado e inscrições desordenantes, etc.)”. Ainda apoiados nas afirmações de Sumiya (1992), este acrescenta que “[...] segundo suas palavras, ‘o híbrido ou encontro de dois meios constitui um momento de verdade e revelação do qual nasce a forma nova’ [...] a percepção do universo codificado pelos *media*, ou até transmutado em *media*, é fruto de uma nova sensibilidade” (SUMIYA, 1992, p. 370). E que caracterizou-se, em grande parte, pela estratégia de linguagem adotada pelas subculturas na construção de suas linguagens – grafite e pichação.

3.3 TÁTICAS E ESTRATÉGIAS NO PLANO DA MÍDIA

Já discutimos a questão das táticas e estratégias empregadas pelos grupos de pichação sob o prisma da história da cultura – principalmente observado a partir das obras de De Certeau (2002), Canclini (2000), Elias (2000) e Geertz (1989). Neste subcapítulo adentramos um pouco mais, e especificadamente a estas táticas, mas sob o foco e plano da mídia. Veremos deste modo, a linguagem da pichação e seus mecanismos de atuação, comparativamente aos da mídia institucionalizada, na reelaboração de suas estratégias, referências e veiculação.

Acredito que a história da pichação foi totalmente modificada – e isto é compartilhado com os pichadores de São Paulo por mim entrevistados⁷⁰ –, quando seus grupos perceberam da grande potencialidade que sua atividade continha enquanto mídia. Isto é, suas estratégias e linguagem aprimoraram-se em função desta possibilidade; o curso de sua história alinhou-se a este fato e, a partir de então, o que vimos na cidade de São Paulo, foi um caminho percorrido pelo melhor índice de ibope.

Vimos anteriormente também, que a questão da visibilidade é algo fundamental no planejamento e inscrição de quase a totalidade das assinaturas dos grupos. Não se escreve

⁷⁰ As entrevistas citadas se deram com os grupos **Pigmeus** e **Presídio 34**, e parte de seu conteúdo se faz presente no anexo desta dissertação.

aleatoriamente, e muito menos, de forma descompromissada. O que vemos é um trabalho cuidadoso e estruturado, no sentido de garantir a melhor performance da escrita na razão de sua evidência e, conseqüentemente, visibilidade e fama de quem a escreve.

Esta mudança de curso acentuou-se em grande parte, pelo trabalho de dois grandes pichadores: **DI** e **Tchentcho** – não que esqueçamos de **Juneca**, **Pessoinha** e **Bilão** que fizeram história em São Paulo nos anos 80. Mas o fato é que os dois primeiros, na década de 90, empregaram táticas e estratégias altamente competentes e direcionadas no campo da propaganda e marketing, revolucionando assim a escrita da pichação.

Tanto **DI** como **Tchentcho**, tinham como característico em suas ações, a preocupação em formular estratégias que lhe garantissem a melhor divulgação na mídia institucionalizada. Ou seja, criavam atenção para que suas assinaturas fossem vinculadas da melhor maneira possível em jornais e revistas, mas curiosamente estas não precisavam tratar obrigatoriamente de sua pichação. Vamos exemplificar para melhor compreendermos suas táticas.

Na época da demolição do casarão da família Matarazzo, na avenida paulista em meados dos anos 90, houve todo um foco de atenção da mídia não só de São Paulo, como de outros estados do Brasil, para a cobertura deste acontecimento. De posse desta informação antecipadamente – um dia antes à demolição –, o pichador **DI**, escreveu sua assinatura nos melhores e mais evidentes pontos do casarão. Não é de se surpreender, que no dia seguinte, sua assinatura estava veiculada nos principais canais e mídias de informação do país.

Assim como este episódio exemplifica muito bem este efeito desdobrado e re-utilizado da mídia pela pichação, o ocorrido no Conjunto Nacional na mesma avenida paulista em 90, também se fez por merecer. **DI** ligou para um dos grandes jornais da capital, logo após escrever seu nome no alto do prédio e identificou-se apenas como **DI**, morador indignado – que não acreditava que o prédio em que **morava** tinha sido pichado. Poucas horas mais tarde, seu nome estava nos principais noticiários da cidade.

Tais fatos, aceleraram em muito o caminho da pichação ao encontro com a mídia. Muitos grupos de jovens pichadores começaram a trabalhar a escrita da pichação neste sentido, o que fez com que os pontos mais visíveis, de difícil acesso e com repercussão direta ou indireta na mídia fossem seus alvos. Desta época podemos citar o edifício Itália –**Tchentcho** e **Xuin** em 98, **Visitants**, **Alastros**, **Oitavo Batalhão–Killer** e **SKTS** posteriormente –, e o último grande prédio ainda intacto do Largo 13 de maio com os **Pigmeus** que o escalaram por fora, fixando o nome do

grupo e a frase: **Cala a boca Santo Amaro**. “Uma resposta àqueles que não acreditavam na possibilidade desta façanha”⁷¹.

Dentre os prédios recentemente conquistados pelos pichadores, está o Fórum da João Mendes, escrito pelos grupos **Profecia** e **Fúria** (com pichadores do sexo feminino) e **Trongs**.

Existem inúmeros grupos de pichação em São Paulo, como também em outros estados, e este dado é crescente a cada pesquisa realizada sobre o assunto. Comprova-se ainda, que em menor grupo, são aqueles – que pela dificuldade e complexidade da ação – escalam prédios para fixar sua assinatura. Dividem-se em regiões, que são em sua maioria, uma extensão maior que seu bairro, lugar este a ser defendido e honrado em seus melhores pontos de inscrição.

Em 1999, Gitahy apontava que “[...] são quinhentos pichadores em Santo Amaro, trezentos no Aeroporto, quatrocentos em Santana, e assim por diante. É uma guerra feita de tinta, todos se conhecem e se identificam pelo tipo de código pichado” (GITAHY, 1999, p. 24). Hoje é muito difícil precisar um dado estatístico que chegue perto da quantidade de pichadores em nossa cidade, muito menos em outros estados. Mas sabemos que este número é crescente, e que esta atividade, cada vez mais se intensifica não só nos grandes centros, como também em cidades menores.

Aponto este fato, na crença de que esta linguagem estruturou-se de tal forma, que hoje seus principais mecanismos de ação, encontram-se muito bem solidificados. Fazem parte de um sistema de comunicação que é altamente competente àquilo que se destina, ou seja, uma rede de comunicação interna entre os grupos – de código cifrado –, mas que também possui desdobradamente, seu vínculo com a sociedade.

Como já vimos, foram muitas fases até esta linguagem chegar onde está. E ao que me parece, ela sempre surpreende-nos com suas estratégias e táticas – que a cada dia, se reformulam no acompanhamento de sua própria velocidade de expansão.

Mas algumas características são comumente encontradas, como a procura aos pontos mais visíveis e altos. Uma espécie de **epigrafia transversa** da nossa sociedade contemporânea, inscrita por grupos excluídos que além de requerer o direito de pertencimento, readotam usos e práticas consagradas da propaganda comercial.

Podemos estranhar em primeira mão este tipo de afirmação. Mas ao nos aprofundarmos nas referências que estes grupos de jovens adquirem desde a sua infância, em relação à questão

⁷¹ Este episódio foi relatado por Wagner do grupo **Pigmeus** numa entrevista concedida à mim no Capão Redondo, em maio de 2006.

das marcas – e todo o sentido de seu conjunto de ações e valores –, veremos que a grande escola e modelo principal a ser adotado à seu favor e uso, é justamente o mecanismo que a eles foi empregado anos a fio intensificadamente.

Explanaremos mais a questão, ao adentrarmos na estrutura de linguagem da pichação e a classificação de suas representações gráficas. No momento, gostaria de explorar um pouco mais a relação da epigrafia com esta escrita, acreditando ser este um início de uso e representação, voltada à fixação do nome – o título, a identificação particularizada e a monumentalidade. Roger Chartier⁷², em sua obra *Os Desafios da Escrita*, nos aponta que:

[...] diante de uma heterogeneidade radical entre duas modalidades de reprodução dos textos e de produção dos livros, graças à mão ou graças ao prelo, tais trabalhos opõem as continuidades da ‘cultura gráfica’. A noção, tal como é definida por Armando Petrucci, designa, num determinado tempo e lugar, o conjunto dos objetos escritos e das práticas de que são provenientes. Ela restabelece assim os elos que existem entre as diferentes formas da escrita: manuscrita, epigráfica, pintada ou impressa; e identifica a pluralidade dos usos (políticos, administrativos, religiosos, literários, privados etc.) dos quais o escrito, em suas diversas materialidades, está investido (CHARTIER, 2002, p. 78).

Portanto vemos que a cultura gráfica de uma época, é traduzida por várias fontes de caracterização que instituem-se na relação do seu suporte e instrumento de inscrição, estilo de escrita, referência estética, e principalmente, o tipo de leitura que ela propicia. Isto é, se é coletiva ou individual, se o seu ritmo proporciona uma leitura fluente e facilitada, ou então, um pouco mais difícil em que o leitor tenha que se deter um tempo mais na sua decodificação.

A todas estas variantes, colocamos acima o fator cultural e seu espelhamento na escrita. Ou seja, é através do conjunto de valores e práticas encontradas na relação entre cultura e sua implicação temporal, que vemos o desdobramento destes mesmos valores, expressos na condição de registros e produção de sua cultura gráfica.

Encontramos nas palavras do tipógrafo brasileiro Claudio Rocha⁷³, que “[...] a história da tipografia está diretamente relacionada à produção de livros: foram mais ou menos quatro séculos até surgirem os periódicos e, na seqüência, a publicidade”. Ainda salienta o autor de que “[...] na tipografia, e no design gráfico como um todo, o estilo sempre dialogou com a estética de um

⁷² CHARTIER, Roger. *Os Desafios da Escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, pp. 78, 79, 80.

⁷³ ROCHA, Claudio. *Revista Tipografia*. São Paulo: Bookmakers, 2002, p.01.

momento, confirmando-a ou negando-a com maior ou menor veemência [...] as releituras de estilos antigos e o surgimento de novos recursos tecnológicos também influíram no desenho de alfabetos e na produção de tipos” (ROCHA, 2002, p. 01).

É nesta linha de reflexão que sugerimos uma aproximação da escrita da pichação com a epigrafia, logicamente guardadas as devidas relações culturais, bem como às condições de sua prática. Mas o fato é que a questão do tipo de mídia, sua característica de grande visibilidade e monumentalidade, nos fazem chegar próximos de uma qualidade de escrita – também encontrados na pichação – que trabalha sob a divulgação destes mesmos valores.

Encontramos ainda na obra de Chartier (2002), que uma das principais características que podemos encontrar na análise e referência de uma cultura gráfica, privilegia um tipo particular de escrita. Segundo o autor, “[...] foi o que fez Petrucci em *La scrittura* (1986), fixando-se nas escrituras monumentais ou ‘expostas’, que estavam situadas no interior ou exterior dos edifícios públicos e destinadas a uma leitura coletiva, feita a distância” (CHARTIER, 2002, p. 78, grifo do autor).

Essas escritas de aparato eram numerosas nas cidades romanas antes de desaparecer com o refluxo da cultura escrita nas cidades da Alta Idade Média [...] primeiramente, como na Itália dos séculos XI – XIII elas reconquistam os muros das igrejas, depois os dos edifícios comunais. Mais tarde, nos séculos XV e XVI, os artesãos que as gravam retomam as *‘letras antigas’* (isto é, as grandes maiúsculas das inscrições romanas), enquanto os príncipes que as encomendam reatam com ambiciosos programas epigráficos, o mais espetacular dos quais é, sem a menor dúvida, o do Papa Sisto V, em Roma [...] uma transformação profunda no tecido urbano, atravessado por grandes vias retilíneas e por grandes praças geométricas, a edificação de monumentos [...] cujos muros podem acolher numerosas inscrições e uma inovação gráfica, devida a Luca Orfei, um dos copistas da Biblioteca Vaticana e da Capela Sistina [...] que fornece uma interpretação original e elegante das maiúsculas romanas – as *‘litterae sistinae’* (CHARTIER, 2002, p. 79, grifo do autor).

Vemos que no decorrer da história, o emprego da escrita epigráfica se deu em variados contextos, mas fica-nos a idéia central de que a função primordial da escrita epigráfica – monumental é segundo Chartier (2002), a de “[...] manifestar a autoridade de um poder, senhor do espaço gráfico, o poder de uma família ou de um indivíduo [...] sua leitura é muitas vezes

impossível: colocadas altas demais; e às vezes dissimuladas pela arquitetura, não podem ser decifradas”. Ainda o autor aponta-nos o fato de que “[...] escritas em latim, não podem ser compreendidas por aqueles numerosos, que dominam somente a língua vulgar. Porém, já por sua única presença simbolizam a soberania e a glória” (CHARTIER, 2002, p. 80).

É muito interessante constatar que a escrita da pichação utilizou-se deste mesmo mecanismo, mas de forma inversa. Ou seja, criou um código e **escrita cifrada** não compreendida em sua leitura pela cultura dominante; pela sua ilegibilidade, e lugar de inscrição, detém certo poderio, resistência e autonomia de articulação – formados na tessitura urbana e assim –, utilizados pelos grupos que dela participam.

Outros escritos expostos (anúncios, libelos, pasquins, grafite etc.) trazem um conteúdo subversivo: difamam os indivíduos, ridicularizam os poderosos, denunciam os poderes [...] traduzem as aspirações de uma população semi-alfabetizada que disputa com os grandes e os poderosos seus monopólios sobre a escrita visível [...] são também uma forma de os mais fracos manifestarem sua existência ou afirmarem seus protestos (CHARTIER, 2002, p. 81).

Retornamos neste contexto, à direção de um entendimento da escrita da pichação – e sua razão enquanto como mídia –, do qual está intimamente relacionada à questão da caracterização, utilização e construção de um tipo de leitura, que se faz pelo próprio sentido de mídia que assim a constitui. Ou seja, dentro do espaço urbano no convívio de estruturas de propagação de informação simultâneas, estas delineiam-se pelo modo de suas estratégias e táticas de uma leitura exposta, coletiva. E que de toda sorte, participam da construção do mesmo tecido urbano mas de forma e sentidos diversos, e em muito antagônicos.

Vemos em Chartier (2005), acerca das formas de representação encontradas no plano social que:

[...] al trabajar en las luchas de representación, cuya postura es el ordenamiento, y por lo tanto la jerarquización de la estructura social en sí [...] la historia cultural se aparta sin duda [...] sobre las estrategias simbólicas que determinan posiciones y relaciones y que construyen, para cada clase, grupo o medio un ser-percebido constitutivo de su identidad (CHARTIER, 2005, p. 57).

Podemos imaginar a partir dos fatos e referências por nós explanados até aqui, que a construção desta linguagem – a pichação na cidade de São Paulo –, está portanto, diretamente ligada às estruturas e mecanismos **vistos** e **sentidos** pelos grupos de pichação na mídia institucionalizada. Ou seja, tanto a **marca** como seu trabalho de articulação no universo urbano – e acima de tudo no indivíduo –, são intensificados na reapropriação que os pichadores fazem desta mesma mídia na construção de sua linguagem.

A história da pichação nos conta em seu curso, que este foi um dos principais caminhos a serem perseguidos por seus escritores. Uma maneira de estarem lado a lado com outras representações gráficas, na divulgação de seus valores e assim, de sua cultura, que para tanto ergueu através de uma série de estratégias altamente capazes, sua inserção ao conjunto sócio-cultural e urbano de nossa cidade.

Não só vemos esta qualidade de articulação na escrita propriamente dita, como também, na maneira dos grupos organizarem-se na disputa destes espaços entre si. Catalogam muros, prédios e outros lugares significativos de valor contextual e principalmente de visibilidade, como amostragem e feito de sua observação e tática.

As festas e encontros nos *points*⁷⁴, formam por si só, uma maneira particular de divulgação e intensificação da atividade. É um espaço de reconhecimento e valorização entre eles, onde são referenciados os melhores e mais antigos pichadores, como também, aqueles que estão se destacando e crescendo dentro deste universo. Para tanto, colecionam seus feitos nas **pastas**⁷⁵, que possuem uma grande quantidade de notícias em jornais e revistas, que direta ou indiretamente mostram suas assinaturas.

Hoje esta atividade de registro está melhor aprimorada tanto no grafite como na pichação. Vemos uma maior preocupação em documentar e arquivar estes trabalhos por parte destes escritores urbanos. Com a fotografia digital, aumentou e em número significativo, a possibilidade

⁷⁴ Os *points* são lugares especialmente escolhidos para os pichadores encontrarem-se. Em São Paulo, já se destacaram a rua Sete de Abril com a rua Marconi, Borba Gato, Ladeira da Memória e o Centro Cultural Vergueiro. Atualmente a Galeria Olido é o grande *point* central; também não podemos deixar de citar, os chamados *points periféricos*, como em Osasco. Em minhas entrevistas, alguns pichadores falaram-me até em bares próximos de cursinhos, postos de gasolina com lojas de conveniência, onde não eram infortunados pela ação da polícia, pois com suas pastas em mão, confundiam-se com os estudantes.

⁷⁵ Como já indicado no capítulo, uma pasta é um dos principais documentos e/ou arquivo pessoal de um grupo ou pichador. Ela é levada muitas vezes às festas, para serem trocadas e colecionadas assinaturas; também serve de catálogo das reportagens e feitos de cada grupo. Uma pasta bem organizada, com fotos e demais materiais de registro, é um objeto de valor inestimável. Cria respeito entre os demais e também confirma o estilo de cada pichador na atividade.

de uma melhor e mais rápida produção destes registros, bem como, sua inclusão nos *sites* especializados ao assunto.

É uma mudança significativa esta, onde tais fenômenos urbanos – grafite e pichação –, compartilham da velocidade de propagação da informação na rede. Ou seja, a *www*, também mudou a conduta de veiculação destas escritas que agora também produzem e passam a raciocinar sob o prisma do mundo virtual – e desta forma –, de sua inclusão neste ambiente.

O intercâmbio entre estes escritores é intenso na rede, possibilitando-os de trocar um conhecimento acerca dos estilos e particularidades presentes entre eles, algo que podemos considerar como notável. Observamos também, o intercâmbio físico destes escritores, que pela rede não só conseguem trocar informações acerca de seus trabalhos, como também, alçam possibilidades de exposições, publicações em catálogos e trabalhos em diferentes países. Pesquisadores⁷⁶ de todo o mundo compartilham destas informações e vêem no grafite brasileiro uma razão muitíssima particular, e em especial de alguns anos⁷⁷ para cá, na escrita da pichação.

Se já víamos uma construção destas escritas enquanto a valorização do nome e divulgação deste, imaginem com a rapidez de propagação da informação na rede e assim, da repercussão ampliada desta marca, bem como de seus índices de ibope.

3.4 ESTRUTURA DE REPRESENTAÇÃO

Tratamos até então, e de certa forma, a questão destas assinaturas enquanto **marcas** que supervalorizam a questão de identidade, sua divulgação e conquista de espaço em um território altamente saturado como é a cidade de São Paulo. Veremos a partir deste subcapítulo, a estrutura de organização relativa às peças representativas ou formas simbólicas, na engenharia de comunicação e linguagem da pichação.

Em sua pesquisa, Sumiya (1992) já nos apontava para esta relação entre assinaturas e marcas, bem como Lara (1996), Amâncio (2000), Zuin (2003) e Manco (2006). Segundo matéria

⁷⁶ Em minha pesquisa de campo na região do Capão Redondo em São Paulo, nestes dois últimos anos pude comprovar a presença de pesquisadores, artistas, e escritores urbanos da Dinamarca, França, Alemanha e Estados Unidos.

⁷⁷ Este período pode ser considerado a partir de 2001/ 2002 a 2006, onde grafiteiros começaram a divulgar seus trabalhos na rede de maneira mais intensa, bem como divulgar a pichação ao mundo. Fato este que tem gerado muitas polêmicas entre grafiteiros e pichadores quanto a questão de autoria.

da Folha de São Paulo de junho de 1991, vemos que “[...] é mais barato pichar a cidade e correr o risco de ser multado, do que pagar uma publicidade nos jornais” (SUMYIA, 1992, p. 390).

A questão do **Ibope**, ou dos índices de divulgação e reconhecimento das assinaturas/marcas na atividade da pichação, constitui-se como fator e princípio de valorização maior nesta linguagem. Não há um único pichador, e isto é muito difícil de se constatar⁷⁸, que não trabalhe a sua assinatura no sentido de marca. Suas estratégias de divulgação e gerenciamento das assinaturas, logotipos e grifes, em muito se assemelham à mídia institucionalizada. Como vimos, influenciaram-se a partir destas e por conseqüência, devolveram um produto de divulgação reelaborado em sua estrutura formal, mas que na essência, em muito se assemelha aos logotipos, símbolos gráficos e demais formas de representação das marcas.

Encontramos em Amâncio (2000), interessante explanação ao assunto onde,

Diante de um contexto social caracterizado pelas desigualdades de oportunidades, os pichadores são jovens que buscam criar uma identidade perante o seu grupo, seu bairro ou sua comunidade. Esta busca está principalmente voltada para obtenção do status por vias alternativas, diante da compreensão das limitações impostas ao acesso às vias tradicionais. A busca desse status entre os grupos, nas competições por popularidade e reconhecimento é chamada de ‘alcançar o Ibope’ [...] para aumentar o Ibope é necessário a intensificação das atuações do pichador nos espaços da cidade deixando sua marca no maior número de locais possíveis (AMÂNCIO, 2000, p. 115, grifo do autor).

Como em toda representação de marca seja ela na forma de logotipo – particularização gráfica de uma palavra; um símbolo gráfico – símbolo abstrato que necessita ser aprendido; símbolo misto – união do logotipo com símbolo gráfico –, vemos que a pichação estrutura-se em uma dinâmica muito semelhante às vias institucionais. Mas logicamente de modo transversal, ressignificado em todo o seu contexto, como já podemos compartilhar.

A estrutura e emprego das assinaturas de pichação se faz em um conjunto de ações de propagação e veiculação destas, partindo-se da forma singular e única de representação, que é o nome do grupo – uma espécie de logotipo, que pela definição correta do termo se faz por entender que é a particularização gráfica de uma palavra. Ou seja, pela raiz etimológica do termo advindo do grego, encontramos sua correta definição: – logos, conhecimento e/ou palavra; typo,

⁷⁸ Esta questão foi amplamente questionada nas entrevistas por mim realizadas com os grupos de pichação – em anexo desta dissertação –, como também constatada nas principais pesquisas científicas nesta área.

padrão/ grafia. Portanto logotipo tem que possuir letras, definição esta empregada erroneamente e de modo confuso por inúmeros profissionais de design, publicidade e *marketing* (...).

Estes logotipos podem ser adicionados a um símbolo gráfico que, na maioria dos grupos, encontra-se incorporado ao conjunto das letras – em muitos casos encontramos estes, na própria substituição de uma letra, como é o caso da letra **G** de **Pigmeus**, na forma de um personagem de desenho sorrindo.

O nome de cada grupo é a assinatura/ logotipo, compartilhada e fielmente reproduzida pelo número de integrantes do mesmo ⁷⁹. Assim, quando uma pessoa do grupo escreve o logotipo da qual pertence, ele coloca ao lado desta, seu *Tag* – nome estilizado do manifestante em atuação, que deste modo, forma o conjunto: assinatura do grupo/ logotipo – e *Tag* do realizador adicionado à data da inscrição.

Uma forma de divulgação ampliada destas assinaturas e grupos de pichação, se dá com o uso e pertencimento a uma **Grife**. Uma espécie de representação gráfica, em sua maioria abstrata – ou seja, um símbolo gráfico –, onde diferentes grupos podem compartilhar mutuamente, desde que aceitos em comum acordo. Com a **Grife**, pode-se cobrir uma extensão maior na representação dos grupos – como o Estado de São Paulo, por exemplo.

