

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de História

**Ponto e Linha sobre Plano: a pichação na região central da cidade de
Porto Alegre**
Vicente Pithan Burzlaff
Orientadora: Maria Luiza Martini

Porto Alegre, novembro de 2008

The fact would seem to be, if in my situation one may speak of facts, not only that I shall have to speak of things of which I cannot speak, but also, which is even more interesting, but also that I, which is if possible even more interesting, that I shall have to, I forget, no matter. And at the same time I am obliged to speak. I shall never be silent. Never.

Samuel Beckett – The Unnamable¹

¹ Trad. livre: “O fato pareceria ser, se na minha situação pode-se falar de fatos, não só que terei de falar sobre coisas das quais não posso falar, como também, o que é ainda é mais interessante, como também, o que é se possível ainda mais interessante, que eu terei de, eu esqueci, não importa. E ao mesmo tempo sou obrigado a falar. Jamais me calarei. Jamais.”

AGRADECIMENTOS

Agradeço aqui a todas as pessoas que de alguma forma contribuíram para o bom andamento deste trabalho.

À minha família pelo apoio ao longo do curso de graduação.

Aos meus colegas de graduação Iuri Bauler e Pedro Silveira, responsáveis, através de nossas constantes conversas, pelo começo de minha reflexão acerca do tema.

Ao também colega de graduação Vitor Batalhone pela etimologia sertaneja do verbo “pinchar”

Ao colega da PUCRS Fábio Oliveira, que descobri estar pesquisando o mesmo tema e cuja interlocução e empréstimo de material me foram imprescindíveis ao longo da pesquisa.

À Rosiéle Melgarejo da Silva pela interlocução e ajuda nos momentos finais da pesquisa.

À Marina Chacur por ter gentilmente cedido as imagens da pichação brasiliense.

À orientadora deste trabalho, Professora Maria Luiza Martini, pelo constante apoio, bem como pelas sugestões, críticas e auxílio que me prestou ao longo de toda pesquisa.

Ao Professor Eduardo Neumann, pelo apoio a um tema de pesquisa tão experimental e inédito como este aqui, bem como pela valiosa ajuda com indicações bibliográficas.

Ao Professor Klaus Hilbert pela recepção, interlocução e ajuda na pesquisa.

Ao Professor Benito Schmidt pelo recorte de jornal com uma matéria sobre o tema.

Ao Professor Temístocles Cezar pela indicação bibliográfica sobre a temática de Patrimônio.

Ao Professor Wladimir Ungaretti pela dica sobre o movimento situacionista e as intervenções urbanas em Porto Alegre.

Por fim agradeço também colega de graduação Dênis Corrêa que não contribuiu de forma alguma com este trabalho mas a quem eu devia agradecimentos pelo auxílio em outras pesquisas. Em particular pela citação de um trecho do Pai Nosso em latim e sua relação com As Metamorfoses de Ovídio.

RESUMO

A partir do diálogo interdisciplinar, este trabalho propõe uma reflexão acerca da pichação portoalegrense e de sua relação com o espaço urbano, em especial o patrimônio público edificado visando à conversão do objeto de pesquisa em um documento histórico. Todavia, documentar um objeto tem como contrapartida um ato de monumentalização deste mesmo objeto; percepção que se converte em dilema no caso de uma prática criminalizada como a pichação. A perspectiva adotada está focada no entendimento da manifestação em seu caráter escrito e pictural, procurando códigos de compreensão que possibilitem uma maior articulação da pichação com outras esferas do social.

Palavras-chave: pichação, patrimônio, monumento, documento, escrita, Porto Alegre.

ABSTRACT

Based on interdisciplinary dialog, the objective of this work is to make a reflection on the *pichação* graffiti tag writing of the city of Porto Alegre and its relationship with the urban environment, particularly with state property buildings, also aiming to convert the object of research into a historical document. To turn something into a document by preserving it, however, has the collateral side-effect of turning this object into a monument; which converts the situation into a dilemma in the case of a criminalized practice as it is the *pichação*. The adopted perspective is focused on the understanding of the manifestation in its written as well as its pictorial characters. searching for codes of comprehension which would allow a greater articulation of the *pichação* with other social spheres.

Keywords: graffiti writing tag, patrimony, monument, document, writing, Porto Alegre.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	6
PRIMEIRA PARTE: Trajetórias urbanas e trajetórias urbanísticas.....	12
1. As cidades modernistas.....	13
1.1 A rua: sua percepção, morte e ressurreição.....	13
1.2 Da deriva ao grafite. Do grafite à pichação.....	17
SEGUNDA PARTE: Por uma classificação da pichação portoalegrense..	23
2. Introdução à semântica da pichação.....	24
3. A pichação como desenho.....	29
4. A pichação como escrita	40
CONCLUSÃO.....	42
BIBLIOGRAFIA.....	43

INTRODUÇÃO

Este não é um trabalho de história.

Tal afirmação não deve de modo algum ser entendida como uma provocação deliberada, uma brincadeira conceitual ou um recurso retórico mal empregado. Ela é, antes de tudo, admitida envergonhadamente por um autor que, ao apresentar um trabalho de conclusão no curso de história, não consegue defini-lo dentro do próprio campo no qual pretende graduar-se. Ao leitor será fácil perceber a influência de áreas aparentemente tão díspares como antropologia, artes visuais, urbanismo e comunicação social na monografia aqui apresentada; sua transdisciplinaridade é latente. Todavia, se é enfática a negativa do trabalho enquanto história, devo reiterar que é de uma preocupação histórica que parto e é a uma contribuição do pensamento histórico que visio: a história, deste modo, aparece como ponto de partida e horizonte de todo o enlace e desenlace do trabalho.

Um pequeno resumo da trajetória de pesquisa servirá para clarificar a posição aqui assumida: meu interesse pessoal pela pichação portoalegrense surgiu numa época em que o jornal Zero Hora fazia constantes invectivas contra as pichações e depredações de monumentos da capital do estado, em especial o monumento a Júlio de Castilhos situado na Praça da Matriz, que, limpo e restaurado, em uma semana era novamente pichado.



Imagens 1 e 2: Monumento a Júlio de Castilhos. "Conservar melhorando"

A batalha dos restauradores era inglória. Entretanto, a questão que me surgiu à época, de uma maneira ainda ingênua, era por que razão restaurar o monumento e apagar as marcas da intervenção se elas não retiravam nenhuma informação, pelo contrário, aumentavam a carga informacional da estatuária?

A resposta óbvia de que se tratava de um ato ilícito não se sustentava por si só, visto que por trás da lei² deveria existir uma vontade coletiva que a validaria ao colocá-la em prática através de sua promulgação e execução. Haveria, portanto, uma relação social mais profunda por trás da pichação portoalegrense e das intervenções urbanas de modo geral.

Partindo dessa primeira constatação - de que a dinâmica das relações sociais envolvidas na pichação procurava uma resposta mais profunda que aquela traduzida em termos como “vandalismo” ou “crime ambiental” – constituí a hipótese de tratar-se de um ato de comunicação visual à semelhança dos graffiti da cidade de Pompéia no antigo Império Romano³.

Se a hipótese aventada fosse confirmada – como pretendo fazer ao longo deste trabalho – isso nos levaria a outro questionamento: Por que os graffiti romanos são, indubitavelmente, fontes para a pesquisa histórica enquanto que as pichações de Porto Alegre são encaradas, na melhor das hipóteses, como vandalismo contra monumentos e prédios, aí sim, inegavelmente considerados patrimônio histórico-culturalis?

Essa questão nos leva a um dilema que deverá acompanhar todo o desenvolvimento do trabalho daqui em diante.

Em um conhecido artigo, Jacques Le Goff chama atenção para a contrapartida de qualquer ato de documentalização que é a própria monumentalização do documento e vice-versa. “Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos.”⁴

Assim, o dilema que aqui se coloca é: **em que medida a pichação – e a intervenção urbana de modo geral – pode ser documentada e utilizada como**

² Na legislação vigente, a pichação costuma ser enquadrada nos termos do artigo 65 da lei no. 9.605/98 como crime ambiental com pena de três meses a um ano de detenção mais multa.

³ FUNARI, Pedro Paulo A., *Antigüidade clássica: a história e a cultura a partir dos documentos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. pp. 123-127.

A imagem referida corresponde a um graffiti da cidade de Pompéia onde está escrito “Sseuera/ phelasss” (trad.: “Severa, chupa!”). Neste caso específico é interessante notar os elementos pictóricos do ato em si presentes na escrita aos quais Funari já chama atenção através das legendas na figura; o assunto será tratado em mais profundidade no capítulo específico ao tema.

⁴ LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. In: *História e memória* Campinas, editora da Unicamp, 1996. p 535.

fonte histórica sem que ocorra sua monumentalização, isto é, sem que incorramos a todo momento, ao referirmo-nos a ela, em uma permissividade excessiva quanto à sua prática?

Cabe ressaltar que, por si só, a monumentalização da pichação, ou da intervenção ilegal não é em si ato socialmente danoso. Ao contrário, em alguns casos é até incentivada como é possível constatar nas fotos abaixo de dois exemplos historicamente distintos mas similares em expressão: O muro de Berlim e o muro da Avenida Mauá na cidade de Porto Alegre



5



Imagens 4 e 5: Muro de Berlim e Muro da Mauá

Ambas as superfícies – o muro de Berlim e o muro da Mauá - têm a característica de serem fatalmente odiadas pelas populações de sua cidade e o incentivo ao grafite, bem como a permissividade com a pichação, não são nada menos que indícios de uma maior liberdade de manifestação sobre aquelas superfícies. Tal comparação nos traz à seguinte percepção: a superfície sobre a qual a escrita urbana é registrada influencia, em diferentes níveis, a expressão gráfica resultante.

O que entendo como “expressão gráfica”, por sua vez, são na verdade duas características da escrita urbana que confluem para a sua composição: O caráter

⁵ Muro de Berlim em 1984. Fotografia retirada de <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Berlinermauer.jpg>

pictórico/estético – que será mais desenvolvido no grafite e na chamada *street art* – e o caráter literário/discursivo, a escrita em si, - o elemento básico do grafite e da pichação.