A organização dos grupos de pichação se tornou tão eficiente, que os mecanismos de ação e representação gráfica de suas marcas, é sentida a qualquer alteração, em um curto intervalo de tempo. Isto é, um grupo de pichadores consegue um melhor posto⁸⁰ em uma região de São Paulo; um grupo local é **atropelado**⁸¹ por outra gangue; uma **grife** começa invadir o território de outros grupos; um lugar de difícil acesso e desejado por todos é inscrito, e assim por diante. Em questão de poucas horas, a notícia se espalha por esta rede interligada de assinaturas e grupos, ocasionando alguma ação de resposta.

Vemos atualmente que a pichação se distingue entre outros fatores, pela maneira eficaz com que se organiza. Por mais bárbaro e agressivo que seja sua representação junto aos valores dominantes, ela demonstra enquanto linguagem, um enorme poderio, controle e auto-regulação de seus mecanismos. Trabalha neste sentido, lado a lado com outras marcas e disputa

⁷⁹ Constatei que o número de integrantes de um grupo de pichação em São Paulo pode variar entre uma dezena até centena de jovens participantes. Depende muito da estrutura do grupo como também de seu tempo de existência.

⁸⁰ Conseguir um melhor **posto** ou **quebrar** algum outro grupo, é escrever a assinatura em um lugar acima e/ou mais difícil de uma assinatura já existente. Exemplo: escrever em um andar do prédio acima da assinatura presente. Esta ação é tida como desmoralizadora pelo grupo então superado, o que provavelmente ocasiona uma possível resposta.

⁸¹ O **atropelo** é um dos piores delitos que se pode encontrar no universo da pichação. Caracteriza-se no ato de escrever a assinatura sobre outra, e não ao lado.

acirradamente seu espaço dentro do conjunto urbano. Que todos nós bem sabemos, é um espaço que se configura pela saturação, alta densidade e intercruzamento de informações.

Portanto, gerar uma assinatura de um grupo, é também saber trabalhar em sua administração: construir estratégias e trazer resultados, para que esta consiga sobreviver no meio de tantas outras marcas, sejam estas institucionalizadas ou extra-oficiais.

Vemos em Geertz (1989, p. 73), que “[...] o homem tem uma dependência tão grande em relação aos símbolos e sistemas simbólicos a ponto de serem eles decisivos para sua viabilidade como criatura”.

Neste ambiente de sobrevivência e disputa acirrada no confronto de representações que se mostram ao conjunto urbano, vemos que a pichação – como já apontamos –, se qualifica enquanto marca e que deste modo, afirma a cada nova empreitada, sua ação de inserção e participação. Reafirma portanto, sua condição e *modus operandi* diferenciado, na identidade que se constrói sob sua ação.

Encontramos na obra de Gilberto Strunck⁸², *Como criar Identidades Visuais para Marcas de Sucesso*, a relação que se estabelece na marca enquanto entidade. Segundo o autor, “a marca é um nome, normalmente representado por um desenho (logotipo e/ ou símbolo), que, com o tempo, devido às experiências reais ou virtuais, objetivas ou subjetivas que vamos relacionando a ela, passa a ter um valor específico” (STRUNCK, 2001, p. 18).

A marca, portanto é um valor construído, e que desta forma no âmbito da pichação, constitui-se enquanto principal objetivo a ser trabalhado e conquistado pela maioria dos grupos. Ao estabelecer um posto de reconhecimento e *status* neste campo de representações, a grande preocupação na maioria destes grupos, torna-se a manutenção desta valorização. Ou seja, o mesmo trabalho de administração das marcas que encontramos na via institucional destas, é readaptado em uso e prática pelas escritas e **marcas não oficiais** – em nosso caso, o conjunto de ações que se dá na linguagem da pichação.

Brand significa marca em inglês. O termo foi utilizado originalmente para o ato de uma pessoa marcar seu gado, formalizando sua posse. Porém, esse ato representava também que o dono tinha responsabilidade de alimentá-lo, cuidar dele. Assim, desde o início havia uma relação direta entre propriedade e responsabilidade, como acontece com os

⁸² STRUNCK, Gilberto. *Como Criar Identidades Visuais para Marcas de Sucesso*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2001, p. 18.

produtos e serviços, que quando têm uma marca, transmitem aos seus proprietários toda uma carga de direitos e deveres (STRUNCK, 2001, p. 21).

Assim, as **marcas da pichação**, são diretamente a venda dos valores que seus grupos ali representados desejam expressar. Não somente em sua relação interna, como também, em toda implicação ao espaço sócio-cultural e urbano de nossa cidade.

Estas marcas, portanto, são a **venda** do ato de escrever e a implicação deste, tanto no âmbito formal – acerca de sua visualidade –, como também, na transgressão às normas estabelecidas pelo sistema. Denunciam como já apontamos anteriormente, uma contra-comunicação, que requer seu direito de participação dentro de um conjunto diverso de comunicação.

Segundo Asa Briggs e Peter Burke⁸³, na obra *Uma história Social da Mídia*, vemos que:

Pensar em termos de um sistema de mídia significa enfatizar a divisão de trabalho entre os diferentes meios de comunicação disponíveis em um certo lugar e em determinado tempo, sem esquecer que a velha e a nova mídia podem e realmente coexistem, e que diferentes meios de comunicação podem competir entre si ou imitar um ao outro, bem como se complementar [...] a comunicação de mensagens é – ou, pelo menos, foi – parte de um sistema de comunicação física (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 33).

Todos nós sabemos, atualmente, que no espaço urbano cada vez mais vê-se uma disputa feroz, na ocupação e presença de todas as marcas (sejam estas oficiais ou não), resultado de uma série de fatos que ao longo das décadas constituíram sua história e por consequência, uma política de ocupação aos espaços públicos. Vemos, portanto, que estas representações – em sua pluralidade –, agem enquanto identidade das empresas, uma espécie de **impressão digital**. Para Santaella (2004), “[...] sabe-se que uma marca não se destina estritamente à venda de mercadorias, mas, muito mais, à representação de idéias, conceitos, servindo para corporificar desejos e sonhos” (SANTAELLA apud CARRIL, 2004, p. 15).

Portanto é no inter cruzamento e espelho das representações ora por nós explanados até então, que podemos de toda sorte – compreender o sentido mais amplo de como a linguagem da pichação e sua cultura –, se afirmam dentro do cenário público.

⁸³ BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma História Social da Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 33.

Ainda acerca da implicação das marcas e sua representatividade, observamos a intensificação de todo o valor que ela em sua capacidade hoje expressa. Fato este, que me faz acreditar – tanto em provocação como também na exemplificação – para o uso e significado desta, adentro da linguagem da pichação:

A sociedade contemporânea alterou a relação entre consumidores e os objetos. Da funcionalidade, passou-se ao simbolismo. Hoje, adquirir um produto ou serviço não é apenas a resposta imediata a uma necessidade. Trata-se também da busca de um *status* social e de respeito a valores que sua posse representa. Neste contexto, a marca alicerça-se, cada vez mais, na criação de experiências que combinem valores sensoriais, emocionais, cognitivos, relacionais e comportamentais (CARRIL, 2004, p. 33).

Ampliaremos nosso estudo no capítulo a seguir, com a análise tipográfica da linguagem da pichação. Também ressalto, que, acrescido a tal análise, se faz por necessário, um aprofundamento da implicação da estrutura destes caracteres, com sua **diagramação** ao espaço urbano. Ou seja, analisaremos nosso objeto de estudo – a pichação na cidade de São Paulo no século XXI –, realizando um paralelo e modo de observação como se dá no plano do design gráfico. Ou seja, não só privilegiaremos a estrutura da letra – ou caractere –, mas também, sua relação ao conjunto: letra, palavra, texto, livro.

4

Análise Tipográfica

“A tipografia existe para honrar seu conteúdo”

(Robert Bringhurst)

4 ANÁLISE TIPOGRÁFICA

4.1 A ESCRITA E SUA DELINEAÇÃO FORMAL

Este quarto e último capítulo irá trabalhar o objeto de pesquisa em suas características tipográficas. Partiremos dos conceitos de análise que se estabelecem no estudo da tipografia como um todo – para também nos aprofundarmos ao percurso histórico da linguagem da pichação –, na construção de suas razões estéticas e formais.

Confrontar-se-á a pichação com outras expressões disseminadas no espaço público, como o grafite e suas variantes, de modo a detectar aproximações e distanciamentos entre estas expressões. Motivo este, de muitas controvérsias e carência de pesquisas, principalmente em nosso país.

Evocar-se-á para tanto, a importância de uma análise acerca de nosso objeto de pesquisa – a pichação –, enquanto produto; forma de caractere e tipografia que se delineiam primeiramente a partir de razões culturais, mas que em sua estrutura, constitui-se por ricos valores formais.

Vê-se hoje, que esta tipografia é portadora de uma série de fatores que a levam a se caracterizar enquanto uma **escrita singular**. Ao longo destes últimos anos, têm se incorporado

não somente ao nosso espaço público, como também, migrado às vias oficiais de comunicação. Tanto o design gráfico como a tipografia brasileira e contemporânea, vêm com atenção estas qualidades e a possibilidade de sua utilização em projetos gráficos.

A linguagem da pichação, deve portanto, requerer maior conhecimento, de forma a encaminhar uma melhor compreensão de seus valores, dentro de seu espaço de atuação, bem como, em outras mídias possíveis de apontamento. Por sua particularidade, não só o grafite brasileiro têm despertado enorme interesse mundo a fora – seja em mostras, exposições ou importantes trabalhos realizados por nossos grafiteiros. A pichação já é percebida também com destaque, e referenciada em pesquisas, publicações e produtos gráficos.

O estudo da tipografia no qual me proponho, é uma tentativa em se estabelecer os paralelos entre a escrita da pichação, e suas principais raízes provindas de estilos eruditos.

Durante estes últimos anos, minha dedicação foi intensa no campo da tipografia, afim de me questionar enquanto os possíveis índices que meu objeto de pesquisa fornecia-me para tanto. Nos capítulos anteriores, já se cerca de razões culturais bem como, no campo da mídia, fato este, que se compartilhará agora na estrutura desta escrita. Ver-se-á que seu revestimento reflete tais valores, e que portanto, sua delineação estética se forma neste conjunto.

O campo de estudo da tipografia nos elucida o percurso histórico do desenho das letras, que sempre influenciaram-se pela tríade de fatores: o instrumento – o suporte – a mão. Sendo logicamente esta última, entendida enquanto a cultura e seus agentes, situados em tempo e espaço.

Desde o início da escrita portanto, que há este diálogo entre a condição interna e externa na delineação da estrutura de uma letra, uma escrita ou texto. Para o tipógrafo Adrian Frutiger (2001, p. 160), “[...] os caracteres que vemos hoje em grafites, muros e cartazes comprovam o fato de que a escrita deve ser considerada como a expressão do espírito de determinada época”. Em outras palavras, pode-se refletir que há um revestimento dos tempos, uma espécie de *Zeigeist* contido na forma de cada família tipográfica, reinterpretando de maneira incessante **seu lugar** na condição social, política, econômica e estética.

Assim, vê-se que a escrita de determinada época sempre procurou estabelecer elos primeiramente com os recursos e possibilidades da qual se servia, como também – em sua

estrutura formal –, resplandecer seu diálogo com a cultura de sua época; os paralelos nos campos da arquitetura, arte, música.

Freqüentemente o formato dos caracteres é comparado a formas arquitetônicas. Também somos da opinião que o espírito e o clima intelectual de cada época se manifestaram no estilo arquitetônico correspondente, na escrita caligráfica e, posteriormente, nos livros impressos [...] em certo sentido, a história da escrita é uma ‘grafologia’ das culturas passadas [...] é surpreendente notar, por exemplo, como a concepção de espaço do arco redondo e de seu aparecimento em fileiras nas arcadas romanas encontra relação com a tendência ao arredondamento em quase todas as letras do alfabeto uncial da mesma época [...] também não podemos ignorar o fato de que o estreitamento característico do estilo gótico e a introdução da abóboda em forma de arco ogival revelam aspectos bastante semelhantes à escrita da mesma época, ou seja, Idade Média (FRUTIGER, 2001, pp. 139, 140).

Deste modo, vê-se que nosso objeto de pesquisa – a pichação na cidade de São Paulo no século XXI –, irá encontrar razões semelhantes em sua análise formal. É claro, que se tratando de uma escrita que se caracteriza muito proximamente a um código cifrado, de característica abreviada a um monograma⁸⁴ –, ter-se-á restrições em dizer e analisá-la enquanto família tipográfica. Isto é, sabe-se que a tipografia se constitui por todo um conjunto de sinais onde trabalha-se não somente a forma isolada de cada caractere, mas também e principalmente, sua composição e consequência nas palavras e textos. E portanto, contempla a possibilidade de uso completo⁸⁵ do alfabeto para a composição dos textos.

Para Priscila Farias⁸⁶ em sua obra, *Tipografia Digital – O impacto das Novas Tecnologias*, a definição de tipografia se dá enquanto “[...] o conjunto de práticas subjacentes à criação e utilização de símbolos visíveis relacionados aos caracteres ortográficos (letras) e para-

⁸⁴ Os **monogramas** também são conhecidos enquanto **selos**, e caracterizam-se por formas abreviadas de escrita, restringindo-se a um número mínimo de letras; são compostos sem seguir necessariamente as regras da linguagem escrita.

⁸⁵ Devemos salientar, que encontramos na produção tipográfica, *settings* parciais, onde não se encontra a família completa de letras do alfabeto. São chamadas de fontes display, e geralmente, sua composição e uso dá-se em títulos, chamadas. No caso da pichação, esta relação é muito mais acentuada no que diz respeito à quantidade de letras do alfabeto, que geralmente restringe-se apenas ao nome do grupo.

⁸⁶ FARIAS, Priscila. *Tipografia Digital – O Impacto das Novas Tecnologias*. Rio de Janeiro: 2 AB, 2001, p. 15.

ortográficos (tais como números e sinais de pontuação) para fins de reprodução, independentemente como foram criados ou reproduzidos” (FARIAS, 2001, p. 15).

Portanto deve-se entender que nossa análise acerca da escrita da pichação, possui uma atenção às particularidades de sua estrutura tipográfica e, deste modo, o entendimento proporcional enquanto conjunto, prática e uso se comparados à uma estrutura completa de letras.

Viu-se que a escrita da pichação constitui-se primeiramente por assinaturas, e que a maioria dos grupos praticantes, re-elaboram partes de nosso alfabeto – como também das letras de picho já existentes –, formando *settings* parciais do mesmo. Daí, uma primeira dificuldade de classificação enquanto família tipográfica, mas ao mesmo tempo, isto torna instigante a tarefa de entendê-la quanto à sua composição singular, uso e leitura.

Antes de aprofundar-se um pouco mais a estas questões, gostaria de explanar um pouco mais o estudo da tipografia e seus laços culturais, na intenção de chamar a atenção da tipografia como um todo. Fato este, que irá com certeza criar possíveis elos de entendimento ao nosso olhar para a escrita aqui analisada.

Segundo Robert Bringhurst⁸⁷, em sua obra *Elementos do Estilo Tipográfico*, vê-se que “[...] a história da tipografia é exatamente isto: o estudo das relações entre o desenho tipográfico e as demais atividades humanas – a política, a filosofia, a arte e a história das idéias” (BRINGHURST, 2005, p. 136). E assim, de toda sorte, deve-se prestar atenção às pistas que nosso objeto de pesquisa – a pichação –, nos trás, de modo a compreendê-lo em um conjunto de valores e práticas.

Nesta análise, ver-se-á que a pichação, enfrenta as mesmas implicações que os antigos escribas e tipógrafos – durante a história –, encontraram no plano de construção dos seus desenhos. Isto é, o desenho das letras além de todo seu elo e tradução cultural em tempo e espaço, significou um tipo de operação que esteve diretamente ligada aos sistemas de execução e reprodução da escrita. E que, a cada mudança tecnológica, teve sua repercussão e adaptação nos desenhos das letras e dos tipos⁸⁸.

⁸⁷ BRINGHURST, Robert. *Elementos do Estilo Tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 135.

⁸⁸ O termo **tipo** assim como **tipografia** são oriundos da imprensa de tipos móveis. Johann G. Gutenberg (1394 – 1468), no século XV, em Mainz, criou a primeira fonte tipográfica do alfabeto latino para a composição da bíblia de 42 linhas. O conjunto de sua invenção, é o sistema mais antigo de composição tipográfica. Consiste na utilização de tipos de metal – chumbo, antimônio e estanho –, caracteres em alto relevo invertidos, organizados à formar linhas de palavras na composição de um bloco de texto a ser prensado junto ao papel. Estes tipos eram fundidos a partir de

Compartilha-se da idéia de que anteriormente à invenção da imprensa e dos tipos móveis – por Johann G. Gutenberg no século XV, em Mainz –, as mais significativas passagens da história da escrita, se deram na transposição destas para outros suportes, modificando todo um contexto de estrutura das letras como já foi dito, mas também, e principalmente, no tocante a forma de leitura e sua condição de texto.

Para tanto, compreende-se uma distinção entre as escritas monumentais e a escrita corrente, mas também a existência de um paralelo entre ambas. Como nos conta a história, ao longo de seu curso, uma transposição da primeira, enquanto referência para o plano bidimensional foi de grande significado para a caracterização das formas maiúsculas e minúsculas que hoje se conhece. Ou seja, as monumentais adaptadas ao uso corrente em papel, fizeram com que sua característica de linhas retas fosse ganhando maior emprego de curvas e ritmo diferenciado. Segundo Frutiger (2001):

Em todas as partes do mundo e em todas as épocas houve duas formas básicas de expressão no emprego da escrita: de um lado, a inscrição monumental em paredes de rochas, palácios e nas placas de sinalização e, de outro, o desenho corrente e manuscrito nas anotações, correspondências, registros de chancelaria [...] esses dois estilos sempre foram executados, obrigatoriamente, com instrumentos e em materiais diferentes. Por isso, suas formas evoluíram de modo diverso. A escrita monumental capitular conservou sua forma original devido à natureza permanente de seu suporte, geralmente feito de pedra, enquanto a cursiva ou corrente alterou-se intensamente ao longo dos séculos, devido ao uso constante de materiais perecíveis, como placas de cera, papel etc (FRUTIGER, 2001, p. 127).

No estudo da evolução das escritas, vê-se que a escrita uncial (século IV d.C.) – é a escrita manuscrita, de formas grandes, simples e arredondadas, utilizada na decadência do império romano. Representa a primeira manuscrita de traçado contínuo, fácil e rápido, exigências naturais para uma escrita manual, cuja principal originalidade está no traçado dos caracteres **A, D, E, e, M**, que apresentam formas peculiares completamente diversas de suas similares

uma matriz, cuja imagem do caractere encontrava-se em baixo relevo. A matriz por sua vez, era provida de outra matriz em alto relevo, denominada punção e esculpida manualmente. Este sistema revolucionou a impressão e por consequência a produção de livros e o conhecimento.

anteriores. É a primeira real transfiguração das letras Capitalis Romana⁸⁹ que não tinham, até então, sofrido fundamental alteração em sua forma. Sua designação é atribuída à palavra – uncial⁹⁰ –, medida equivalente à polegada, ou então por sua forma arredondada semelhante à unha. Foi largamente usada nos textos de livros por seu traçado rápido e contínuo, fatores essenciais para uma escrita manual.

Outra escrita significativa que se pode apontar é a semi-uncial – (século XIII d.C.) –, possui muita semelhança com a uncial, a ponto de estabelecer certa dificuldade de distinção. Sua diferença fundamental consiste em que a uncial é composta essencialmente de letras próximas às maiúsculas, e na semi-uncial prevalecem os caracteres minúsculos⁹¹. Deriva da mistura da capita, escrita ereta dos romanos, e última. Nestas duas escritas, deve-se também apontar o aparecimento de extensões – ascendentes ou descendentes –, alongamentos de parte das letras que ultrapassam a base como também a **altura-de-x**⁹². Vê-se isto como exemplo, na perna da letra **g**, e na parte superior da letra **d**.

As maiores transformações que se processaram nessa escrita foram principalmente nas letras minúsculas, devido ao seu constante emprego no preenchimento de diplomas, contas e documentos em geral. Dada a rapidez com que eram traçadas, foram progressivamente diferenciando-se das maiúsculas, mais utilizadas para inscrições lapidárias e trabalhos cujo interesse era a clareza e a perfeição.

As letras minúsculas então, não foram idealizadas objetivamente. Resultaram de transformações e adaptações sofridas pela maior rapidez com que eram traçadas, com o uso corrente do papiro e do pergaminho. Foi uma evolução natural que teve início no século IV. No século VIII, a escrita manual foi mais ordenada principalmente, pelo emprego da minúscula. Com a decadência de Roma, sua escrita sofreu grande

⁸⁹ Também conhecidas como **Capitalis Monumentalis**. Combinavam os contornos das formas arquitetônicas das fachadas, prédios e monumentos com suas características quadratizadas. Era bem spacejada, sua base igual à altura – daí também o emprego do termo quadrata –, e o melhor exemplo destas letras é a coluna Trajana (114 d. C.).

Eram pintadas primeiramente com o uso de um pincel de ponta reta e depois entalhadas; não havia o uso de caixa-baixa, somente configuravam-se enquanto letras caixa-alta.

⁹⁰ Este termo também encontra sua definição ligada a **Úncia** – moeda romana de forma circular.

⁹¹ Quando nos referimos às maiúsculas e minúsculas, estamos nos referindo a uma distinção primeira que é o seu tamanho, altura, peso e ritmo. A uncial ainda conservava uma proporção maior quando relacionada à semi-uncial. Ambas caminhavam à uma transformação para o que conhecemos enquanto maiúsculas e minúsculas.

⁹² A **altura-de-x**, ou **x-height** – é a altura que se forma entre a base da letra e o topo da mesma. É situada por duas linhas: uma na base e outra no todo das letras de caixa baixa, sendo o que ultrapassa esta medida tanto na parte superior (ascendentes), como na parte inferior (descendentes), é definido como extensão. Como já exemplificado, a parte superior da letra **d** e a perna do **g**. Outros exemplos encontram-se no subcapítulo –**análise tipográfica**.

influência dos caracteres de outros países em desenvolvimento. Os franceses, ingleses, teutões e visigodos criaram suas escritas que logo se fundiram no gótico com as características de sua origem (FRUTIGER, 2001).

A multiplicidade de tipos de escrita empregada nos manuscritos levou Carlos Magno a centralizar e uniformizar as técnicas utilizadas pelos calígrafos empenhados nas artes do livro e da escrita. No seu império teve início a escrita que se chamou carolíngia, carolínea, que atingiu seu apogeu no século VIII, superando a uncial e semi-uncial até então dominantes. A escrita carolíngia é composta de maiúsculas e minúsculas e representa uma reforma decisiva na evolução das letras. Seu desenvolvimento vai até o século XII, quando começa a saturar-se de adornos, cedendo lugar de seus traçados simples e harmoniosos a outros entrecortados e entrelaçados. Algo que então se configuraria ao início do estilo gótico e suas variantes⁹³ (FRUTIGER, 2001).

A fabricação de um livro era considerada a grande obra de um rei, já que a impressão ainda não tinha sido inventada e os livros eram peças únicas. Naquele tempo, a equipe de produção de um livro envolvia copistas, pesquisadores, tradutores, iluministas e, desde o papel, passando pela encadernação, tintas e ferramentas, tudo era fabricado nos ateliês dos escribas. Os caríssimos livros produzidos eram conquistas comparadas às cruzadas e outros feitos. O resultado foi a Minúscula Carolíngia (Carolus Magnus), talvez o primeiro trabalho de identidade visual encomendado na história das artes gráficas [...] todo o sistema gráfico foi planejado, letra, mancha e um controle rigoroso no desenho da letra manuscrita (HORCADES, 2004, p. 27)⁹⁴

Encontramos através da história da escrita, dados importantes que nos auxiliam à busca de paralelos com a **escrita da pichação**. Entre eles, a evidente relação que se firma quanto ao tipo de escrita, suporte e significado conjunto – produzidos por sua representação, leitura e uso.

⁹³ A esta variação gótica é que denominamos um paralelo ao estilo de letra da pichação – fato este, detalhado no subcapítulo seguinte.

⁹⁴ HORCADES, Carlos M. *A evolução da escrita: história ilustrada*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004, p. 27.

A questão da monumentalidade – que foi visto também no capítulo anterior quando em nossa reflexão à epigrafia –, parece-nos aproximar a um importante índice no que diz respeito ao estilo de letra e suporte escolhido pela pichação; uma escrita de chamada, titular e onipresente encontrada nos prédios e monumentos. Talvez este, um paralelo com a intenção da escrita monumental, logicamente subvertida aos valores da pichação.

Portanto, a letra e escrita da pichação, estruturaram-se em sua concepção – influenciadas pelos seus instrumentos de desenho, angulação⁹⁵, suporte, e principalmente na adaptação espacial às formas arquitetônicas encontradas na cidade. Isto é, suas linhas retas **encaixam-se** perfeitamente ao conjunto das linhas que predominam na estética arquitetônica presente em nosso espaço urbano.

O ritmo encontrado nesta escrita, desta maneira, é reto, duro, originário de sua maneira de escrever e ocupar os espaços livres entre as janelas, fachadas, colunas e demais elementos encontrados na arquitetura. A diagramação dos nomes dos grupos, obedece um prévio raciocínio na ocupação do espaço a ser escrito – relação esta, que melhor detalhar-se-á quando aproximarmos a letra da pichação com o estilo gótico, cuja semelhança se confere a condensação, ocupação otimizada da linha e mancha de texto. Veremos também, que um dos principais fatores de aproximação entre tais estilos, é o da angulação: no gótico este efeito caracteriza-se pelo uso da pena com ponta reta/ chanfra e o ângulo de inclinação da mão; na pichação, no uso do rolinho⁹⁶ e coincidentemente em seu ângulo de aplicação.

Deve-se lembrar, entretanto – como já foi indicado –, que a escrita da pichação em toda sua ordenação enquanto letra – escrita – e texto –, constitui-se por uma **escrita abreviada**, idealizada sob às bases de nosso alfabeto, mas reduzida no desenvolvimento de seu conjunto de letras. Ou seja, aproxima-se mais à um logotipo⁹⁷, cuja particularização de letras dá-se geralmente, àquelas que pertencem ao nome do grupo – excluindo-se raríssimas exceções –, onde há um desenvolvimento mais completo do alfabeto⁹⁸.

⁹⁵ Veremos ainda neste capítulo, a importante relação que se dá entre o tipo de instrumento e seu ângulo de inscrição na formação do estilo das letras. Exemplo este, encontra-se na pena e sua ponta chanfrada, bem como no modo característico empregado pelos escribas e calígrafos de cada época na história.

⁹⁶ É muito freqüente na escrita da pichação, o uso de **rolinho** – sistema de pequenos rolos de espuma com cabo – entintados com tinta a base de água. Este uso além de outros fatores, é devido ao baixo custo do material.

⁹⁷ Particularização gráfica de uma palavra. O logotipo é formado por letras e pode ser acompanhado de um símbolo gráfico, originando deste modo, um conjunto simbólico denominado símbolo misto.

⁹⁸ Dos grupos por mim entrevistados, a quantidade de letras desenvolvidas era muito próxima a uma dezena. Mas isto não quer dizer, que não tenham a capacidade em desenvolver o alfabeto completo e modificado na razão de sua

Outra característica importante a ser ressaltada, é a observação que cada grupo têm em relação a estrutura das letras de um grupo vizinho. Isto é, utilizam algumas características básicas e comuns entre eles – como a proporcionalidade do caractere⁹⁹ (dividido em três partes) –, mas para efetivarem uma distinção estilística, adicionam pequenos e diferentes ornamentos à estrutura individual de cada letra, formando um novo padrão.

Tal prática, fez com que houvesse um incentivo à originalidade de cada grupo sob a estrutura comum das letras de sua linguagem, o que de certa forma, ajudou ou quem sabe, acelerou a evolução desta escrita ao longo de seu percurso histórico.

Vê-se, portanto, que a pichação, apesar de se constituir por letras modificadas de nosso alfabeto, não segue necessariamente as regras da linguagem escrita¹⁰⁰. Ou seja, sua semelhança aos **monogramas** – formas abreviadas de escrita –, fazem-na se caracterizar em uma escrita quase que indecifrável aos olhos comuns. Tanto pelo seu caráter de código e grau de estilização das letras, como também pela sua leitura que ocorre pelo conjunto e não pela fluência seguida letra a letra.

Este efeito e modo de reconhecimento simbólico também, em muitos casos, se conferem ao grafite, onde apenas pelo tipo de tonalidade de tinta e traço capacitam a leitura e a decodificação entre seus agentes.

Discutire-se-á a questão da leiturabilidade e legibilidade destas, no subcapítulo **conceitos tipográficos**, onde melhor nos aprofundaremos à questão.

Uma imagem atual, típica da escrita, é a das abreviações, que consistem em iniciais de nomes próprios ou em grupos de palavras de várias naturezas. Essa tendência a uma expressão reduzida da escrita e da linguagem caracteriza claramente o aumento incessante de associações humanas, sejam elas empresas comerciais ou políticas, grupos éticos ou sociais [...] esse fenômeno de redução da linguagem conduz a unidades de comunicação totalmente novas, cujo significado, no entanto, encontra-se limitado ao maior ou menor grupo de iniciados (FRUTIGER, 2001, p. 162).

ordem estilística. Quando questionados a este fato, a maioria afirmou que a criação de seus estilos e elaboração das letras ocorre em muito por conta da assinatura do grupo. Mas vemos uma extensão da criação destas, quando desenvolvem textos pequenos para convites de suas festas entre outros impressos.

⁹⁹ Esta proporção será melhor aprofundada com sua exemplificação na seqüência deste capítulo.

¹⁰⁰ Apesar de muitos nomes aparecem com a forma gramatical em perfeita ordenação de sentido, mas com uma alta exploração pictórica – o que muda quase que por completo sua leitura.

Ainda acerca das questões estilísticas, Bringham (2005, p. 59) nos acrescenta que “[...] logotipos e logogramas¹⁰¹ aproximam a tipografia dos hieróglifos, que tendem a ser mais olhados que lidos”. O que faz com que a escrita da pichação por este viés, encontre um tipo de leitura também particularizada e que ao longo dos tempos tornou-se usual entre os grupos e assim, capaz de ser entendida e decifrada rapidamente somente entre eles.

Gostaria também de citar que hoje estes paradigmas de legibilidade, são muito relativos, isto é, a cultura visual contemporânea – tanto sociedade consumidora como também seus produtores – entre eles designers gráficos, tipógrafos, *type-designers*¹⁰² –, trabalham com índices de leitura altamente relativizados. Ou seja, o que é muitas vezes ilegível hoje poderá não ser mais daqui um ano, ou até menos, pois o que nos influencia a leitura e sua decodificação é um conjunto de fatores que se alteram desde as mudanças tecnológicas e a adequação das capacidades fisiológicas humanas de reconhecimento, até as práticas e novos hábitos culturais; fornecedores de novos paradigmas de leitura e legibilidade.

Priscila Farias, em sua obra *Tipografia Digital – o impacto das novas tecnologias*, abre um interessante e esclarecedor debate quando nos aponta o fato de que:

A caligrafia foi adaptada aos tipos fundidos e os tipos fundidos à fotocomposição¹⁰³. Com o advento do *desktop publishing*, o desenho de letras, segundo Licko, deve ser repensado. Adaptar nosso alfabeto às novas tecnologias significa reavaliar as tradições às quais o desenho das letras está ligado: ‘É impossível transferir desenhos de tipos entre tecnologias sem alterações porque cada meio tem suas qualidades intrínsecas e portanto requer designs peculiares’ (ZUZANA LICKO apud FARIAS, 2001, p. 33, grifo da autora).

¹⁰¹ Forma tipográfica específica ligada a uma certa palavra.

¹⁰² Encontra-se a definição do tipógrafo da era digital na língua inglesa como *fontographer* (fontógrafo) – aquele que trabalha com **fontes**: - família de caracteres tipográficos.

Este último termo deriva da prática mecânica de gerar tipos móveis – do latim, *fundere* (fundir), mas como apontamos, hoje em dia também se vê o emprego de *type-designer*, ou seja, designer de tipos para aquele profissional que trabalha na área.

¹⁰³ O sistema de fotocomposição apareceu no mercado em 1947, mas foi na década de 60, que a também chamada composição a frio atingiria seu máximo desenvolvimento. O sistema consistia em uma matriz do qual trazia os caracteres em negativo, que eram projetados em suportes sensíveis à luz e processados fotograficamente (ROCHA, 2002).

Ainda acerca das mudanças tecnológicas e sua refração aos limites de legibilidade, a autora nos indica que “[...] ao forçar os limites de legibilidade, as novas tipografias nos obrigam a pensar e a reavaliar nossas concepções a respeito das formas alfabéticas e de como elas podem, ou devem, ser atualizadas em uma fonte¹⁰⁴” (FARIAS, 2001, p. 35).

Portanto, sob o ponto de vista tecnológico, é claro que a cada mudança no processo de construção e demanda desta produção tipográfica, haverá significativas adaptações, como também – contribuições e incrementos advindos da relação que se constrói sob o teto das novas possibilidades de comunicação. Posto isto, não se pode deixar de lado, o fator cultural que se transpõe e retrata o **espírito dos tempos** na razão midiática.

Assim, ao tentar situar a questão sob o prisma contemporâneo, deve-se ater à necessidade de “[...] levar em conta a contribuição de funções estéticas, expressivas e referenciais da comunicação se quisermos dar conta da complexidade da comunicação (tipo)gráfica” (MERMOZ apud FARIAS, 2001, p. 71).

Adrian Frutiger (2001), ao relacionar a legibilidade e condicionamento humano na memorização dos caracteres utilizados pelo homem através dos tempos sugere que:

Supõe-se que o leitor memorize o desenho das sílabas e palavras como uma forma esquemática. Os detalhes que determinam o estilo da letra são assimilados como uma ‘ressonância’, que não prejudica o processo de leitura, contanto que o conjunto de caracteres tenha sido concebido de acordo com as regras básicas. O verdadeiro caractere é modelado ao redor da armação básica de uma letra. O elemento artístico, ou o que é chamado de ‘estilo’, manifesta-se na zona de ressonância da escrita (FRUTIGER, 2001, p. 170).

Conclui o autor, portanto que “[...] as bases da legibilidade são como uma cristalização que se forma ao longo dos séculos, usando tipos selecionados e expressivos. Talvez as formas utilizáveis, que superaram a prova do tempo, permaneçam para sempre como uma lei estética para o homem” (FRUTIGER, 2001, p. 172).

¹⁰⁴ Família de caracteres tipográficos.

Deve-se ainda, no que diz respeito aos fatores condicionantes às mudanças destes paradigmas de legibilidade, creditar o fato de que trabalhos em design gráfico, são portadores destes índices de mudança. Ou seja, a história do design nos coloca à prova disto, quando em grande parte da sua evolução, traduziu culturalmente a relação estética de leitura – tempo. E isto se vê impresso na contemporaneidade gráfica que serve-se de toda a relação do ambiente urbano-tecnológico-cultural, que a cidade a fornece.

Assim, acredito que as **escritas urbanas**¹⁰⁵ da qual compartilha-se em toda tessitura urbana – e em especial, na cidade de São Paulo –, hoje já se incorporam na visualidade gráfica expressa em muitos trabalhos de ordem publicitária, como também e principalmente, nos *lay-outs* de consagrados designers gráficos.

[...] a recente atração do design em geral, e da tipografia em particular, pelo vernacular configura uma busca por vezes mais espontâneas e autênticas, menos pretensiosas. O design vernacular possui duas acepções, ambas implicando a prática do design por ‘não-designers’: o design praticado antes da existência de escolas ou diplomas de design, e o popular informal, não acadêmico. Na tipografia digital, a incorporação de formas populares pode ser entendida como uma tentativa de incluir, em um universo que tende à exclusão e ao elitismo, vozes que estão afastadas devido à sua posição econômica ou social. Este tipo de prática está, muitas vezes, associada a tentativa de descoberta ou recuperação de formas genuinamente brasileiras ou regionais (FARIAS, 2003, p. 125).

Estas linguagens provenientes das ruas fornecem aos meios institucionalizados, um caráter renovado, livre, cuja espontaneidade é marcada pela forma de sua ação: criativa, improvisada, refletora de suas circunstâncias culturais e por assim ser, reconhecida principalmente enquanto linguagem atualizada que atende aos códigos do grande público.

Desta maneira, se estabelece um espelhamento entre as culturas oficial e não-oficial, ambas relendo-se, criando vínculos e produtos provenientes de sua interação. Talvez possamos comparar a interação destas, também na aceitação de elementos intercambiados, em desvios que acabam sendo incorporados e assim, transpostos a novos contextos.

¹⁰⁵ Entendo e denoto às **escritas urbanas**, o conjunto de estilos e linguagens encontradas na cidade de São Paulo como: grafites e suas variações (*piece*, *wild style*, *throw-up*), pichação, e demais escritas vernaculares.

Pode-se fazer um paralelo com os estilos provenientes da música, e que, exerceram grande influência tanto no design gráfico como também, na tipografia. O estilo *grunge*¹⁰⁶: – cuja sonoridade dissonante de sua corrente musical, com imperfeições e caráter áspero migrou tanto para o campo da moda como para o design. Priscila Farias (2003), nos lembra que:

[...] simultaneamente à crescente popularização dos computadores pessoais, deixou marcas também na tipografia digital. Se às letras escriturais podemos atribuir um certo afastamento voluntário da rigidez computacional, aqui temos a incorporação consciente e ostensiva da sujeira, das imperfeições e das deformações do mundo ‘real’ como contraponto ao mundo ‘ideal’, ordenado e equilibrado dos computadores (FARIAS, 2003. p. 107).

4.2 A LETRA DA PICHANÇA

Sugere-se no subcapítulo anterior uma reflexão acerca da evolução da escrita, cujas principais passagens na história, fizeram por caracterizar uma linha de entendimento enquanto construção de seus valores estéticos e formais, bem como sua razão no campo cultural. A partir desta seqüência, realizar-se-á um percurso voltado às origens da escrita da pichação – na cidade de São Paulo –, a fim de apontar sua evolução e por conseqüência, a particularização desta.

É importante ressaltar antes de qualquer explanação, que hoje muitas pessoas não só ligadas ao universo destas escritas – grafite, pichação e *street art*¹⁰⁷ –, voltam com atenção seus olhos à presença marcante de um estilo, que a pichação na cidade de São Paulo, constituiu ao longo dos anos. Fato este, que torna mais interessante a tentativa de compreensão e análise de sua estrutura formal, no último capítulo de nossa pesquisa.

¹⁰⁶ O termo *grunge*, em inglês, significa sujo – na década de 1990, uma corrente de rock norte-americano, bastante próxima do *punk* e do *heavy metal* assumiu o termo como bandeira. A sonoridade que tal corrente musical exercia era dissonante, com imperfeições e um tanto áspera e migrou para o campo da moda e do design (FARIAS, 2003).

¹⁰⁷ Entendemos enquanto **street art** as intervenções artísticas nas ruas como os **stickers**, colagens, pinturas e demais peças artísticas principalmente elaboradas aqui por nossos artistas, com materiais reciclados e técnicas variadas. São inúmeros os trabalhos hoje expostos na cidade fazendo jus a uma história que iniciou-se em décadas passadas com grupos famosos como o **3nós3** e o **Tupinãodá**.

Já se pôde argumentar anteriormente, que o início da escrita da pichação se funde à aparição dos grafites com pouca figuração em nossos muros, no início da década de 1970. É óbvio que uma cidade como São Paulo, tenha sido **marcada** anteriormente a esta datação, por se constituir em uma metrópole de grande fluxo de pessoas, raças e classes sociais. Mas é bem da verdade, que a grande concentração destes impulsos expressivos se deu a partir da década indicada, com o uso do spray conjuntamente às tintas e brochas das vozes anti-ditadura.

O que se via pela cidade, era um misto de frases políticas, poesia e brincadeiras com os receptores e o espaço implicado. Não conhecíamos ainda o tipo de letra conjugado à turmas ou grupos de escritores, independente de suas razões. A letra era facilmente decodificada, pois era muito próxima à uma caligrafia usual, e o que mais se explorava na época, era a possibilidade da brincadeira com a palavra. Uma poesia curta, mas altamente inteligente a romper com a veia tradicional das propagandas e demais mensagens institucionais que incorporam a cidade.

O grafite nesta época, portanto, era ligado à palavra com poucas adições de figuras ou símbolos, e pode-se afirmar – que pelo seu teor e construção –, a palavra era imagem e tinha toda uma exploração acerca deste contexto. É bom lembrar também, que o que se entendia enquanto pichação estava ligado às frases pejorativas, mensagens com aleivosias e sem maiores preocupações formais – na letra.

Não havia deste modo uma distinção muito clara a respeito do que era grafite e pichação. Mas será que ainda hoje se faz por esclarecido? É bom ressaltar, que esta talvez seja a maior dificuldade quando se intercambia estudos na área com pesquisadores do exterior. Para eles, a linguagem grafite engloba uma série de variações estilísticas que começam pela assinatura – *Tag* –, até as formas mais elaboradas e complexas que se vê no universo do *spray*.

Mas o que nos interessa no momento é caracterizar a formação de um estilo de escrita que se firmou em nossa cultura. E como se pôde acompanhar ao longo desta pesquisa, por razões muito evidentes, esta **letra** da qual tanto se explora é assim como muitas outras reflexo imediato de sua instância cultural.

Após este período de escrita-poesia na década de 1970 na cidade de São Paulo, viu-se que o grafite começou a se tornar mais elaborado pela entrada de artistas plásticos neste cenário – que além de colocarem seu repertório a favor desta linguagem –, souberam explorar as possibilidades que esta expressão lhes propunha.

Abria-se assim, uma exemplificação ao alcance de muitas pessoas, principalmente jovens universitários, na intenção de adentrarem ao espaço e conjunto urbano com suas idéias. O que de certa forma, acelerou não só o crescimento da linguagem grafite, como também, a atração e aumento de formas diferenciadas.

Naquele momento existia uma preocupação muito maior em relação à figuração do que a letra, palavra. Explorava-se mais a imagem, e desta, tanto os recursos técnicos como também, a mescla de materiais. Preocupava-se em constituir uma linguagem, que **colorisse** a cidade e trouxesse a esta, um novo tipo de mensagem; que trabalhasse as possibilidades artísticas mas sem se preocupar em ser arte, e sim, a expansão de uma informação que rompesse com a ordem cotidiana da cidade.

A isto se complementa, o fato desta possibilitar o desvio do trajeto fechado das galerias de arte, e de seus agentes, terem um público maior e diverso na recepção e diálogo da qual se propunham.

Passou-se a década de 1980 com um crescimento enorme deste tipo de grafite – figurado –, pictórico; e na década de 1990, com a entrada de uma forte tendência americana onde se pôde presenciar a ênfase aos estilos de letra desde os pequenos *Tags* – assinaturas feitas com pincel atômico¹⁰⁸ e também *spray* –, passando pelo *Piece* (com pequena área pintada), *Wild Style* (com letras complicadas e agressivas) e o *Throw – up* (letras **recheadas**, de pintura rápida com seu núcleo à base de tinta látex com rolinho, algumas vezes contornadas com *spray*).

Mas ao que tudo indica, não foram estes os fatores que levaram a formação da letra de **picho**. Talvez em alguma direção os estilos de letra de grafite por nós citados, possam ter contribuído com alguma referência, mas no entanto, acredito em outra possibilidade.

Primeiramente, cito uma diferença quanto à classe social que os jovens dos grupos de pichação ocupavam, fazendo com que suas pretensões de **escrita**, fossem distintas em relação aos estilos e grupos de grafite que se presenciavam em nossa cidade. Era um outro tipo de

¹⁰⁸ Caneta de ponta grossa. Também são usados **nugets** – para tênis e sapatos, e outros similares feitos manualmente com bisnaga de tinta com a saída de feltro, soldados com fita adesiva.

união de pessoas e deste modo, creio também, que suas referências e modo de identificação fosse particularizado – não englobado ao universo do grafite.

Já foi visto que seus encontros se deram nas galerias do centro, e foi de muita influência, as letras e estilos tipográficos encontrados nas capas dos *long-plays* de bandas de rock, que os mesmos ouviam. Estas por sinal, eram formadas por estilos de letras com características góticas, e também com alguns elementos de antigas fontes inglesas¹⁰⁹ que as gangues de Los Angeles usavam desde 1930 (ARONOVICH, 2005).

Os estilos de desenho que se encontram nestas capas (bandas como Pink Floyd, Led Zeppelin, ACDC, Black Sabbath, Motorhead, Def Leppard entre outras), constituíram, portanto, uma referência gráfica que começou a migrar do papel – fazendo uso de pequenos rascunhos –, para os muros da cidade.



Ilustr. (1) Capas de *long-plays* das bandas de rock. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.

Ver-se-á que a **letra** da pichação, começou a desenvolver-se neste sentido formal: – na transposição do plano bidimensional para a tridimensionalidade, ganhou influência, corpo e os ajustes necessários dentro de sua prática na arquitetura da cidade. Isto é, foi a própria linha arquitetônica dos elementos encontrados nas portas, janelas, beirais de casas e prédios, que ajudaram a estruturar a forma desta escrita.

¹⁰⁹ Segundo Bringhurst (2005), os primeiros tipos de impressão *bold* foram os tipos góticos utilizados por Gutenberg na década de 1440. Nos dois séculos seguintes, os tipos góticos foram amplamente utilizados não apenas na Alemanha, mas na França, na Espanha, na Holanda e na Inglaterra. Daí a razão dos tipos góticos serem vendidos nos Estados Unidos como **Old English**.

As letras de pichação – e pode-se dizer com clareza –, se firmam não na sobreposição das linhas geométricas da cidade, e sim, na ocupação dividida e planejada que os espaços arquitetônicos lhe oferecem. Fazem com que a diagramação das palavras ou nomes dos grupos, seja montada a partir dos espaços propostos pela arquitetura. Ou seja: muros, beirais e fachadas de comércio, servem de verdadeiras guias tanto na base e altura, como na largura da letra, exigindo planejamento prévio e habilidade do pichador¹¹⁰. Uma prática do qual a maioria dos escribas, calígrafos e tipógrafos, exerceram e ainda o fazem durante a prática de seus trabalhos de textos – provocam texturas na acepção da palavra – mas obviamente, em diferentes **contextos**.

Aprofundar-se-á um pouco mais à questão desta diagramação na arquitetura – e sua influência direta à letra e o **texto** –, mas agora deve-se continuar em busca às razões da estrutura dos caracteres da pichação, seu paralelo com o estilo gótico e a influência dos materiais utilizados.

Pôde-se, no início deste capítulo, explanar a idéia de que a história da escrita na delineação das formas e padrões de letras e textos esteve sempre condicionada à tríade que se estrutura no suporte – instrumento – mão. Não deixando de compreender a relação desta última, enquanto agente cultural – condicionada entre outros fatores –, ao seu tempo tecnológico.

Viu-se que a prática da escrita também esteve sempre ligada a uma técnica, cujos princípios norteadores às concepções estilísticas, possuíam um elo à cultura da época em que estavam subjugadas.

Vê-se na escrita da pichação, um paralelo a ser deferido com cuidado – e não tão diretamente –, com a escrita e estilo gótico. As principais características que assemelham tais escritas, em uma vista geral, ocorrem por uma aproximação à forma de seus caracteres condensados, a proporcionalidade de sua divisão de corpo (parte superior, meio, parte inferior) e a angulação de seu traçado. Que, por conseguinte, produz uma massa de texto estreita, densa e fechada, de difícil leitura.

There are some visual rules – for example, the letters of the tags should be uniformly tall and wide, meeting an invisible and straight guideline at the top and bottom of the name.

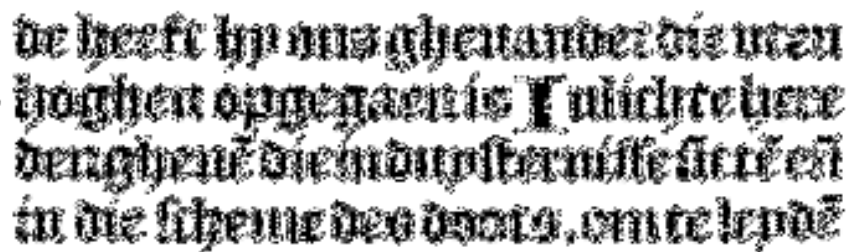
¹¹⁰ Nas entrevistas por nós realizadas – em anexo desta dissertação – os pichadores foram unânimes em afirmar acerca deste planejamento, começando pela elaboração de suas letras no papel e depois na escolha e estudo de sua diagramação nos muros, fachadas e prédios.

The letters should usually be separate from one another. In addition, the breaks and bends of the tag's letters (again, normally) be at consistent elevation (e.g. two-thirds of the way to the top of the letter (ARONOVICH apud TRISTAN, 2005, pp. 27. 28).

Fernanda Martins¹¹¹ em sua obra, *Bembo – quando uma parceria dá certo*, nos coloca que “[...] o escriba, artesão orgulhoso de suas habilidades, busca a regularidade de cada letra, criando linhas bem compactas, para que a textura na página se pareça com a trama de um tecido. Está longe de se preocupar com a clareza e legibilidade buscadas hoje” (MARTINS, 2003, p. 5). Ainda acerca desta questão, Bringhurst (2005, p. 32) nos sugere que:

Começamos com uma antiga metáfora: se o pensamento é um fio de linha, o narrador é um fiandeiro – mas o verdadeiro contador de histórias, o poeta, é um tecelão. Essa velha abstração, própria das narrativas faladas, foi transformada em um fato novo e visível pelos escribas. Após longa prática, seu trabalho ganhou uma textura tão homogênea e flexível que a página escrita passou a ser chamada de *textus* (tecido em latim).

Ainda nos aponta o autor quanto a legibilidade destas texturas, que “[...] isso é um sinal de que o ato de escrever é mais enfatizado que o de ler, e de que a escrita é vista mais como um instrumento de poder que de liberdade” (BRINGHURST, 2005, p. 177).



Ilustr. (2) Texto com caligrafia gótica –*textura*. Fonte: Bringhurst (2005).

Vê-se um outro aspecto importante, ao qual já foi feita referência, que estes **textos** eram produzidos por instrumentos muitas vezes de ponta chanfrada, como a pena e o caniço. Em

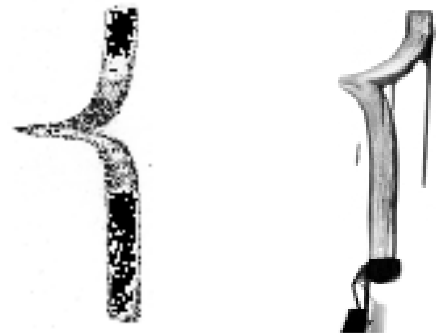
¹¹¹ MARTINS, Fernanda. *Bembo – quando uma parceria dá certo*. São Paulo: Rosari, 2003, p. 5.

algumas outras culturas, tem-se também o pincel e o bambu. O que dependendo da inclinação da mão à segurar o instrumento, provoca o traçado inclinado e estreito.

Sabe-se também, que por uma otimização do espaço da página, as letras góticas, como alguns outros estilos, eram executados de forma a ocupar o máximo de texto sobre a superfície destinada. Segundo Frutiger (2001, p. 140), “[...] supõe-se que o calígrafo tenha apertado as letras para aproveitar ao máximo o pergaminho, um suporte de escrita muito caro”.

Complementa ainda o autor em relação a inclinação do instrumento que “[...] a maneira mais fácil de condensar uma escrita feita com pena de ponta larga era girá-la a um ângulo bastante inclinado, de forma a tornar as verticais mais finas, porém dando, inevitavelmente, um aspecto pontiagudo às serifas¹¹²”.

Na história tem-se a inclinação do instrumento igual à zero – na horizontal, observada na escrita quadrada (100 a. C.), vinte graus de inclinação na escrita capitular corrente (300 a. C.) e sessenta graus na escrita rústica (400 d. C.). À estas escritas, no que se refere às suas inclinações¹¹³, tem-se a mesma ordem de ocorrência na Uncial (400 d. C.), Minúscula Carolíngia (900 d. C.) e Gótico Antigo (1400 d.C.).



Ilustr. (3) Ângulo de escrita: **pena e rolinho**.

Fonte: Denis Rodrigues, 2006.

¹¹² As serifas são pequenos arremates que aparecem geralmente em muitas famílias tipográficas, na base das letras. Podemos citar como exemplo, a letra **A**, da Trajan. Segundo Rocha (2002), tecnicamente falando, serifa é o traço colocado no início ou final da haste de uma letra.

¹¹³ Não devemos confundir a **inclinação** da pena com o **eixo** do qual estruturam-se as letras. É bem da verdade que há uma interligação entre estas duas propriedades, mas aqui estamos à caracterizar o efeito da primeira sobre o traçado estreito que esta produz. Ao final deste capítulo, estaremos expondo de maneira analítica estes esquemas, de forma a esclarecer tais apontamentos.

Vê-se, portanto uma correlação angular de efeito na letra, como também ao texto, que se forma na escrita da pichação. Mesmo com o uso do spray, sua letra é estreita, condensada a fim de serem ocupados os espaços com o maior número de letras. Quando é utilizado o rolinho¹¹⁴ – como instrumento de desenho –, se torna mais aparente ainda esta relação no traçado.

Mas há uma diferença grande de abertura entre as duas: enquanto a letra gótica possui um *counter*¹¹⁵ fechado e suas hastes¹¹⁶ grossas tornam mais pesado e densa sua mancha, a letra da pichação é mais **aberta**. O espaço interior de sua letra – *counter* –, é bem mais **arejado** e a relação com a largura de suas hastes, que são mais finas, tornam-a mais leve.

Mas o que se percebe é que faz sentido o paralelo entre estes dois estilos quando visto em conjunto. Seja pelo caráter estilizado das letras góticas – provenientes da influência gráfica das capas de discos das bandas de rock –, como também, pela coincidente **razão angular, proporcionalidade de corpo, efeito pontiagudo e condensação das letras**; e a que sabemos, ocorreu no desenvolvimento e prática otimizada do espaço, pela escrita da pichação. Portanto, a soma destes fatores para ambas, é uma mancha mais para ser **vista** e não **lida** – algo muito próximo à uma textura.

Dentre as letras góticas analisadas, pode-se apontar segundo Bringhurst (2005), que:

Os primeiros tipos¹¹⁷ a serem gravados na Europa, entre os quais figuram todos aqueles utilizados por Johann Gutenberg, eram góticos. As escritas e os tipos impressos com essa forma já foram utilizados por toda Europa – na Inglaterra, França, Hungria, Polônia, Portugal, Holanda e Espanha, tanto quanto na Alemanha –, e algumas espécies chegaram a triunfar até mesmo na Itália. Os tipos góticos são a contrapartida do estilo arquitetônico de mesmo nome, e assim como eles podem ser considerados uma parte proeminente do legado europeu, embora tenham florescido mais vigorosamente e por mais tempo na Alemanha que em qualquer outro lugar (BRINGHURST, 2005, p. 290).

¹¹⁴ Instrumento de pintura comercial, de várias larguras feito de espuma ou fibra sintética. Possui um cabo para fixação da mão e um mecanismo cilíndrico na outra extremidade que gira ao passar da tinta. Muitos substitutos são empregados pelos pichadores tanto nos cabos – para se alongarem –, como também na outra extremidade.

¹¹⁵ O termo **counter** – do inglês, indica o espaço interno de algumas letras do alfabeto. Segundo Rocha (2002), pode ser fechado, como nas letras a, d, o, e b ou aberto, como nas letras h, u, n, c.

¹¹⁶ **Haste** ou **Stem** – é o traço vertical das letras ou a diagonal principal da letra **N** (ROCHA, 2002).

¹¹⁷ **Tipo**, segundo Bringhurst (2005), é a escrita editada ou imitada. A diferença entre **tipo** e **escrita** reitera a diferença entre caracteres *glílicos* e *gráficos*, ou **gravados** e **escritos**. Diferença estabelecida pelo menos 1.500 anos antes da prensa tipográfica.

Ainda apoiado nas afirmações do autor, vê-se que “[...] assim como acontece com os tipos romanos, há uma infinidade de variações da escrita gótica [...] no entanto, é importante observar a presença de quatro famílias principais: *textura*, *fratura*, *bastarda* e *rotunda*” (BRINGHURST, 2005, p. 290, grifo do autor).

Destas quatro famílias principais, vê-se que a letra da pichação atrai elementos encontrados nas minúsculas da **textura** (fig. 1), **fratura** (fig. 2) e **bastarda** (fig. 3). A rotunda (fig. 4), por seu desenho ser mais oval, se distancia um pouco mais. Mas o estilo que mais aproxima ambas as escritas – pichação e gótica –, é sem dúvida nenhuma, a **textura** (fig. 1), pelo seu desenho estreito, traço angulado, proporcionalidade/ divisão interna do corpo em três partes e fechamento do *counter*.

Bringhurst (2005, p. 290) nos indica ao relacionar cada uma destas famílias que “[...] embora o *o* da textura seja desenhado apenas com dois traços, ele parece ser essencialmente hexagonal. Em uma fratura, é normalmente achatado do lado esquerdo e curvado no direito. Já na bastarda é comum vê-lo pontiagudo no topo e na base e bojudo em ambos os lados”.



Ilustr. (4) – Textura, fratura, bastarda e rotunda.

Fonte: Bringhurst (2005).

Cabe também esclarecer a relação das terminologias encontradas nas letras góticas e sua relação de peso e mancha no qual constituem-se. Pois vê-se que “[...] os primeiros tipos sem serifa foram os chamados *grotesca*, produzidos na Europa, durante o século XIX. Eram

bastante pesados e, talvez por isso, ficaram conhecidos nos EUA como *gothic*, em referência às escuras *blackletters*¹¹⁸ no antigo estilo gótico” (ROCHA, 2002, p. 110).

Gostaria ainda de citar apenas como referência de produção um pouco mais contemporânea acerca da letra gótica, a fonte *Wilhelm Klingspor Schrift*, de Rudolf Koch. Ela é pertencente à família da textura, ou seja – dentre os estilos góticos citados, o paralelo mais próximo às letras da pichação –, e foi desenhada e produzida em 1925. Seu nome é uma homenagem ao coproprietário da fundição Klingspor Bros. em Offenbach, onde Rudolf Koch ocupava o posto de designer-chefe. Encontra-se nela, uma versão digital dos belos tipos metálicos (BRINGHURST, 2005).

Outras importantes produções digitais que se pode mencionar, são as fontes *Totally Gothic*, de Zuzana Licko – Emigré, década de 1990, *Lunatic*, também da designer Licko (fig.) e *Barnbrok Gothic* de Jonathan Barnbrok (fig.) – cuja foundrie¹¹⁹ é a **Virus**.



Ilustr. (5) Fonte *Barnbrok Gothic*. Fonte: **Virus**, 2006.



Ilustr. (6) Fonte *Lunatic Bold*. Fonte: Emigre, 2006.

¹¹⁸ É usual entre os tipógrafos o uso do termo **letra preta**, para referenciar as famílias tipográficas cuja mancha de impressão é acentuadamente pesada, forte e densa. Tais características são encontradas no estilo gótico, e como já apontado, daí o emprego da terminologia *gothic* em referência às escuras *blackletters*. Em contraste com as *blackletters*, Bringhurst (2005), nos aponta as *whiteletters* – termo inglês similar ou complementar a **humanista**. São letras geralmente leves e preferidas pelos escribas e tipógrafos dos séculos XV e XVI. Diferenciam-se portanto da letra e escrita gótica, mais escura e eram usadas em textos eclesiásticos e legais. A letra humanista possui seu paralelo na arquitetura românica, enquanto o gótico, no estilo arquitetônico com mesmo nome.

¹¹⁹ O termo *foundrie* também é encontrado como *foundry* – na língua inglesa. Deriva de uma aproximação ao termo *fundere* (fundir) em latim; está relacionado às práticas mecânicas de fundição dos tipos móveis, mas até hoje no meio digital, preserva o sentido de produção de fontes tipográficas.

No Brasil, cito a *Heresia* de Márcio Shimabukuro que funde os conceitos característicos das letras góticas – *Fette Fraktur* –, com a *Compacta*, resultando em uma fonte nova e bem inusitada e que guarda uma semelhança com algumas famílias tipográficas que foram referência aos pichadores.

Em relação ainda à produção brasileira, vê-se que nesse país, é muito recente a produção de fontes digitais, ainda mais se tratando de uma fonte provinda da pichação. A dificuldade se dá não somente por se constituir como nova – sua atração à produção digital –, mas também, pela dificuldade em encontrar famílias tipográficas completas na pichação, o que torna, um pouco complicado seu desenvolvimento preservado de suas características naturais, para uso geral no design gráfico.

O que se comprova até o momento, é sua aplicação enquanto fonte *display*, ou seja, apenas *settings* parciais das famílias tipográficas para títulos, **chamadas**, e logotipos. Como exemplo pode-se citar a fonte utilizada no filme *Bicho de Sete Cabeças* de Laís Bodanzky, entre outros trabalhos.

Ir-se-á ao final do capítulo, expor uma mostra específica de letras de pichação – a partir do *corpus* desta dissertação –, objetivando uma análise comparada entre estas, como também, da estrutura de seus caracteres. No momento, gostaria de exemplificar a referência gótica e suas características, observadas em alguns trabalhos contemporâneos tanto nas escritas urbanas (grafite e suas variações estilísticas) como no design gráfico, caso do escritor **DME**.



Foto (1) – Caligrafia urbana de DME.

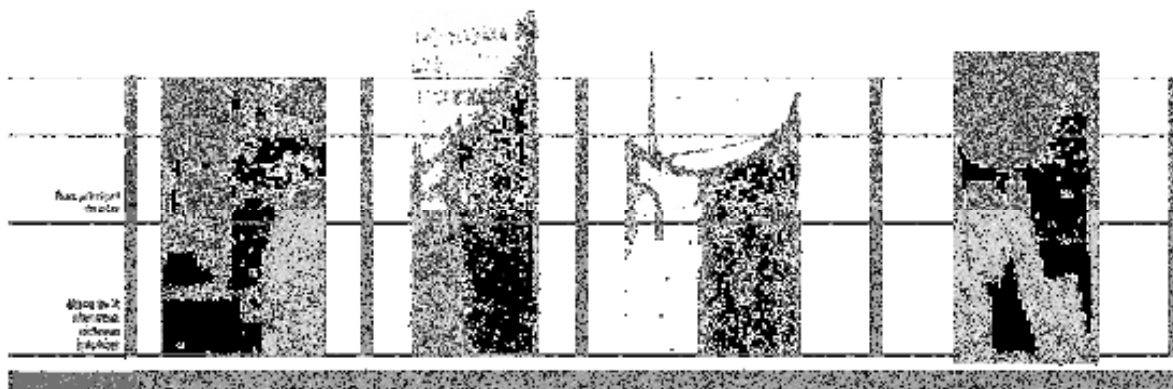
Fonte: DME, 2006

Segundo o próprio escritor¹²⁰, sua trajetória com este tipo de caligrafia é realizada:

[...] há 7 anos tendo como principal referência a caligrafia gótica somada a diversas influências oriundas do próprio graffiti e de estudos técnicos sobre tipografia, design gráfico e ilustração. Na composição de suas obras, faz as letras "DME", as quais procura distorcê-las e adaptá-las ao seu estilo com a devida atenção para que não se descaracterizem. Na maioria das vezes, a composição é cercada de elementos que complementam a letra, sendo estes grandes áreas negras ligadas sempre às letras "D" e "E". A utilização da parede sempre proporciona texturas interessantes à contra-forma da letra, fazendo com que boa parte dos elementos sejam pensados a partir da área externa a fim de que sejam complementados pela textura do suporte ("DME", 2006)

Vê-se no trabalho deste artista, um exemplo muito rico e significativo do uso dos elementos góticos e sua transposição à linguagem das **escritas urbanas** – de implicações tanto ao grafite como à pichação –, cuja leitura e decodificação de sua **assinatura**, dá-se muito pelo estilo aplicado e o conjunto de sua imagem. Cria-se portanto, uma identidade de **escrita** a partir dos locais por ele escolhido – na maioria, interiores de casas abandonadas –, aliado à sua expressão singular.

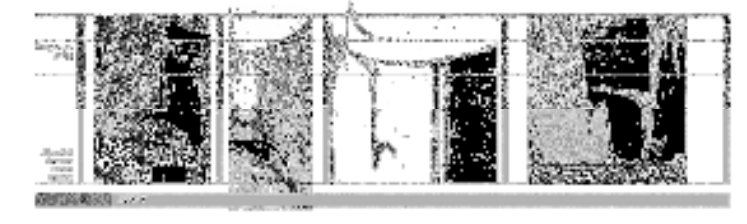
¹²⁰ DME, é artista gráfico – designer, e trabalha com **escrita urbana**. Realiza um importante e significativo trabalho de caligrafia contemporânea nas ruas de São Paulo. Esta entrevista foi concedida a Marcos Mello em junho de 2006.



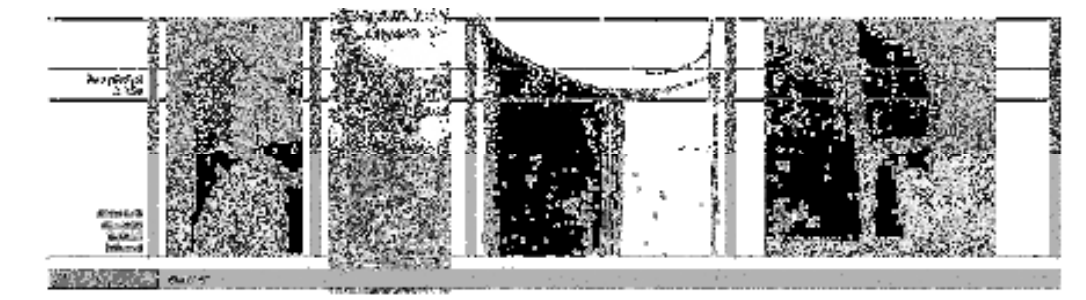
Ilustr. (7) Análise tipográfica das letras de **DME**. Fonte: **DME**, 2006.



Ilustr. (8) Visão comparativa das letras de **DME**. Fonte: **DME**, 2006.



Ilustr. (9) Análise tipográfica das letras de **DME**. Fonte: **DME**, 2006.



Ilustr. (10) Análise tipográfica das letras de **DME**. Fonte: **DME**, 2006.

Outro exemplo de escrita com aspecto de composição semelhante a uma **textura**, encontra-se no belo trabalho de William Baglione¹²¹, que escreve seus poemas em lugares abandonados. Sua letra e caligrafia é mais fácil de ser lida, e conserva referência tanto na pichação, como em alguns estilos mais ligados à escrita corrente. Os traços que cruzam os caracteres lembram o emblema utilizado pelos *punks* na letra **A** de **anarquismo**.

¹²¹ William Baglione é **escritor urbano** e realiza trabalhos nesta área desde a década de 1990 em São Paulo. Escreve poemas e edita uma revista de nome **Resistência**, feita inteiramente com xérox; o estilo de suas letras retrata o conteúdo de sua poesia.

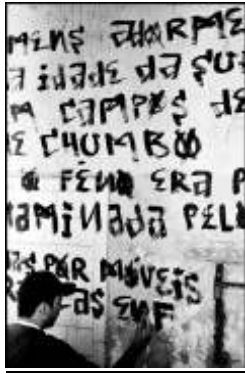


Foto (2) – Escrita de William Baglione.

Fonte: Baglione, 2006.



Foto (3) – Poesia de Baglione.

Fonte: Baglione, 2006.

Nos exemplos a seguir, acerca da produção de fontes digitais com características da linguagem das escritas urbanas, observa-se o paralelo e intercâmbio entre os estilos góticos (principalmente o **textura**) – já estilizado –, o grafite (cujos desenhos de letra encontram-se principalmente ligados ao *tag*, *throw – up* e *wild style*)¹²², e atualmente um início muito precoce do estilo **puro** da pichação.

São poucos os trabalhos específicos com as famílias tipográficas de pichação, disponibilizados no formato digital. Vê-se esta dificuldade – como já apontada –, não só por pichadores desenvolverem *settings* parciais de suas letras – em especial para a assinatura somente dos grupos –, como também, na própria carência de produção e desenvolvimento destas, por parte dos **escritores urbanos** (pichadores) e designers.

Estamos em um início de experimentação com estas letras de pichação, no campo da tipografia digital. Acredito que em breve, a produção nesta área, irá contar com muitos projetos. Fato este, que em minha opinião, deve contar com o estímulo de designers para com os pichadores, pois são estes os verdadeiros produtores desta escrita.

¹²² Estes estilos encontram-se na mostra final deste capítulo, analisados comparativamente.

A B C D E F G H I J K L M
 N O P Q R S T U V X Y Z
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ! @ # \$ %
 & ' () * + , - . / : ;
 [\] ^ _ ` { | } ~ ?

Fontes | Escritas por DenisDme DME
 www.denisdme.com

Ilustr. (11) Fonte AtlazDez, desenhada por DenisDme em 2006. Fonte: DME, 2006.

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V X Y Z
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ! @ # \$ %
 & ' () * + , - . / : ;
 [\] ^ _ ` { | } ~ ?

Fontes | Escritas por Kenny Izatt

Ilustr. (12) Fonte Graffiti desenhada por Kenny Izatt. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.

A B C D E F G H I J K L M
 N O P Q R S T U V X Y Z
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0 ! @ # \$ %
 & ' () * + , - . / : ;
 [\] ^ _ ` { | } ~ ?

Fontes | Escritas por Johan Waldenström

Ilustr. (13) Fonte Underground desenhada por Johan Waldenström. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.

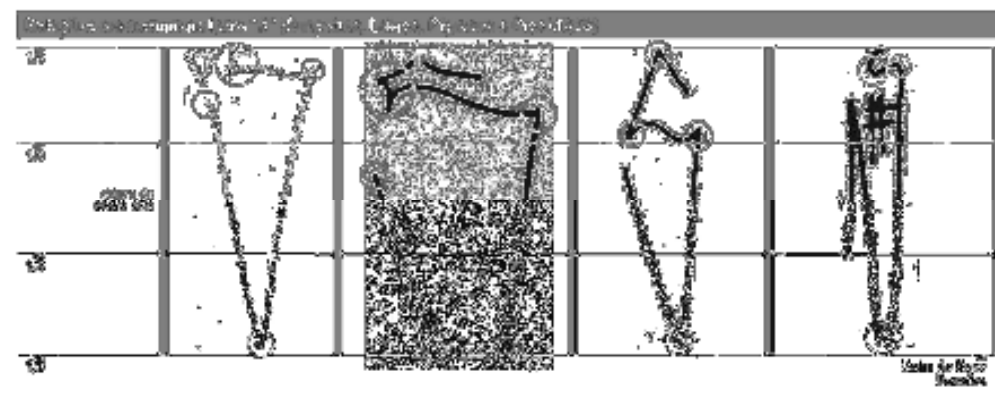
A B C D E F G H I J K L M N O P Q R
 S T U V X Y Z 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
 ! @ # \$ % & ' () * + , - . / : ;
 [\] ^ _ ` { | } ~ ?

Fontes | Escritas por Larabie Fonts

Ilustr. (14) Fonte Hawkeye desenhada por Larabie Fonts. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.

A característica mais utilizada da letra de pichação, volta-se novamente à questão do **ver** e não do **ler**, o que aponta seu uso mais freqüente como imagem – textura; e não enquanto letra de fácil ritmo de leitura para texto corrido. Explorar-se-ão mais alguns destes conceitos quando adentrarmos no próximo subcapítulo cujo tema se refere a conceitos tipográficos. Agora, ainda devemos nos ater à linha de análise que nos levará a algumas considerações, enquanto às diferenciações encontradas nas letras de pichação, em outros estados do Brasil.

Pelo que se pôde comprovar em nossas pesquisas, as características principais da letra de pichação paulista é seu traçado reto, bem definido e que segue um planejamento geométrico, desenhado na proporção de três terços. Ou seja, se considerarmos a letra S dividida em três partes iguais (superior, meio, inferior), veremos que a delineação de sua forma é comprometida por esta divisão. Seu desenho têm como guia este plano e estrutura muito característico, e as letras lado a lado na formação da assinatura dos grupos, obedecem a mesma ordem.



Ilustr. (15) Análise tipográfica dos caracteres S dos grupos de pichação.

Fonte: Denis Rodrigues, 2006.

Já pudemos fazer considerações quanto ao seu caráter condensado, como também, da presença de poucas curvas – mas o que vemos, é que algumas de suas hastes são **abauladas** para dentro do *counter*. Fato este, bem típico da letra de picho paulistana.

Observa-se em outro paralelo de análise, que o gestual da escrita foi **quebrado**, isto é, mescla-se o curvo com o reto – mas como resultante –, existe um forte domínio das características deste último. Talvez, uma correspondência ao comportamento das chamadas letras monumentais – citadas por nós em capítulos anteriores –, onde vê-se o forte predomínio das linhas retas, devido às suas funções conceituais, como também, seu traçado sob influência do instrumento com que eram talhadas estas nos monumentos¹²³.

Podemos apontar também que os grupos de pichação em São Paulo, fazem uma variação do programa modular das formas da escrita latina. Isto é, utilizam-se das proporções de nossa escrita, mas ao mesmo tempo subvertem o programa, fechando-o em seu código, caracterizando, portanto, uma cifra dos grupos. Mas mesmo assim, mantêm uma relação ao **programa** ou relações internas – **correspondências** na linguagem cifrada. Criam a partir de então, uma **solução particular**, personalizada, adicionando ornamentos, terminações e pequenos sinais como flechas, setas, entre outros, o que lhes garante a autoria do grupo.

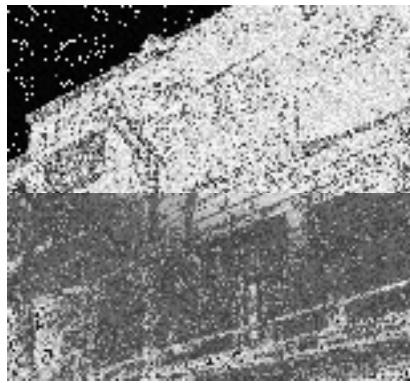


Foto (4) – Grupo **Larápios**.

Fonte: **DME**, 2006.

Em uma análise tipográfica, consideraríamos estas letras enquanto versão e categoria em caixa alta¹²⁴, não possuem caixa baixa. Também é fato, que a altura da letra portanto, é medida de

¹²³ Vide a Coluna de Trajano em Roma. Segundo Rocha (2002), a inscrição na base da Coluna de Trajano, localizada no Foro Imperial, em Roma, é considerada a mais clássica entre as inscrições romanas. Erguida em 113, celebra as campanhas vitoriosas do imperador Trajano contra os dácios.

¹²⁴ O termo **caixa alta** e **caixa baixa** provém da composição manual – técnica primeira da imprensa, onde os textos eram compostos com os tipos móveis (caracteres fundidos em chumbo e ligas). Estes tipos eram guardados dentro

sua base até a linha superior da mesma – cx. alta. Estas proporções em muito se deram com o auxílio da arquitetura das fachadas e prédios, que segundo os pichadores, chamam de régua: – nome também utilizado, quando a letra e assinatura são muito bem desenhadas, servindo-se das guias arquitetônicas e **encaixando-se** exatamente na mesma.

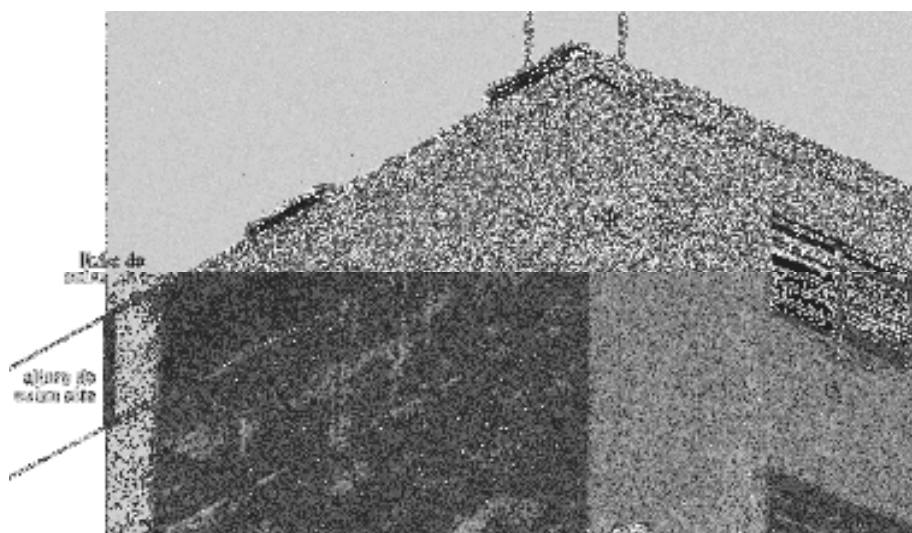


Foto (5) – Análise da **guia para assinatura – régua**. Fonte: DME, 2006.

O que vemos em outros estados brasileiros, como Rio de Janeiro, Salvador e Belo Horizonte, é uma característica mais **solta** e arredondada. As escritas decorrentes destes outros lugares, aproximam-se muito mais à escrita corrente, manuscrita. Logicamente que obedecem a certos códigos e particularizações das cifras que participam, mas em uma vista geral, suas assinaturas diferem em muito das que ocorrem em São Paulo, justamente por este caráter cursivo.

Segundo Manco (2005):

While *pichação* took root first and most strongly in São Paulo, it has a presence in every major city in Brazil, and there is a great variation in regional styles. In Rio de Janeiro

de gavetas subdivididas de forma a separar cada letra do alfabeto. As letras maiúsculas ficavam em gavetas superiores e as minúsculas em gavetas inferiores no gaveteiro. Daí a expressão **cx. alta** e **baixa**, bem como **caixeiros** para os tipógrafos e compositores de textos da época.

and Salvador, for instance, only spray-paint is used for *pichação*, rather than rollers. In Rio de Janeiro, these spray-painted tags are small, with tight, looping and often symmetrical forms. In Salvador, in contrast, *pichação* is big, often marking the entire length of a building [...] both of these styles of *pichação* look a bit similar to the tagging style endemic to the Philadelphia in the US, but they are of course completely unrelated (ARONOVICH apud MANCO, 2005, grifo do autor).

Para finalizar este subcapítulo, gostaria de expressar meu reconhecimento ao estilo característico e único, que hoje a escrita da pichação em São Paulo representa – não só no Brasil –, mas também em todo o mundo. Fato este a ser observado com mais atenção em nossa cultura, a fim de levantarmos um número maior de considerações acerca desta linguagem.

4.3 CONCEITOS TIPOGRÁFICOS

Aqui iremos de maneira abreviada, mas pontual, dirigir alguns conceitos que circundam o estudo da tipografia no sentido de reflexão aos valores encontrados na escrita da pichação e seu **texto**. O primeiro e mais importante destes, é a questão de legibilidade e sua articulação dentro da prática tipográfica.

Segundo Wolfgang Weingart, em entrevista na obra de Cláudio Ferlauto¹²⁵, *O Tipo da Gráfica e outros Escritos*, vemos na possibilidade de articulação e trabalho tipográfico que:

Tipografia é transformar um espaço vazio num espaço que não seja mais vazio. Isto é, se você tem uma determinada informação ou um texto manuscrito e precisa dar-lhe um formato impresso com uma mensagem clara que possa ser lida sem problema, isso é tipografia [...] mas tipografia pode ser também algo que não precisa ser lido. Se você gosta de transformar partes dessa informação em algo mais interessante, pode fazer algo ilegível, para que o leitor descubra a resposta. Isso também é possível, e isso também é tipografia (WEINGART apud FERLAUTO, 2000, p. 72).

¹²⁵ FERLAUTO, Cláudio. *O Tipo da Gráfica e Outros Escritos*. São Paulo: Ed. Cachorro Louco, 2000, p. 72.

Vemos na história da escrita, antes mesmo do surgimento da imprensa – e portanto, da tipografia –, que a problematização acerca da legibilidade em muito se constituiu, devido à prática e tipo de leitura. Primeiramente questionamos a relação fisiológica que se estabelece na capacidade do homem à leitura. Isto é, formas, padrões e tamanhos de corpo de letra, foram se **crystalizando** no decorrer e uso da escrita, de modo a realizar certo aperfeiçoamento necessário entre estas. Além do mais, devemos estender esta relação, ao conjunto que se dá entre: letra – palavra – e texto, de modo a repercutir na recepção do leitor.

Segundo Frutiger (2001, p. 172), a respeito da formação dos padrões de letras, “[...] as bases da legibilidade são como uma cristalização que se forma ao longo dos séculos, usando tipos selecionados e expressivos. Talvez as formas utilizáveis que superaram a prova do tempo, permaneçam para sempre como uma lei estética para o homem”.

Compreendemos também, que estas formas que superaram a prova do tempo, além de se estruturarem enquanto padrão estético (em seu centro de estrutura), foram ao longo dos tempos se adaptando – ou sofrendo ajustes –, necessários às transposições dos sistemas tecnológicos de impressão e leitura.

Ainda decorrendo das afirmações de Frutiger (2001), o autor nos aponta que:

Essas considerações indicam que a verdadeira forma, desejada conscientemente ou não pelo leitor, é aquela que se apresenta perfeita do ponto de vista tipográfico. Essa estética das palavras¹²⁶ fixou-se profundamente em seu subconsciente pela simples razão de que a maior parte do seu conhecimento foi assimilada nessa forma, por meio de livros e jornais, e também porque o equilíbrio desse tipo de escrita lhe oferece o máximo de conforto na leitura (FRUTIGER, p. 170).

Assim, vemos que há um conjunto de relações a estabelecer-se em torno da questão da leitura como também, no sentido de compreensão acerca da legibilidade. Esta portanto, não ocorre

¹²⁶ É importante ressaltarmos, que ao longo do desenvolvimento da escrita, por ordem de aprimoramento e facilitação de leitura, houve na composição dos textos, a separação das palavras. Na escrita uncial, primeira transposição das maiúsculas romanas – Capitalis –, para o papiro, não só as formas das letras arredondaram-se, como também foram acrescidas de extensões (na parte superior e inferior). Exemplo: a parte inferior da letra **p**, **q**, **j** e a parte superior das letras **b**, **d**, que realizam ao conjunto da palavra uma quebra da visão retilínea.

como fato isolado no caractere ou letra de um estilo de escrita. Se faz no conjunto palavra – texto, e sua ocorrência no suporte utilizado e tipo de leitor.

É evidente que as bases deste entendimento acerca da legibilidade devem levar em conta como nos diz Priscila Farias (2001), de que “[...] a polêmica em torno da (i)legibilidade das tipografias das décadas de 80 e 90 pode ser dividida em duas vertentes: uma diz respeito à popularização dos meios de produção, que teria levado a uma grande diversidade de fontes, talvez excêntricas demais; e outra [...] diz respeito aos próprios meios digitais” (FARIAS, 2001, p. 70). Ainda decorre a autora ao fato de que:

Quanto à ‘excentricidade excessiva’ de certas formas contemporâneas, é curioso notar que, se até mesmo o modernista Frutiger era capaz de detectar um certo ‘propósito’ na ‘zona harmônica’ em torno ao ‘traço esquemático básico da letra, onde o tipo adquire personalidade própria’ [...] muitas das críticas feitas às fontes ditas pós-modernas parecem ter se baseado principalmente no argumento de Warde a respeito da ‘invisibilidade’¹²⁷. Neste sentido, estas tipografias seriam ilegíveis por serem visíveis demais (FARIAS, 2001, p. 71, grifo da autora).

Em outra linha complementar de raciocínio ao que tange o questionamento da (i)legibilidade e seus paradigmas, vemos que esta também condiciona-se à relação que se dá em tempo e espaço. Ou seja, a relação que se estabelece através da intenção de representação da letra, palavra, texto e leitura, numa dada cultura em um período histórico. São muitos os exemplos de passagens significativas dentro da história das artes gráficas e do design gráfico, que apontam esta condição. Weingart (2000), inicialmente nos ressaltou esta articulação ao dizer que “[...] tipografia pode ser também algo que não precisa ser lido. Se você gosta de transformar partes dessa informação em algo mais interessante, pode fazer algo ilegível, para que o leitor descubra a resposta”. Ainda acerca da questão de articulação dos limites de uso das formas tipográficas, o autor nos diz que “[...] ela pode incluir cor, que dá outro significado

¹²⁷ Algumas correntes teóricas no estudo da tipografia, denotam a **invisibilidade** à um tipo de estrutura de caractere, capaz em proporcionar ótima fluência de leitura no conjunto de texto, fazendo com que nossa percepção e ritmo de leitura sejam extremamente facilitadas e não se atenham à dificuldades de decodificação das letras. Assim, segundo estes estudiosos, a fluência e compreensão do texto, são o primeiro plano, fazendo com que nem se perceba as qualidades formais do caractere. O projeto da *Times New Roman*, para o Jornal Londrino *The London Times* – elaborado por Stanley Morison em 1929 –, é um bom exemplo disto.

à palavra. Se você imprimir algumas partes em vermelho, elas se transformam numa outra informação” (WEINGART apud FERLAUTO, 200).

Vemos portanto, a possibilidade de enxergar a palavra não somente enquanto veículo de seu conteúdo semântico, e sim, dos valores contextuais e significantes que emergem do modo de seu uso e disposição formal. Segundo Farias (2001), um primeiro nível está ligado a “[...]‘questões de ergonomia óptica’, existiria um ‘segundo nível de denotação’, que diria respeito aos ‘possíveis significados e interpretações do texto’. Isto porque, para além deste primeiro nível de denotação, a tipografia poderia continuar a desenvolver sua relação com a linguagem” (MERMOZ apud FARIAS, 2001, p. 71, grifo da autora).

[...] traduzindo o manuscrito do autor de uma forma que não apenas facilite o deciframento de caracteres individuais, palavras e frases, ...[mas que também] convide o leitor a se aproximar ...do texto a partir de perspectiva/s particular/es (MERMOZ apud FARIAS, p. 71).

Portanto, a intenção gráfica que se imprime à palavra – constrói um sentido de leitura, que de toda sorte –, sugestiona uma compreensão desta enquanto imagem revestida de novos valores; co-participativos à sua razão semântica. Segundo Frutiger (1999), “[...] poetas famosos sempre tentaram quebrar a grade rígida e convencional da composição tipográfica por meio de uma organização pictórica do texto. Os chamados ‘caligramas’ de Apollinaire, Morgenstern, e outros, são exemplos de como a escrita se transforma em imagem” (FRUTIGER, 1999, p. 160, grifo do autor).

Para finalizar, de volta às pichações paulistas do século XXI, observamos que estas também vêm a possibilidade de uso da palavra-imagem, mas num sentido de código. Uma cifragem entre os grupos, que transformam a palavra em figura, em um logotipo pessoal.

O modo mais direto de conferir um aspecto pictórico à letra está na transformação da sua própria imagem ou a da palavra numa figura. Esse procedimento gera o conflito mais forte entre o que é ‘visível’ e o que é ‘legível’. Trata-se de um efeito de duplo sentido, muito explorado nas artes gráficas modernas, com o objetivo de, por exemplo, criar um

logotipo fácil de memorizar, despertando no observador o conflito entre a forma abstrata do alfabeto e a forma sugerida da imagem (FRUTIGER, p. 162, grifo do autor).

A escrita da pichação compreendida por este viés, é uma escrita-imagem. Uma escrita subvertida aos valores e usos de uma cultura, que tem na sua letra, o poder de manejo de uma comunicação particularizada, própria e autônoma. Um conjunto simbólico que trabalha sob os desvios das regras e padrões de leitura comuns, forçando uma **legibilidade** à cultura dominante – que obviamente antes de entender, condena tal **tipo**¹²⁸ de representação ou possibilidade signica.

Deste modo, esta escrita sugere uma difícil missão à sociedade: tornar legível ou compreensível um mecanismo altamente veloz e avançado, que é a linguagem da pichação. Um sistema simbólico **fechado aos grupos** e que tem no seu modo interventivo na cidade, sua principal arma – como o poeta que rompe com as regras e padrões estabelecidos, na procura de novos valores de significação.

A **escrita-pichação**, portanto, expressa novas possibilidades signicas ao espaço cidade, ou à folha de papel e livro do nosso poeta marginal. Segundo Amâncio (2000, p. 157), “[...] questiona a ordem, a sinalização, a arquitetura, as vias, os canos, todo um sistema vivo, existente na cidade e que ao mesmo tempo exclui parte da população [...] e faz por rebeldia, para mostrar sua existência”.

As pichações expressam-se em signos decodificados apenas aos iniciados, ou seja, entre os próprios grupos. A população comum não é convidada a este diálogo [...] mesmo dentro da simplicidade aparente, as letras são elaboradas pelos pichadores que estudam o formato que lhe agrade mais e que ele sinta que melhor o representa, considerando que é a sua assinatura, seu homograma [...] tão criticadas como sujeira, conservam em suas formas, um padrão estético, de beleza que não é compartilhado pela população comum da cidade,

¹²⁸ Apenas por ordem de curiosidade e muita coincidência, segundo Elias (1994), no século XVI, um tipo particular de família de caracteres tipográficos francês, recebeu o nome *civilité* – extraído da obra de Mathurin Cordier – que combinava doutrinas do tratado de Erasmo com as do humanista, Johannes Sulpicius. Um grupo inteiro de livros surgiu influenciado – direta ou indiretamente –, pelo tratado de Erasmo sob o título *Civilité* ou *Civilité puérile*. Foram impressos nessa família de caracteres tipográficos chamados *civilité* até fins do século XVIII. É muito curioso tal fato, pois o conteúdo do tratado fala sobre atitudes que perdemos, que alguns de nós denotaríamos enquanto **bárbaros** ou **incivilizadas**. Trata de coisas que desde então, se tornaram impúblicáveis e que também, não são aceitas como **naturais** (ELIAS, 1994).

mas que é motivo de disputa entre os pichadores, pela Tag mais bonita (AMÂNCIO, 2000, p. 159).

4.4 ANÁLISE TIPOGRÁFICA

Iremos realizar neste último subcapítulo, com o auxílio das imagens por nós selecionadas, uma tentativa de análise tipográfica que nos aproxime dos valores conceituais da escrita da pichação, explanados até o momento. É bom lembrar, que em parte, já esmiuçamos as características destas letras, o que nos torna facilitado o apontamento comparativo de suas qualidades formais.

Primeiro, iremos expor individualmente as assinaturas dos grupos por nós estudados, para então analisá-las sob diferentes aspectos de sua estrutura tipográfica. Lembrando que, segundo Bringhurst:

Tipo é a escrita editada ou imitada, traduzida ou parafraseada, dignificada ou ridicularizada – mas a escrita é uma versão fluida e linear de signos epigráficos mais desconexos. A diferença entre ‘tipo’ e ‘escrita’ reitera a diferença entre caracteres *glíficos* e *gráficos*, ou gravados e escritos – uma diferença estabelecida pelo menos 1500 anos antes do nascimento da prensa tipográfica (BRINGHURST, 2005, p. 294. grifo do autor).

Portanto, este estudo tomará de empréstimo conceitos e modos de análise tipográfica, adaptados à particular letra, conjunto e sistema gráfico–representativo da pichação. Sabemos que enquanto **letra isolada**, a pichação possui um paralelo com o estilo gótico da **textura**, e quando somada às demais letras da assinatura do grupo, produz um efeito de imagem,

logotipo. Mas vale ressaltar também, o sistema utilizado por estes grupos – e que é padrão –, empregado na ordem:

1. Assinatura do grupo (muitas vezes acompanhada de pequeno símbolo gráfico no interior da palavra) + assinatura individual de quem escreveu + a datação.
2. Uso de um símbolo gráfico – denominado **grife** –, onde vários grupos podem utilizá-lo em comum acordo, seguido ou não da assinatura do grupo que pichou + assinatura individual de quem escreveu + a data.
3. Uso somente do símbolo gráfico do grupo (no caso do **PIGMEUS**, a sua letra **G**, que é um desenho de uma **pequena cara sorrindo**), seguido ou não da assinatura de quem escreveu + a data.

Vê-se, portanto, que existem algumas variantes no modo dos grupos escreverem seus nomes, ou logotipos. O que nos sugere também, que muitos destes mecanismos são utilizados para suprir certas dificuldades como: demarcação de grandes e extensas áreas, invasão de uma região de outro grupo ou **atropelo**¹²⁹ de uma assinatura concorrente (assim utilizam a **grife**, sem a identificação do grupo que a fez); demarcação rápida e breve (somente o símbolo gráfico); falta de material, e por último, o local a ser escrito (muro, fachada comercial, alto dos prédios).

Todos estes fatores, influenciam na delineação e construção da assinatura, que vive a sobrepor-se ao conjunto arquitetônico da cidade, mas que também, sabe se utilizar de suas sugestões lineares e espaciais. Fato este já discutido por nós e que auxiliou em muito a construção da forma desta escrita, letra ou **picho**.

Iremos expor a seguir – por ordem esquemática –, as assinaturas dos grupos, seus símbolos gráficos, grifes e *settings* parciais de suas famílias tipográficas.

¹²⁹ **Atropelo** é a sobreposição de uma assinatura por outra. É tido como uma das maiores infrações entre os grupos, e quando feita, é provocação e desrespeito às regras entre os pichadores. Como consequência, pode ter o **revide** do grupo **lesado**.



Ilustr. (16) Assinatura do grupo **Pigmeus**. Fonte: **Pigmeus**, 2006.

A assinatura do grupo **Pigmeus** é composta por uma regularidade de traço muito marcante. Bem definidos, seus caracteres alinham-se com exatidão entre a base das letras (*baseline*) até a linha da caixa alta. A letra **P** possui mais curvas e ganha uma massa gráfica que é leve, pois se constitui apenas de traço. Esta letra também emprega ritmo na sua parte inferior pelo traçado ondulado e quase ligado à letra **I** – cujas características de desenho em muito se assemelham à letra **P**, alterando um pouco o volume do *counter*.

A letra **G** é o símbolo marcante deste grupo. Tanto que em muitas ocasiões, eles apenas picham este **G**, pois é de fácil identificação e hoje a cidade de São Paulo já os reconhece por este símbolo gráfico. As letras **M**, **E**, **U** e **S**, são bem delineadas ao estilo da pichação paulista, cujo traço reto e pontiagudo são muito característicos. A referência da proporcionalidade na divisão do corpo da letra em três (cima, meio e inferior), também é muito notada no conjunto desta assinatura, assim como o ritmo ondulado da linha mediana que forma as letras **P**, **E**, **S** e o símbolo **G**.

Abaixo vemos exemplo do símbolo gráfico deste grupo, na região do Capão Redondo, zona sul de São Paulo, onde residem os integrantes dos **Pigmeus**. Este símbolo segundo eles, possui catorze metros de altura e o definem como sendo seu **outdoor**, também conhecido pela comunidade local, como **bonecão**.



Foto (6) – **Outdoor dos Pigmeus**. Fonte:
Marcelo Prioste, 2006.



Foto (7) – **Outdoor dos Pigmeus** e a
Comunidade. Fonte: Marcelo Prioste, 2006.

Assim como o grupo **Pigmeus**, a assinatura do **Presídio 34** é marcada por uma forte exatidão da letra, corpo estreito e conjunto superior sob a divisão de um terço mais acentuada. As hastes se alongam, como no caso das letras **P** e **R**, e vemos um pouco mais de adornos nas letras **E**, **S** e **O**, criando uma textura gráfica que dá certo equilíbrio na assinatura. Reparem na **seta** que compõe a barra do número 4, bem característico das terminações encontradas nas letras da pichação.



Ilustr. (17) Assinatura do grupo **Presidio 34**. Fonte: **Presidio 34** – Ricardo, 2006.

Formam ainda este conjunto, os numerais e os caracteres **R, C, N**, com altura da caixa alta menor – representando a abreviatura do autor, **Ricardinho**. Apesar de sua característica condensada, o conjunto de caracteres é aberto, o que facilita a leitura e identificação do nome. A letra **D** assim como **P** e **R**, sinalizam o **espírito da letra de picho paulistana**: o estilo pontiagudo, levemente abaulado para dentro do *counter*.



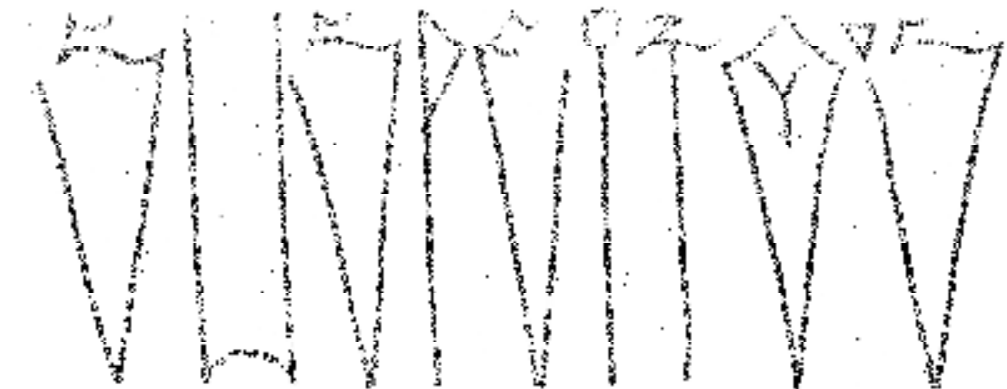
Foto (8) – Assinatura **Presidio 34**.

Fonte: Marcos Mello, 2006.



Foto (9) – Ricardo **pichando**.

Fonte: Marcos Mello, 2006.

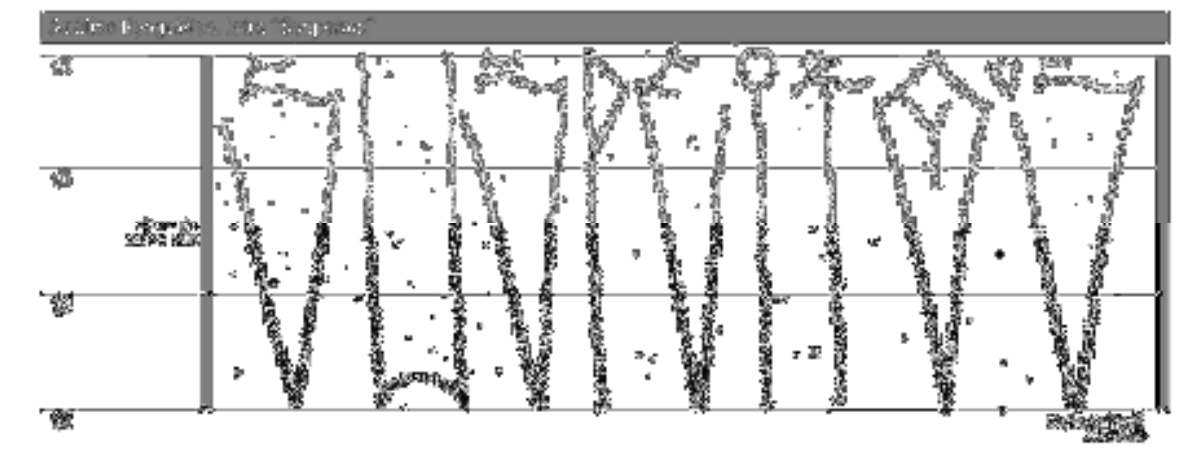


Ilustr. (18) Assinatura do grupo **Suspeitos**. Fonte: **Suspeitos**, 2006.

Aqui temos um outro excelente exemplo do que hoje se constitui a letra da pichação paulista. Este grupo – **Suspeitos** – tem uma produção muito consistente e o resultado deste trabalho, é uma assinatura que demonstra a qualidade e história destes escritores.

O equilíbrio que encontramos nesta assinatura em muito se deve à letra **S**, bem diagramada, formando uma ponta que vai de seu conjunto principal superior (encurtado), até seu ápice inferior ou *apex*. A letra **U**, possui uma abertura proporcional à sua largura e a parte inferior é abaulada, deixando apenas seus pequenos ápices encostarem na linha de base ou *baseline*.

Reparem que a letra **I**, tem o desenho de seu **pingo** unido a haste, formando uma única peça, com a altura exatamente da linha da caixa alta igualando-se ao padrão das demais letras do conjunto (também há um pequeno sinal equilibrando a assinatura, ao final da espinha/ *spine* do último **S**). Vemos nas letras **S** e **E**, uma formação horizontal que emprega ritmo à assinatura (parte superior da letra **S**, que tem a espinha/ *spine* formada por retas e na barra/ *cross bar* do **E**). O mesmo aparece no braço/ *arm*, da letra **T**, que quando somadas, equilibram e dão o efeito ondulado ao conjunto, **quebrando** um pouco sua retilinearidade. A letra **P** e **O**, comparadas às demais assinaturas, são também o exemplo do estilo de **picho** de São Paulo: reto, pontiagudo, levemente abaulado para dentro do *counter*, e podemos reparar que a letra **O**, possui um pequeno ornamento em seu espaço interno/ *counter*, o que faz com que esta última, ganhe particularidade e sentido mais voltado a um símbolo figurado.



Ilustr. (19) Análise tipográfica da assinatura de **Suspeitos**. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.

É bom lembrar que este grupo tem uma produção muito voltada para as escritas nos altos dos prédios e lugares de difícil acesso, o que enfatiza a sua qualidade de traço, dado o grau de periculosidade da ação. No exemplo abaixo, podemos também reparar na transposição da escala da assinatura, sem perda de suas características principais.

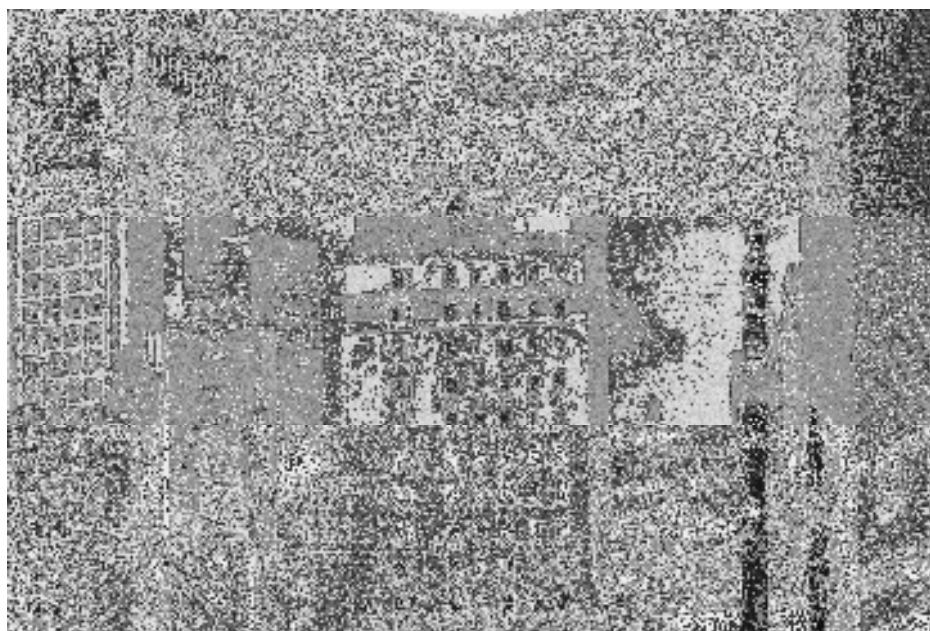
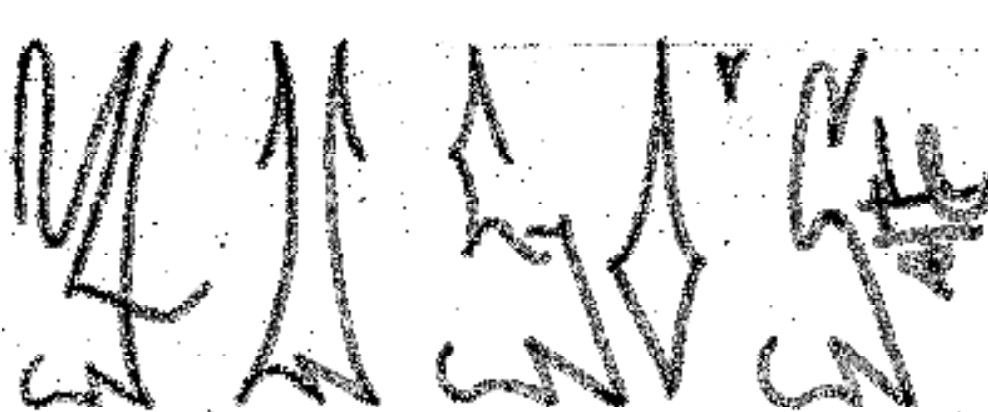


Foto (10) – Assinatura **Suspeitos** e a cidade. Fonte: Wagner, Denis Rodrigues, 2003.

Aproveitamos a ilustração para também recordarmos o capítulo de número dois desta dissertação – **Pichação, mídia de uma cultura?** – onde podemos aqui ver, claramente, a relação de exposição na qualidade de **marca** desta assinatura lado à lado com as demais, disputando o espaço urbano. Devemos salientar também, a relação de planejamento e construção desta assinatura – o estudo prévio que os grupos realizam antes da ação de sua escrita –, o que aprimora a qualidade de diagramação e resultado final de sua apresentação.



Ilustr. (20) Assinatura do grupo **Yugo's**. Fonte: **Yugo's**, 2006.

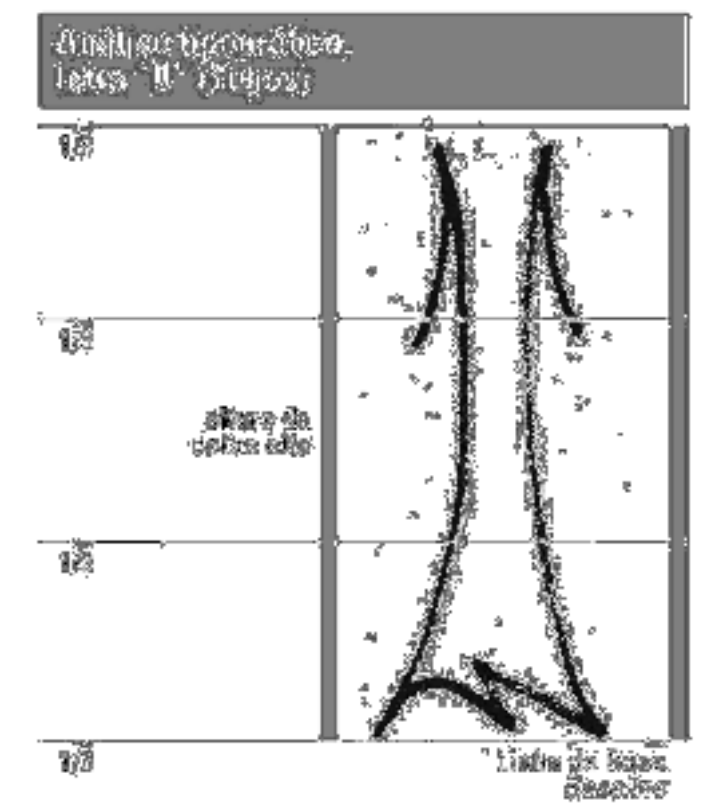
Este grupo foi escolhido não somente pela sua qualidade gráfica, mas também por ser formado pelo sexo feminino, o que comprova que a atividade da pichação não é exclusividade dos homens. Atualmente, além do seu resultado gráfico ser de ótima qualidade, as ações destas jovens se dão em lugares difíceis, chegando até a **quebrar**¹³⁰ assinaturas e grupos masculinos.

O grupo aqui analisado é **Yugo's**, cuja assinatura muito bem trabalhada, dá ênfase ao movimento das letras. Estas contêm mais curvas e chegam a formar um conjunto entre o gestual da escrita corrente e o retilíneo – um pouco mais **duro** da pichação paulista. As letras

¹³⁰ O termo **quebrar** pelos pichadores, significa alcançar um melhor **posto** para sua assinatura em comparação com os grupos alheios. Em São Paulo no final de 2004, os grupos **Profecia**, **Fúria**, **Trongs** e **AXS**, picharam o alto do prédio do Fórum da João Mendes – um dos maiores feitos nestes últimos anos. Salientamos que os grupos citados nesta ação na maioria são formados por homens, mas também possuem mulheres, o que facilitou a entrada no edifício pois figuraram-se enquanto casais. Podemos citar entre os grupos exclusivos de jovens mulheres, as **Absolutas**, **As Gatas** e **A Guerra**, que também fazem ações nos altos dos prédios.

Y, **U** e **O**, são bem mais fechadas (abertura/ *aperture* do **Y** e **U** estreitos), e possuem nas próprias hastes, um trabalho ornamental que mescla as mesmas retas e curvas (reparem na base do conjunto e seu movimento da esquerda para a direita) já citadas. A letra **O**, no caso deste grupo, é a única letra que conserva um pouco mais das características gerais da pichação de São Paulo: reto, pontiagudo e com as hastes levemente abauladas para dentro do espaço interior/ *counter*. Outra característica marcante desta assinatura, é seu **g** de **dois andares** – como costumam citar os tipógrafos –, feito em duas partes separadas: possuem dois conjuntos distintos na sua formação sem *link*.

Os complementos e adornos são sutis (como o que separa a letra **U** do **S** e o pequeno coração no canto inferior direito junto a abreviação de **Priscila**), o que faz com que a soma destes valores expressos, seja uma assinatura muito bem equilibrada, suave e de bastante movimento, próxima à antiga caligrafia encontrada nos documentos em sânscrito dos séculos IX e X.



Ilustr. (21) Análise da letra **U** de **Yugo's**.

Fonte: Denis Rodrigues, 2006.



Ilustr. (22) Assinatura do grupo **Lebres**. Fonte: **Lebres**, 2006.

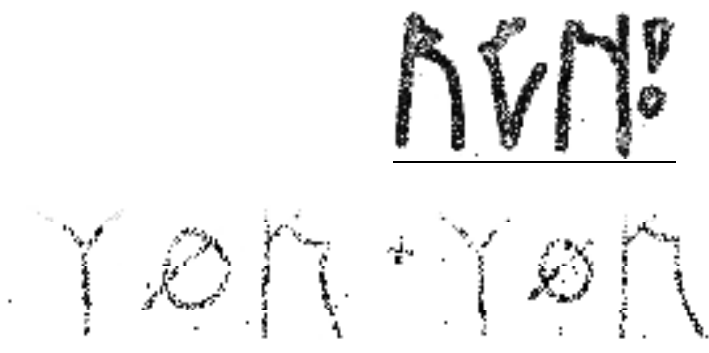
Esta última assinatura pertence ao grupo **Lebres**, cuja maior característica, se dá na fragmentação de algumas letras. Reparem no **B**, **E** e **S**, que são **cortados** em suas extremidades; chegam a fazer certo paralelo com as fontes *stencil*, que são divididas em seu corpo de letra por pequenas partes sem emenda.

Aqui podemos refletir sobre um **grau de legibilidade** que conta, e em muito, com o repertório do receptor. Não só no complemento do desenho – leitura próxima a metonímia –, mas também na decodificação/ identificação da assinatura como um todo, e não caractere por caractere.

O conjunto superior das letras também é muito pequeno e estilizado, deixando pequenas indicações ou características comuns das letras para sua identificação (principalmente o **E**, **R** e **S**). Observamos uma diferenciação entre os dois caracteres **E** que compõem o conjunto, sendo o primeiro altamente subvertido a um código do grupo, e o segundo (mesmo cortado) mais próximo à um traçado usual das letras de picho paulista. Tanto o último caractere **E**, como o **S**, possuem na sua constituição horizontal (barra/ *bar*), uma leve ondulação, o que dá um pouco de movimento ao final do conjunto, mas que tem em predomínio, as retas e pontas como vemos no **E** inicial.

A seguir iremos fazer uma pequena mostra individual dos elementos gráficos também utilizados por estes grupos aqui expostos, na linguagem da pichação. Lembrando que o sistema desta escrita é composta de uma variação simbólica que contém: a **assinatura**

individual do pichador; assinatura do grupo; o símbolo gráfico; a grife e que não são obrigatoriamente utilizados conjuntamente. Variam na articulação estratégica que se dá na ação do picho. Começemos pelas assinaturas individuais dos pichadores:



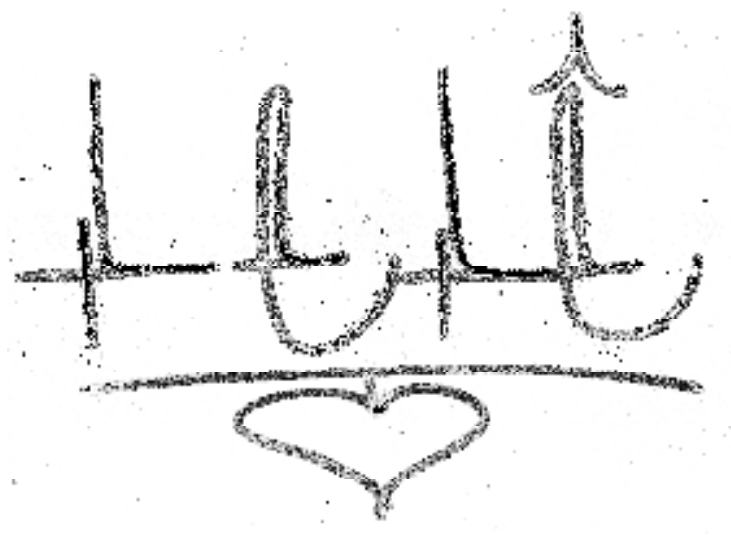
Ilustr. (23) Assinatura pessoal

Ricardo – **Presídio 34**. Fonte:

Ricardo, 2006.

Ilustr. (24) Assinatura pessoal Yankee – **Suspeitos**. Fonte:

Yankee, 2006.

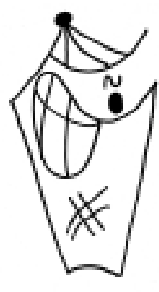


Ilustr. (25) Assinatura pessoal Priscila – **Yugo's**. Fonte: Priscila, 2006.

Podemos observar, em vistas gerais, que as assinaturas individuais de cada pichador, tanto podem possuir semelhança com os traços da assinatura do grupo, como também diferenciar-se plenamente, o que ajuda de certa maneira, a criar um contraste na identificação da mesma. Outro fato importante é que esta assinatura, muitas vezes se comporta enquanto primeira identidade do pichador antes da sua relação grupal. Isto é, a experiência de **construir uma marca, um logotipo pessoal**, se inicia nesta primeira atividade e que mais tarde, se amplia dentro do grupo.

Também é bom lembrar, que os grupos em sua maioria fazem incursões pela cidade separadamente, e o pichador que escreve o nome do grupo, adiciona sua assinatura e data, como forma de autenticação de sua proeza – o que para eles -, é uma questão de honra.

Abaixo iremos decorrer de seus símbolos gráficos. Verdadeiros expoentes da síntese da linguagem da pichação, que para serem reconhecidos, necessitam como as representações das marcas institucionais, de um trabalho de intensificação de sua imagem no alcance do grande público.



Ilustr. (26) Símbolo gráfico **Pigmeus**

Fonte: **Pigmeus**, 2006.



Ilustr. (27) Símbolo gráfico **Presídio 34**.

Fonte: **Presídio 34**, 2006.



Ilustr. (28) Símbolo gráfico **Suspeitos**.

Fonte: **Suspeitos**, 2006.



Ilustr. (29) Símbolo

Gráfico **Lebres**. Fonte:**Lebres**, 2006.

Ilustr. (30) Símbolo

gráfico **Yugo's**. Fonte:**Yugo's**, 2006.

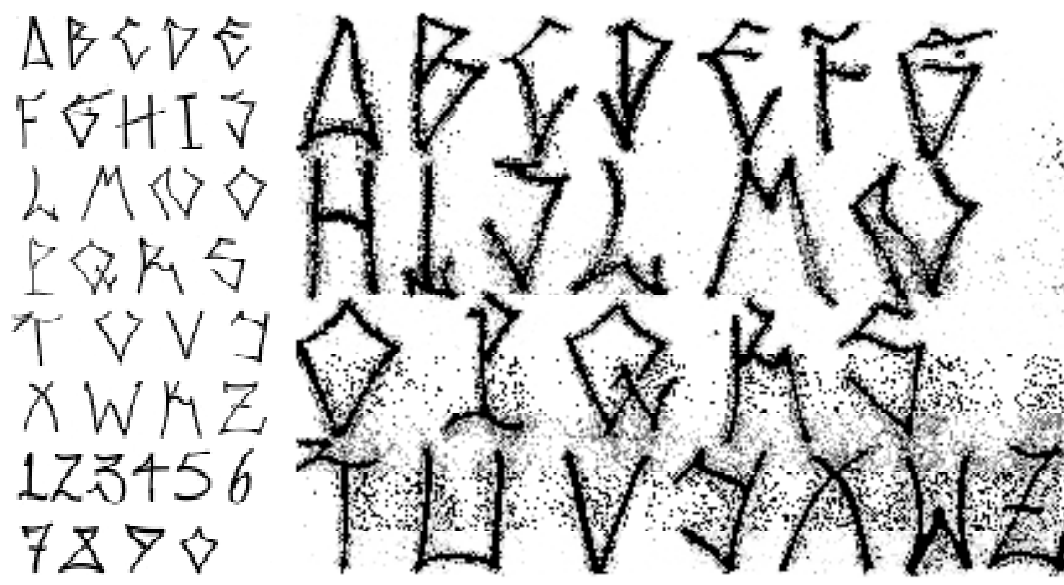
Vemos na qualidade de representação, que estes símbolos gráficos conservam as características principais de suas assinaturas de grupo, seja no traçado mais ritmado, duro e angular ou em outras características de essência. Mostram as mais significantes formas da variação do programa modular¹³¹. Isto é, desde a subversão deste para seu fechamento em código, até a modificação construída a partir do intercambiamento das letras entre os grupos. Formam na verdade um sistema de **correspondências internas** entre os caracteres, fato este visto enquanto **DNA** ou combinatória, de toda família tipográfica.

Vemos também em São Paulo, uma série de símbolos gráficos que constituem-se em pequenos desenhos de rostos, expressando alguma ação: sorrindo, com olhar de malandro; fumando um cigarro de maconha; com a boca expressando raiva, etc. Formam uma infinidade de símbolos, que remetem a uma **ação**, e em sua maioria, são dispostos junto ao logotipo (conjunto de letras particularizadas graficamente); às vezes incorporado ao mesmo.

Iremos por fim, expor o conjunto das famílias de letras destes grupos, lembrando que em sua maioria, estes não possuem *settings* completos, e sim, conjuntos parciais das famílias tipográficas. Isto se deve, como já apontamos, à característica da pichação de centralizar-se na assinatura/ logotipo, e não na produção de um **texto** com intenções de leitura contínua – e que assim, conta com uma produção completa do alfabeto . Mas mesmo assim, são muitos os

¹³¹ O termo **programa modular**, é empregado no estudo da tipografia para se referir ao conjunto das transferências conceituais e formais que ocorrem de um caractere a outro dentro de uma família tipográfica, e que desta maneira, constroem o **sentido de conjunto** literalmente dito e contextualizado em um *setting* de tipografia – seja ele completo ou não.

incentivos para que os pichadores também produzam material capaz de ser introduzido e utilizado enquanto fonte tipográfica no design gráfico e digital – principalmente em caráter *display*, para títulos e chamadas. Em minha opinião, um justo caminho profissional, que pode contar com o auxílio de designers¹³² e outros profissionais da área no aprendizado do ofício.

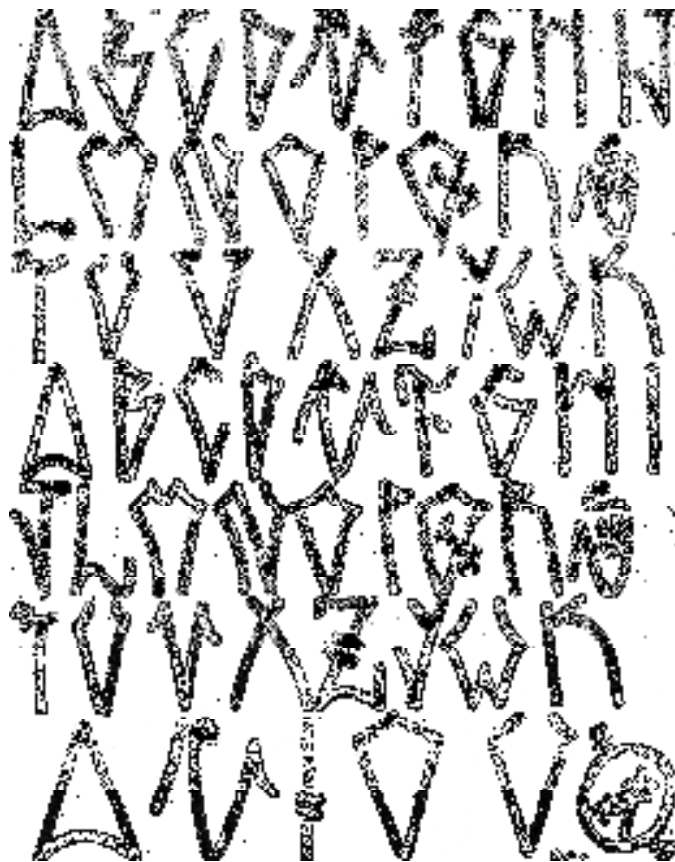


Ilustr. (31) Alfabeto Pigmeus. Fonte: Pigmeus, 2006.

¹³² Durante estes quatro últimos anos, nos estudos por mim realizados especialmente com a pichação, pude profissionalmente realizar alguns trabalhos com os pichadores na área de design gráfico. Foram publicados artigos em periódicos especializados em tipografia – Revista Tupigrafia –, e deste trabalho surgiu a possibilidade do projeto da revista **Pixografia**. Não só foram expostos seus trabalhos, mas tal projeto também os auxiliou no estudo e aprendizado da computação gráfica, fotografia, leitura e escrita. O aprimoramento dos grupos que tenho mais contato – **Pigmeus** e **Presídio 34** –, é muito gratificante. Mais do que isso, estão abrindo novas frentes e possibilidades de trabalho com suas **letras** – o que fazem com muita dedicação, e justa remuneração



Ilustr. (32) **Alfabeto Lebres**. Fonte: **Lebres**, 2006.



Ilustr. (33) Alfabeto Presídio 34. Fonte: Presídio 34, 2006.

Vemos nos alfabetos assim dispostos, uma melhor exemplificação das características por nós explanadas anteriormente. Seria redundante reafirmá-las, mas no entanto, aproveito para acrescentar algumas questões pertinentes.

A primeira delas, é que são poucos os pichadores que tem a prática de desenvolver o alfabeto completo e assim, estender seu trabalho de desenvolvimento tipográfico para todas as letras. Tanto o trabalho do grupo **Pigmeus** como o do **Presídio 34**, já possuem esta preocupação e sabem que este tipo de desenvolvimento e prática de composição é a alma da tipografia. Isto é, a relação que se estabelece entre caractere – seu efeito na palavra – sua conseqüência à mancha de texto – e por fim, o meio de transmissão deste conjunto. Sabe-se que a tipografia é um organismo vivo, e que desta maneira pode e deve ser entendida como um

todo. Segundo Bringhurst (2005, p. 158), “[...] todo alfabeto é uma cultura. Toda cultura tem sua própria versão da história e seu acúmulo de tradições”.

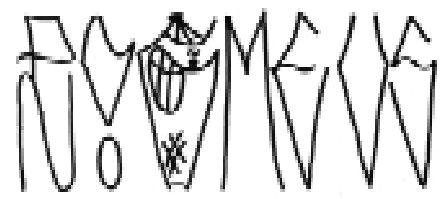
O estilo tipográfico não se baseia em nenhuma tecnologia de composição ou de impressão, mas no primitivo e não obstante sutil ofício da escrita. As letras derivam sua forma dos movimentos da mão humana, restringida e amplificada por uma ferramenta. Essa ferramenta pode ser complexa como um instrumento de digitalização ou um teclado especialmente programado ou simples como um pedaço de pau afiado. Em ambos os casos, o essencial está na firmeza e na graça do próprio gesto, não na ferramenta com que é feito (BRINGHURST, 2005, p. 157).

Como podemos ver, se existe uma boa forma de se conhecer e traduzir uma cultura, um dos caminhos se encontra na aproximação à seus valores caligráficos. Com a escrita da pichação – o caminho tomado por mim, foi este –, onde além de decodificar uma série de questões culturais acerca de seus agentes, pude extrair qualidades intrínsecas à forma de suas letras e conjunto de escrita.



Ilustr. (34) Assinatura, alfabeto, símbolo gráfico e grife, utilizados pelo Presídio 34. Fonte: Presídio 34, 2006.

Resta-nos a fim de realizar por completo a exposição destes elementos gráficos, a mostra das **grifes** pertencentes a cada grupo, completando assim, o sistema lingüístico da pichação em cada um dos grupos por nós estudados. São eles:



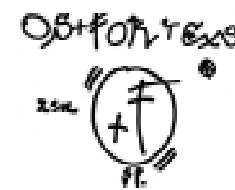
Ilustr. (35) Assinatura **Pigmeus**. Fonte:
Pigmeus, 2006.



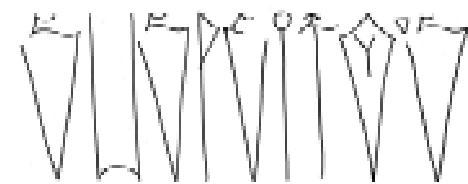
Ilustr. (36) Grife - **Os Mais**
Que todos – **Pigmeus**.
Fonte: **Pigmeus**, 2006.



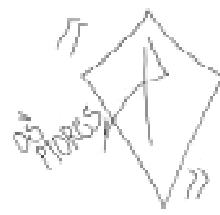
Ilustr. (37) Assinatura **Presídio 34**. Fonte:
Presídio 34, 2006.



Ilustr. (38) Grife - **Os Mais**
Fortes – **Presídio 34**.
Fonte: **Presídio 34**, 2006.



Ilustr. (39) Assinatura **Suspeitos**. Fonte:
Suspeitos, 2006.



Ilustr. (40) Grife – **Os**
Piores. Fonte: **Suspeitos**, 2006.



Ilustr. (41) Assinatura **Lebres**. Fonte:
Lebres, 2006.



Ilustr. (42) **Grife - Os Mais**
Que Todos – Presídio 34.
Fonte: **Lebres**, 2006.

Neste estudo, como já decorremos anteriormente, os termos ora por nós aplicados à análise das letras da pichação, muitas vezes adequam-se em perfeitas condições segundo a terminologia usual da tipografia. Mas é bom ressaltar, que algumas aproximações foram escolhidas por mim, bem como, os termos mais comuns e fáceis de identificação em qualquer família tipográfica. Segundo Claudio Rocha:

Empregar a nomenclatura correta é vital na comunicação, especialmente na comunicação técnica. É necessário construir um vocabulário tipográfico, com os termos que identificam as partes das letras. Não são muitos nomes e a maioria tem significado óbvio e são eficientes, uma vez que alguns vêm sendo usados desde o século XV (ROCHA, 2002, p. 40).

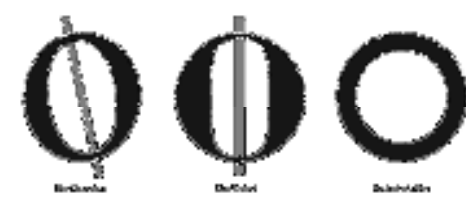
Deste modo, indicamos abaixo, alguns dos mais importantes termos utilizados em uma análise tipográfica – a maioria apontada ao longo desta dissertação –, e que compõem as principais partes da estrutura dos caracteres. Paralelamente, iremos expor uma síntese das principais letras dos grupos de pichação aqui estudados, afim de uma melhor elucidação desta pesquisa.



Ilustr. (43) Fonte Univers 55 – versão regular e centro da grade desenhada por Adrian Frutiger a partir de 1949. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.



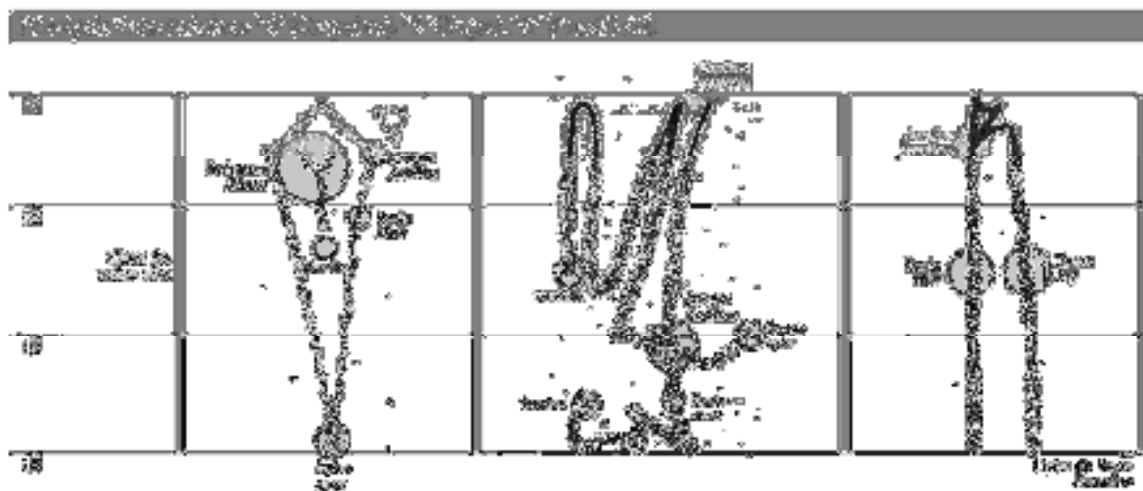
Ilustr. (44) Bodoni, um dos tipos mais elegantes da história da tipografia, desenhada por Giambatista Bodoni no século XVIII. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.



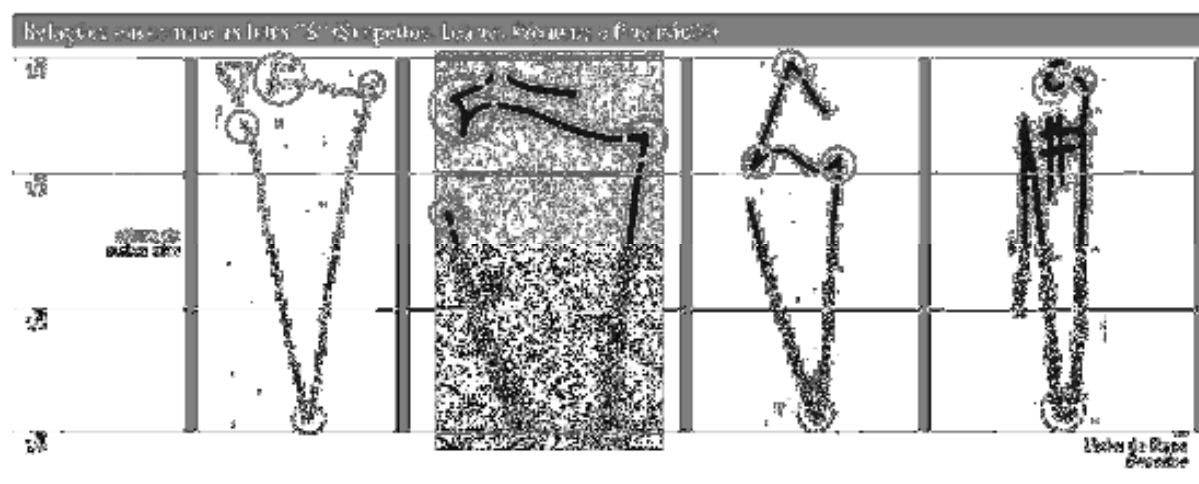
Ilustr. (45) O eixo ou *axis*, é o ângulo de inclinação

característico das letras b, c, e, g, o, p e q.¹³³ Fonte:

Denis Rodrigues, 2006.



Ilustr. (46) Análise tipográfica das letras O, Y e R. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.



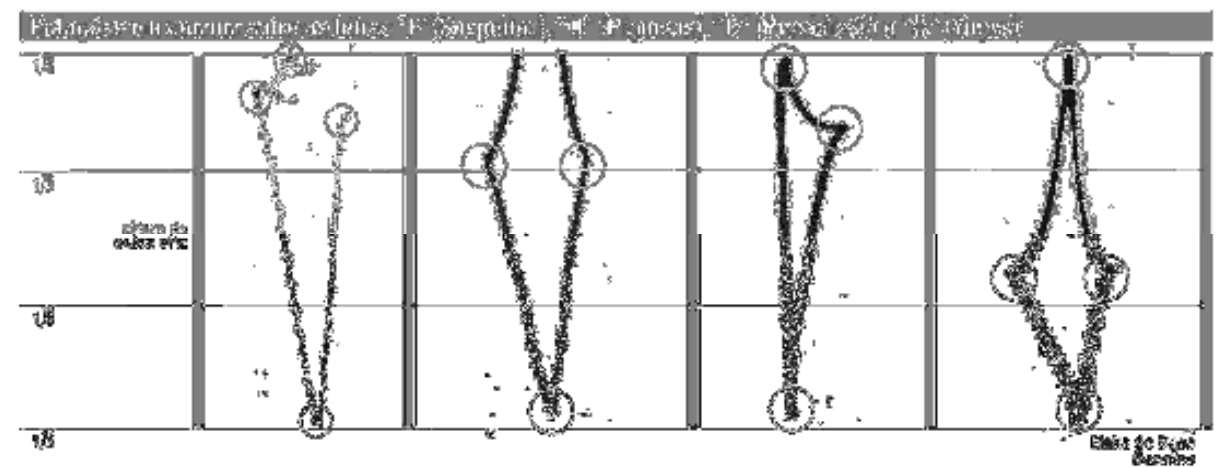
Ilustr. (47) Análise tipográfica da letra S. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.

¹³³ O eixo definido pela inclinação resultante da escrita manual é chamado de eixo humanista (da época do Renascimento) e o eixo vertical, é conhecido como eixo racionalista. Não deve ser confundido com *slope*, que é uma variação do itálico, onde não há alteração do desenho original de uma fonte regular, apenas a inclinação dos caracteres originais para criar o efeito **italizado** (ROCHA, 2002, p. 41).

Como podemos observar indicado no primeiro **S** – da esquerda para a direita do grupo **Suspeitos** – o conjunto superior é reduzido, não obedecendo a proporcionalidade de um terço na divisão interna de sua estrutura. A espinha/ *spine* do **S**, é de traçado reto, com leve ondulação na parte horizontal e superior da mesma. Como característico das letras de pichação de São Paulo, as pontas aparecem nas extremidades da letra, e algumas com leve abertura/ *aperture*.

A mesma letra **S** – do grupo **Lebres**, segunda da esquerda para a direita –, possui algumas semelhanças em termos gerais, mas se distancia das demais pela forma de seu traçado fragmentado. Mas a ondulação na parte horizontal da espinha da letra, em muito se assemelha à do **S** do grupo **Suspeitos**. Um pouco mais condensada vemos a ondulação do **S** no grupo **Pigmeus**.

Este último grupo citado, é um bom exemplo da divisão interna do corpo da letra em três terços (parte superior, meio e inferior), cujo aspecto é transmitido para as demais letras de seu alfabeto. No desenho de sua letra **S**, podemos observar um forte equilíbrio e proporcionalidade, assim como a característica **pontiaguda** das letras de picho paulista. A ondulação também se faz presente na espinha em sua parte horizontal, apontando um leve ritmo manuscrito.



Ilustr. (48) Análise tipográfica das letras **E**, **U**, **D** e **O**. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.

No esquema disposto acima, podemos ver sutilmente o paralelo com as características góticas: o efeito inclinado de seu traço, levemente abaulado para dentro do *counter*/ espaço interno da letra; outra ocorrência é seu modo condensado, estreito, mas **arejado**, em decorrência da proporção entre a espessura do traço e o volume da massa resultante da letra. Fato este, que na letra gótica é mais fechado, caracterizando-se por formar uma mancha mais **pesada**¹³⁴.

O efeito **pontiagudo** aqui é altamente ressaltado nestas letras, em partes variadas, não apenas no topo ou base. Dá-se também ênfase, nas letras da pichação paulista, à distinção entre o conjunto superior e seu prolongamento até a base, como se observa na primeira letra da esquerda para a direita, o **E**, do grupo **Suspeitos**.

Devemos ainda salientar, que o efeito retilíneo, **duro** do picho paulista, se deve a construção destas letras em partes (o traçado muitas vezes não é contínuo, apesar do resultado), o que facilita a escrita/ assinatura do grupo. Esta característica deve-se também ao fato do movimento da mão ter de ser rápido e preciso no ato de escrever (tanto com spray como o rolinho com tinta).

Outra dificuldade que o pichador enfrenta – além da polícia –, é a escrita invertida (de cima para baixo), quando feita nos beirais do alto dos prédios. Relação esta, muito parecida – guardadas as devidas proporções –, com os tipógrafos da era da composição manual. Os tipos de metal (tipos móveis), com caracteres em alto relevo e invertidos eram montados linha a linha no bloco de texto para a impressão, o que requeria muita prática do tipógrafo na composição das palavras e textos.

Esta semelhança, fez com que os grupos de pichação criassem certas **guias** no auxílio da construção de seus nomes nos muros, prédios e demais locais de inscrição. A própria divisão em três terços, é uma maneira de realizar o desenho das letras com guias paralelas. Isto é, o desenho consecutivo da letra lado a lado, facilita na observação destas proporções ao desenho seguinte.

¹³⁴ Lembrar da notação feita por nós à indicação do termo *blackletter* – letra preta, de forte mancha de impressão.

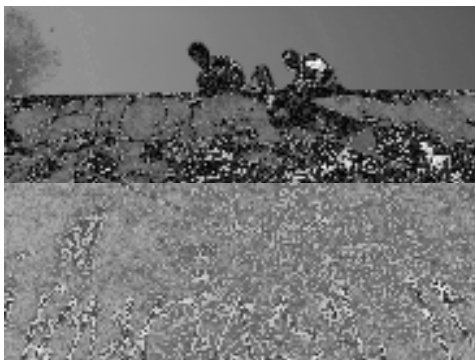


Foto (11) – Pichando no topo da fachada.

Fonte: Marcos Mello, 2006.

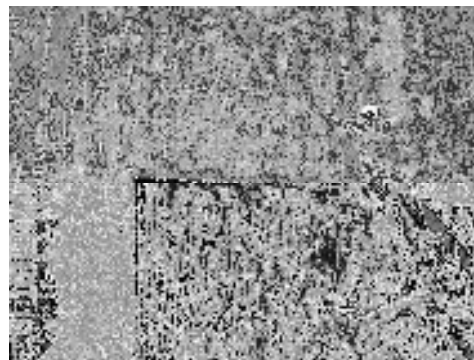


Foto (12) – Pichando acima da garagem.

Fonte: Marcos Mello, 2006.



Foto (13) – Pichando **de cima para**

baixo. Fonte: Marcos Mello, 2006.



Foto (14) – Pichando com **rolinho**.

Fonte: Marcos Mello, 2006.

Colocamos por último uma mostra de escritas urbanas, relacionadas ora mim durante esta dissertação, e que para fins de análise torna-se importante ao situarmos os estilos decorrentes em São Paulo: *tag* – assinatura (feita à caneta, spray ou **rolinho**); *throw-up* (letras cheias com bastante volume); *Wild-Style* (letras bem ao estilo do grafite americano, que se inter-cruzam no desenho); **Piece** (uma desenho elaborado com múltiplo motivos figurados e letra); Estilo **3D** (também muito característico da cultura do spray norte-americana, com figuras e letras tridimensionais); a **assinatura de picho** (com rolinho ou *spray*) e por fim o chamado **grapixo**.



Ilustr. (49) *Tag*. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.



Foto (15) – *Throw-up*. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.



Foto (16) – *Wild Style*. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.



Foto (17) – *Piece*. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.

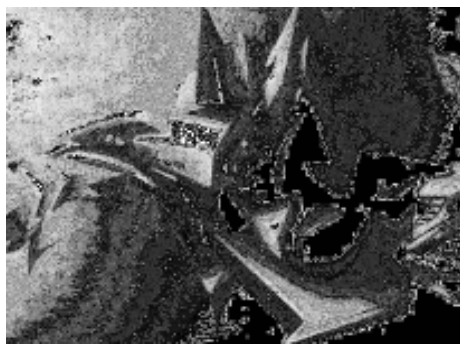


Foto (18) – **3D**. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.

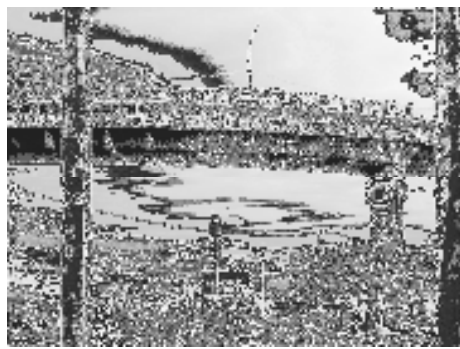


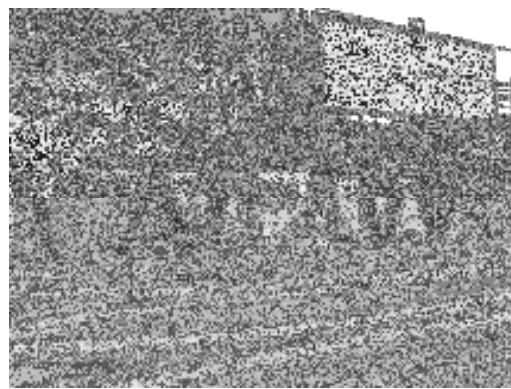
Foto (19) – **Pichação**. Fonte: Marcos Mello, 2006.



Foto (20) – **Símbolo gráfico**. Fonte: Marcelo Prioste, 2006.



Foto (21) – **Pichação em muro**. Fonte: Marcos Mello, 2006.

Foto (22) – **Grapixo**. Fonte: Marcos Mello, 2006.Foto (23) – **Grapixo**. Fonte: Marcos Mello, 2006.

Para finalizar nosso último capítulo, devo ainda acrescentar – como era de efeito e proposta desta dissertação –, alguns trabalhos com **tipografia urbana**¹³⁵ na área de design gráfico e design de objetos. Sabemos que durante estes últimos anos¹³⁶, foi crescente a migração destas escritas e intervenções urbanas à mídia impressa, web, entre outros – o que tem atraído a atenção de agências de criação e publicidade. Como também, de galerias de arte tanto no Brasil como principalmente, no exterior.

O Brasil atualmente exporta seu rico estilo provindo das ruas, de uma experiência que ao longo dos anos se tornou edificada e particularizada em nossa cultura, e hoje, faz estarmos de frente, à um número grande de excelentes escritores urbanos, grafiteiros e artistas independentes – como alguns preferem ser chamados.



¹³⁵ Aqui me refiro ao grafite e seus variados estilos, pichação, **grapixo** e demais formas de escrita emergentes da rua.

¹³⁶ O período aqui registrado – e intensificado desta ocorrência – se dá entre 1990 a 2006.

Ilustr. (50) **Logotipo** para CD grupo Rappa: Design de Herbert Baglione. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.



Ilustr. (52) Design de Herbert Baglione. Fonte: Denis Rodrigues, 2006.



Ilustr. (54) *Layout* para logotipo institucional – Herbert Baglione
Fonte: Denis Rodrigues, 2006

Ilustr. (51) Design de Herbert Baglione. Fonte: **DME**, 2006.



Ilustr. (53) Design de Herbert Baglione. Fonte: DME, 2006.



Ilustr. (55) Design de Herbert Baglione
Fonte: Denis Rodrigues, 2006.



Ilustr. (56) *Layout para marca* – Herbert Baglione.

Fonte: Denis Rodrigues, 2006.



Ilustr. (57) *Revista Pixografia*

Fonte: Marcos Mello, 2004.



Foto (24) – *Design em Objeto*

Presídio 34. Fonte: Marcelo

Prioste, 2006.



Foto (25) – *Tela de Pigeus e Presídio 34*

Fonte: Marcelo Prioste, 2006.

CONCLUSÃO

A escrita da pichação, ao longo destes anos na cidade de São Paulo, percorreu um longo caminho até firmar-se enquanto **voz** tradutora de uma cultura. Posto que a escrita ou tipografia, se reveste de um conjunto de valores que resplandecem seus laços sócio-culturais, em tempo e espaço.

A pichação, portanto, organiza-se intencionalmente enquanto linguagem articulada, para adentrar ao sistema rígido e dominante, que discrimina e exclui seus agentes, principalmente jovens da periferia que vêm nesta forma de expressão, um modo de inserir-se à **coletividade** do espaço urbano. Um espaço comum, onde cada indivíduo tenta planejar e arquitetar um percurso de sobrevivência, de troca, na construção do cotidiano.

É sábio o pensamento de de Certeau reafirmado por Burke (2005) quando este aponta ao fato de que:

[...] mais precisamente, ao identificar um tipo particular de invenção, de Certeau escreveu sobre os ‘usos’, a ‘apropriação’, e especialmente a ‘utilização’ (*re-emploi*). Em outras palavras, nos termos em que ele pensava, as pessoas comuns faziam seleções a partir de um repertório, criando novas combinações entre o que selecionavam e, igualmente importante, colocando em novos contextos aquilo de que haviam se apropriado. Essa construção do cotidiano por meio de práticas de reutilização é parte do que de Certeau chama de tática. Os dominados, sugere ele, empregam táticas, mais que estratégias, porque sua liberdade de manobra é restrita, opera dentro de limites estabelecidos por outros. Eles têm, por exemplo, liberdade para surrupiar, famosa metáfora de de Certeau para formas criativas de leitura que transformam os significados oficiais em outros, subversivos (DE CERTEAU apud BURKE, 2005, p. 105, grifo do autor).

Portanto, a escrita da pichação constitui-se enquanto linguagem-estratégia dos grupos de pichação, que cifram códigos e estabelecem uma leitura particularizada, autônoma e que vai de encontro às necessidades de sua cultura. Ou seja, de inserção e participação ao conjunto sócio-cultural e urbano que por sua vez, é altamente provocativo, em sua discriminação e

exclusão. O que faz com que os **excluídos**, procurem de alguma maneira, formas criativas e improvisadas no acompanhamento do ritmo deste cotidiano que se constrói aos seus olhos e valores.

Ao longo destes últimos anos – aqui me refiro ao período entre o final de 1980 e 2006 –, a escrita da pichação organizou-se de tal forma, que hoje caracteriza-se enquanto uma enorme rede de comunicação particular, e que também não se preocupa em convidar a sociedade à participar de seu entendimento. É como já apontamos – autônoma –, e serve deste modo à comunidade desta escrita, algo semelhante a uma rádio local, a **voz excluída** dentro da polifonia da cidade.

Assim, sua escrita é **cifrada**, ilegível aos olhos da cultura dominante que vê enquanto agressão, esta forma de inscrição sobreposta aos seus valores sócio-culturais e também, estéticos. Logicamente que estamos nos referindo à uma subversão, um **desvio** – assim lido pela sociedade, e que caracteriza-se portanto, enquanto ato de infração e vandalismo.

Segundo Diniz (1987), acerca desta questão, a autora já nos apontava que:

[...] nunca é demais insistir na importância da reação da sociedade; isto é, da definição social da pichação como ‘desvio’ e, conseqüentemente, no surgimento de uma sub-cultura desviante [...] é necessário perceber o processo através do qual a sociedade estimulou o piche (com publicidade dada às primeiras pichações), para depois estigmatizá-lo (defini-lo como desvio) (DINIZ, 1987, p. 51).

É nesta razão de propaganda, que a **voz** e linguagem da pichação, abriu espaço e firmou sua estrutura dentro do conjunto sócio-cultural e urbano da cidade de São Paulo. Aprendeu a lidar com as mesmas estratégias da publicidade e marketing, mas obviamente subvertidos aos seus valores e interesses. Deste modo, procuram os melhores **postos de visibilidade** dentro da arquitetura da cidade – ruas, avenidas, e alto dos prédios para chamar atenção a seus símbolos gráficos e logotipos.

Enquanto mídia, vimos que é este o sentido que dão aos muros, fachadas, prédios e monumentos, ressignificando-os e não somente os utilizando enquanto suporte. Ou seja, **aquela fachada** ou **prédio** depois de pichado, torna-se um conjunto de valores cuja ordem de

significantes é sobreposto: a escrita da pichação não só apropria-se do lugar inscrito, como também, recria e dá novo sentido ao mesmo.

Neste contexto surge a forma de sua letra, conjugada no reaproveitamento das linhas arquitetônicas da cidade: um traço reto, condensado e que dá vazão a um texto otimizado, segundo o espaço que lhe é oferecido.

Vimos também, que a palavra é imagem, uma espécie de logotipo pessoal, que está mais preocupada em seu reconhecimento interno – entre os grupos de pichadores –, do que aos padrões de leitura usuais e facilitadores de legibilidade. O reconhecimento desta portanto, se faz dentro de uma gramática que ocorre entre as variações de representações simbólicas, que a escrita da pichação utiliza (assinatura individual do pichador; nome e assinatura do grupo; símbolo gráfico e **grife**).

Com isto, formam um **sistema ordenado** que é a própria linguagem da pichação, cujas ações estão interinamente ligadas ao modo de se representar o grupo; seja pela assinatura ou então, pelo símbolo gráfico e demais variantes.

A comunicação entre os grupos, se dá portanto, no desafio interno que se estabelece ao recobrirem os espaços da cidade, ocupando **postos** cada vez mais difíceis e de maior visibilidade, o que lhes traz fama, prestígio e reconhecimento mútuo. Cito como exemplo, as regiões da cidade que são subdivididas entre os grupos, e o fato de um pichador conseguir adentrar com sua assinatura numa região vizinha ou alheia, muitas vezes é tido enquanto provocação – o que tem de imediato, uma contra-resposta expressa pelo grupo, cujo território foi **invadido**.

Existe também um fato que pode nos dar ampla margem de reflexão, que é o sentido de inscrição no centro da cidade. São vários os grupos que compartilham da mesma opinião, de que escrever no **centro** é o grande desafio e reconhecimento de sua **marca**. E aqui podemos comparativamente, relacionar esta assinatura/ logotipo como sendo mais uma das inúmeras marcas que disputam o valorizado espaço central da cidade. Mas que logicamente, as marcas da pichação, formam o oposto ao sentido institucionalizado e oficial. São a pura representação de sua inversão, da carnavalização de seus valores e por assim dizer, uma subversão à **marca marginal**, totalmente *outsider* dentro do sistema.

Também não podemos deixar de reconhecer – como já dito –, que em muito, estes grupos de pichação, aprenderam a lidar com a propaganda e sua audiência; fato este, amplamente divulgado pelos mesmos, ao se referirem à procura de **Ibope**. Conhecem o valor deste, ainda quando criança, seja nos programas de TV ou rádio, ou quando bombardeados pela propaganda ininterrupta e massiva que invade seus lares apelando ao consumo. Assistem na verdade, um mundo que para eles é inatingível, altamente contrastado com a realidade do qual vivem e participam¹³⁷.

Portanto, estes jovens, sabem muito bem o valor que representa uma marca, e de como é importante trabalhá-la em sua concepção, divulgação e administração. Para muitos deles, isto é tudo o que tem: é a possibilidade de **possuir, representar, gerir e inserir-se** no conjunto da sociedade.

Seguem a partir desta contextualização, um caminho paralelo e compartilhado com as **outras marcas**, na super-exposição e valorização do que representam; uma mecânica encontrada no *branding* moderno e utilizado por eles à sua revelia.

Assim, este **ato de representação** acarreta um feitiço de valores sócio-culturais que irão ter como última instância, a delimitação de um **tipo de escrita, forma de letra e texto**, tradutores das instâncias e implicações observadas no âmago das razões culturais de seus agentes.

Segundo Bringham (2005, p. 158), “[...] todo alfabeto é uma cultura. Toda cultura tem sua própria versão da história e seu próprio acúmulo de tradições”. E desta forma, compartilhamos que a tipografia aqui implicada, é altamente subjugada à traduzir esta composição cultural, do qual firma-se a pichação. Ainda apoiados nas afirmações do autor, este nos aponta ao fato de que:

¹³⁷ Em minha pesquisa de campo na região do Capão Redondo – zona sul de São Paulo –, área de concentração de vários grupos de pichação, pude me deparar com esta realidade. São inúmeras as casas/ barracos com o mínimo de espaço para moradia (muitas vezes o quarto conjugado com cozinha e banheiro). É muito comum, durante grande parte do dia, estas moradias estarem com seus televisores ou rádio ligados. O espaço é pequeno, o que faz com que as crianças brinquem nas vielas estreitas da comunidade (que de área de lazer, possuem o campo de futebol quando muito) ou assistam aos programas de televisão. É bastante raro encontrarmos algum espaço livre, e menos ainda com área verde, o que faz com que predomine o cimento, os tijolos, a madeira e as antenas de TV no conjunto arquitetônico da comunidade (além de toda falta de saneamento básico, etc). Outro fato importante é a distância que se tem do centro desta, até alguma rua ou avenida de acesso à condução coletiva – ônibus ou lotação (em todas minhas visitas, fui convidado a adentrar até o centro da comunidade, passando por uma infinidade de vielas, bem distante de alguma avenida movimentada e com transporte). Devemos estender esta configuração de moradia a muitas outras regiões de São Paulo – situadas em sua maioria, periféricamente em relação ao centro de nossa cidade.

A história da tipografia é exatamente isto: o estudo das relações entre o desenho tipográfico e as demais atividades humanas – a política, a filosofia, a arte e a história das idéias. É uma busca que se estende por toda a vida, mas que é informativa e recompensadora (BRINGHURST, 2005, p. 136)

Observamos, portanto, ao nos aprofundarmos aos elos de ligação entre a escrita destes grupos e o conjunto sócio-cultural e urbano – do qual compartilhamos na cidade de São Paulo –, de que a pichação, não exerce apenas uma presença em nosso cotidiano de reafirmação às suas implicações contextuais **aleatoriamente**. Ela também, ao requerer a razão de um espaço de comunicação, de canal direto de participação no contexto social, trabalha com um *modus operandi* muito diferenciado e altamente organizado.

Assim, reflete toda sua condição cultural, empregada em uma escrita e gramática particularizadas a suprir as necessidades de uma grande maioria de jovens excluídos de nossa sociedade – e mais –, com perspectivas muito baixas de ascensão social.

É na **letra** ou **assinatura**, que estes descobriram um motivo de interação, sociabilização e participação mútua dentro do espaço cidade. Encontram-se pelo **picho** e dele fazem uma razão maior de sua existência, escrevendo diariamente uma lembrança à sociedade – de sua condição e modo de vida. Nas palavras de Paul Virilio (1993):

[...] espaço privilegiado para a compreensão do homem do século XXI, do homem tipicamente urbano, a grande cidade transformou-se no ‘lugar antropológico’, veiculando múltiplas experiências, sobrepondo valores antagônicos, tornando-se enfim, o suporte das manifestações mais diversas, como se fosse um mapa cultural desenhado por uma imensa rede de ‘sub-culturas’ que se expande incontrolavelmente.

Essas sub-culturas deslocam a periferia para o centro, inscrevem o suburbano no urbano, trazem o longínquo para o aqui e agora, em um processo de contaminação vertiginoso e inevitável. Seriam elas fruto da globalização, do consumo rápido, da ausência de valores, da modificação e perda de referências, do apagamento da memória e da pasteurização das identidades culturais? Ou seriam formas de resistência frente a um processo de exclusão? (VIRILIO, 1993, p. 62, grifo do autor).

Hoje, por todos os lados que andamos nesta cidade, vemos suas letras. Ouvimos a voz de uma cultura, que canta “[...] as letras que a rua criou bem cedo a cidade aceitou e usou”¹³⁸, uma adaptação ao que também clamava Noel Rosa em *Não Tem Tradução* – 1933: “[...] a gíria que o nosso morro criou, bem cedo a cidade aceitou e usou”¹³⁹.

Em um pequeno barraco transformado em ateliê dos grupos **Pigmeus e Presídio 34** – situado no Capão Redondo, zona sul de São Paulo –, ouvimos juntos em uma manhã este samba. Era tocado em uma pequena vitrola, junto a alguns *long-plays* de **samba de raiz**. Um momento único, e de muita reflexão à razão de uma cultura que se faz presente pela **assinatura de rua**, por uma tipografia que hoje é a sua identidade e principal voz.

BIBLIOGRAFIA

¹³⁸ A Adaptação do original de Noel Rosa – *Não Tem Tradução*, de 1933 –, foi feita por Wagner, Cacau e Ricardinho ambos dos grupos Pigmeus e Presídio 34. Esta letra também foi utilizada em uma pintura com a imagem da bandeira brasileira.

¹³⁹ Noel Rosa, *Não Tem Tradução*, 1933. A letra original encontra-se no anexo dessa dissertação.

BAGLIONE, Herbert. Palavras Cruzadas. *Revista Tupigrafia*, São Paulo, v.1, n.1, p. 8, set. 2000.

BAIRON, Sergio. *Interdisciplinaridade*. São Paulo: Futura, 2002, pp. 121 – 122.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARBOSA, Gustavo. *Grafitos de Banheiro – A literatura Proibida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BASQUIAT, Jean-Michel. *Catálogo de exposição*. Palácio Episcopal de Málaga, Junta de Andaluzia, Conselho de Cultura, Centro Andaluz de Arte Contemporânea, maio-julho de 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *Kool Killer, ou a Insurreição pelos Signos* in *Cinema/ Cine Olho*, n. 5/6, jul./ ago., São Paulo, 1979, p. 121.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BLINDERMAN, Barry. *Keith Haring: Future Primeval*. Illinois: State University Illinois Galleries, 1990.

BOUTIER, Jean; JULIA, Dominique. *Passados Recompuestos – campos e canteiros da História*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Editora FGV, 1998.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma História Social da Mídia – De Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do Estilo Tipográfico*. São Paulo: CosacNaif, 2005.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 105.

_____. *Linguagem, Indivíduo e Sociedade*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

_____. *Variedades de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
CARRIL, Carmem. *A Alma da Marca – Significado e Potencial Comunicativo*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004, pp. 14, 33, 213.

CECÍLIA MARTHA CAMPOS, Maria. *Grafito: Traço, raptó, impacto*. 1989. 125f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1989.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *A Invenção do Cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.

CHALFANT, Henry; PRIGOFF, James. *Spray Can Art*. Londres: Thames & Hudson Ltd., 1987.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. *El Mundo como representation – Estudios sobre historia cultural*. Lisboa: Editorial Gedisa, 2005.

COOPER, Martha; Chalfant, Henry. *Subway Art – an owl book*. Library of Congress cataloging. In: Publication Data, 1984.

DEBORT, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DINIZ, Marli. *Pichadores de Muros: a sub-cultura do spray*. 1987. 74f. Dissertação (Mestrado em Sociologia)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1987.

ECO, Umberto. *Como se faz uma Tese*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ELIAS, Norbert; L. SCOTSON, John. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

_____. *O Processo Civilizador – Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. 2v.

EUGÊNIO DA SILVEIRA JUNIOR, Nelson. *Superfícies Alteradas*. 1991. 149f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP., 1991.

FARIAS, Priscila. *Tipografia Digital – O impacto das novas tecnologias*. Rio de Janeiro: 2AB, 2001.

FARIAS, Priscila; PIQUEIRA, Gustavo. *Fontes Digitais Brasileiras: de 1989 a 2001*. São Paulo: Edições Rosari, 2003, pp. 107, 125.

FERLAUTO, Claudio. *O Tipo da Gráfica e Outros Escritos*. São Paulo: Editora Cachorro Louco, 2000.

FONSECA, Cristina. *A Poesia do Acaso – (na transversal da cidade)*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, (s/d).

FRUTIGER, Adrian. *Sinais e Símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989, pp. 4, 7.

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

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GLACY UCHÔA JARDIM GOLDGRUB, Rosa. *Papéis no Mundo: escritas do silêncio silenciadas subterrâneas*. 1998. 131f. Dissertação (Mestrado em Educação e Currículo)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

GONÇALVES, Claudia. *Cidade Nua. Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 abril 1997.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

_____. *O Futuro da Natureza Humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Era das Transições*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HORCADES M. Carlos. *A Evolução da Escrita*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004.

JANDIRA OLIVEIRA DA SILVA, Iracema. *Graffiti – Criptografias do Desejo*. 2001. 119f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

JATAHY, Celso. *O que é Graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

JATAHY PESAVENTO, Sandra. *Escrita, Linguagem, Objetos – Leituras de História Cultural*. Bauru – SP: EDUSC, 2004.

KIP, William Ingraham. *The Church before the flood*. *The New Englander*, vol.12, número 46, maio de 1854.

KLEIN, Naomi. *Sem Logo – A Tirania das Marcas em um Planeta Vendido*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

KOLB BERNARDES, Rosvita. A compreensão do grafite na escola. 1991. 103f. Dissertação (Mestrado em Educação)–Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1991.

LARA, Arthur Hunold. Grafite – Arte em Movimento. 1996. 151f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, S.P: Editora da Unicamp, 2003.

LOPES DANTAS, Fernando. A Dança do Intelecto pelas Palavras nas Paredes: uma análise da tradução de humor no grafite. 1997. 117f. Dissertação (Mestrado em Filosofia, Letras e Ciências Humanas)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

LUZIA ALZIRA ZUIN, Aparecida. O grafite da Vila Madalena: uma abordagem sociossemiótica. 2003. 149f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica)–Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

MANCO, Tristan; NEELON, Caleb. *Graffiti Brasil*. United Kingdom: Thames & Hudson, 2005.

MARTINS, Fernanda. *Quando uma parceria dá certo – Bembo*. São Paulo: Editora Rosari, 2003.

MEDEIROS, Daniel. *TTSSS...a grande arte da pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: Editora Clara, 2006.

PELLEGRINI FILHO, Américo. Folclore: a comunicação escrita e urbana. 1987. Tese (Doutorado em Comunicações e Artes)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Cortez, 1987.

PLAZA TEIXEIRA, Renata. Sob a proteção da Vênus Cloacina: diferenças sexuais e interculturais em grafitos de banheiro. 2004. Tese (Doutorado em Psicologia)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

POATO, Sérgio. *O Graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil – estéticas e estilos*. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória. Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006.

PUTZ, Rosane Beatriz Zanetti. A Pichação como Formação de Espaço. 1999. 25f. Trabalho de Conclusão da disciplina Espaço e Design (Especialista em Design Gráfico)–Faculdade de Belas Artes de São Paulo, São Paulo, 1999.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, Pichação & Cia*. São Paulo: Annablume, 1994.

REISNER, Robert. *Graffiti – Two Thousand Years of Wall Writing*. New York: Cowles Book Company, INC, 1971.

RIBEIRO AMANCIO COSTA, Roaleno. *A Recepção e a Estética das Imagens Grafitadas nos Espaços da Cidade de São Paulo*. 2000. 302f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

RIOUT, Denys. *Le livre du graffiti*. Paris: Editions alternatives, 1985.

ROCHA, Claudio. *Revista Tupigrafia*. São Paulo: Bookmakers, 2002.

_____. *Projeto Tipográfico – Análise e produção de fontes digitais*. São Paulo: Editora Rosari, 2002.

SANTOS, Milton. *O lugar e o Cotidiano, in: A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.

SCHMDLAPP; PHASE 2. *Style Writing From the Underground, (R)evolutions of Aerosol Linguistic*. Stampa Alternativa in Association with IG Times. Viterbo, Itália: Nuovi Equilibri s.r.l., 1996.

SEVERIANO, Maria de Fátima Vieira. *Narcisismo e publicidade: uma análise psicossocial dos ideais do consumo na contemporaneidade*. São Paulo: Annablume, 2001.

SUMIYA, César. *As Culturas Marginais e os Grafites*. 1992. 461f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes)–Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

VARNADOE, Kirk. *Contemporary Explorations, in: Rubin, William (ed.), Primitivism in 20th Century art: Affinity of the Tribal and the Modern*. Catálogo de exposição, vol.2. New York: The Museum of Modern Art, 1984.

VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1993.

McLuhan, Marshall; B.R. Powers. *La Aldea Global*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.

_____. *Os Meios de Comunicação – como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 2003.

WEINGART, Wolfgang. *Como se pode fazer Tipografia Suíça?* São Paulo: Editora Rosari, 2004.

WEYMAR, Lúcia Bergamashi Costa; NUNES, João Fernando Igansi. *Tempos Gráficos, diário de época*. São Paulo: Editora Rosari, 2003.

ANEXOS

ANEXO A

Glossário de Termos da Pichação

Agenda: vários pichos reunidos em mesmo local com datação.

Bico Sujo: policial.

Bafo: iniciante ao picho.

Dá Véia: de antigamente.

De Camelo: a pé.

Detonar: pichar.

Folhinha: assinatura.

Grife: reunião de várias gangues/ representando por símbolo gráfico.

Ibope: fama.

Jet: spray.

Logotipo: símbolo gráfico da gangue de picho. Pode acompanhar ou não o uso de letras.

Maria Pino: fã de pichador.

Mil Grau: pichador inteligente.

Milharal: pichador que dá várias mancadas.

Pasta: acervo onde se guarda as assinaturas e reportagens.

Panguão: pichador vacilão.

Point: lugar de encontro.

Rolê: sair para pichar.

Rodar: ir preso.

ZS – Zona show/ zona sul.

ZL – Zona líder/ zona leste.

ZN – Zona neutra/ zona norte.

ZO – Zona oculta/ zona oeste.

ZR – Zona rural.

ANEXO B***Não Tem Tradução – Noel Rosa, 1933***

O cinema falado

É o grande culpado da

transformação

Dessa gente que sente que

um barracão

Prende mais que um xadrez

Lá no morro

Se eu fizer uma falseta

A Risoleta desiste logo

Do francês e do inglês

A gíria que o nosso morro criou

Bem cedo a cidade aceitou

E usou

Mais tarde um malandro

Deixou de sambar

Dando o pinote

Na gafieira dançando um foxtrote

Essa gente hoje em dia

Que tem a mania de exibição

Não entende que o samba

Não tem tradução
No idioma francês
Tudo aquilo
Que o malandro pronuncia
Com voz macia
É brasileiro
Já passou de português
Amor lá no morro
É amor pra chuchu
As rimas do samba não são
I love you
E esse negócio de alô
Alô boy, alô Johnny
Só pode ser conversa de telefone
Essa gente hoje em dia (...)

ANEXO C

Entrevistas com os grupos de pichação: Pigmeus e Presídio 34

- **Pigmeus** – Wagner e Cacau.
- **Presídio 34** – Ricardinho.
- **Larápios** – Alemão.

Vide CD Room – anexo na terceira capa desta dissertação.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)