Assim sendo, a matéria será apresentada em duas etapas distintas subdividas, no total em três capítulos:

Na primeira, composta somente de um capítulo, discutirei a trajetória das discussões urbanísticas sobre a apropriação do espaço urbano; conferindo assim o contexto necessário à análise mais pontual dos capítulos subsequentes. Centrarei a polêmica na oposição entre a cidade ideal de Le Corbusier e a apropriação indiscriminada do espaço urbano pela deriva do Movimento Situacionista francês. Na sequência, ainda nessa parte, será traçado um panorama das manifestações contemporâneas associadas à problemática da pichação e do grafite além de sua origem e chegada ao Brasil e a Porto Alegre.

A segunda parte do trabalho privilegiará o olhar do observador, procedendo eu mesmo a uma “deriva urbana em retrospecto” ao analisar os elementos constitutivos da pichação portoalegrense no material fotográfico coletado ao longo da pesquisa sob a forma de uma descrição densa nos moldes expostos por Clifford Geertz em seu já consagrado ensaio “*Thick description: toward an interpretive theory of culture*”⁶.

O primeiro e o segundo capítulos desta parte do trabalho serão destinados à discussão da pichação em seu caráter estético, baseando a análise em princípios de semiologia e de estética a partir do trabalho de Wassily Kandinsky acerca dos elementos básicos da pintura – o ponto, a linha e o plano⁷.

No último capítulo, o privilégio será dado ao caráter discursivo da pichação em relação à cidade e ao observador. Para tanto será de grande valia o auxílio dos trabalhos antropológicos existentes acerca do tema e a guia do historiador da escrita e paleógrafo italiano Armando Petrucci⁸.

Resta ainda, à introdução, esclarecer algumas opções metodológicas.

A mais óbvia é de cunho instrumental. Deveria eu, graduando em história, proceder a uma pesquisa de campo “etnográfica” nos moldes da antropologia? Ou seria melhor ceder à metodologia um tanto mais restritiva da história oral? Não me sentia apto a nenhuma dessas análises, mesmo porque não era no grupo social do

⁶ In: *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 1973. pp.3-33

⁷ KANDINSKY, Wassily. Ponto linha plano : contribuição para a análise dos elementos picturais. Lisboa, Edicoes 70, [1989?].

⁸ PETRUCCI, Armando. La ciencia de la escritura: primera lección de paleografía. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

pichadores que havia focado minha atenção inicial e sim em sua escrita; na prova documental de sua prática e no problema que acarretaria preservar tais documentos.

O que me leva à segunda justificativa: a possibilidade da contribuição inovadora. Havia um vácuo interpretativo entre a relação direta da pichação com a sociedade, pois, a maior parte dos trabalhos no campo, como procurarei mostrar mais adiante, enfatiza as práticas dos grupos de pichadores e as relações internas desses grupos, como que descolados da vida metropolitana da qual surgem e de que inevitavelmente fazem parte. Assim, as fontes escolhidas são, por excelência, as fotográficas⁹ e matérias jornalísticas. Escolha esta que pretende situar esta pesquisa como uma mediação a um diálogo sutil entre duas esferas sociais distintas; aquela sub-reptícia do autógrafa anônimo e a outra dos meios de comunicação de massa.

A terceira justificativa, por fim, concentra-se no valor desta pesquisa ao campo historiográfico. Ainda que tenha sido reiterado diversas vezes durante o primeiro parágrafo que este não é um trabalho de história, há sim uma constante remissão ao contexto histórico e a uma trajetória cultural mais ampla – em especial no capítulo a seguir, como se verá. Tal exercício de distensão das magnitudes (amplificação dimensional do contexto em referências à cultura ocidental mais ampla e diminuição da importância do contexto nos momentos de análise de pichações específicas da cidade de Porto Alegre), em suma, a capacidade de abstração e de realização de conexões para uma narrativa da pichação portoalegrense em seu espaço e tempo, é, penso eu, herança direta do aprendizado da disciplina histórica e a sua presença como instrumento da análise .

⁹ Essas fotos são, em sua maioria, tiradas por mim mesmo. Quando não o forem, haverá a devida referência ao fotógrafo ou, quando não disponível, à sua origem.

PRIMEIRA PARTE: Trajetórias urbanas e trajetórias urbanísticas

1. AS CIDADES MODERNISTAS

Se observamos a rua através da janela, os seus ruídos são atenuados, os seus movimentos são

fantasmáticos e a própria rua, por causa do vidro transparente mas duro e rígido, parece um ser isolado palpitando num “para lá de”.

Mas eis que abrimos a porta: saímos do isolamento, participamos desse ser, aí nos tornamos agentes e vivemos a sua pulsação através de todos os nossos sentidos. A alternância contínua do timbre e da cadência dos sons envolve-nos, os sons sobem em turbilhão e, subitamente, desvanecem-se.

Wassily Kandinsky

Não é por simples capricho estilístico que é de Kandinsky a citação que abre este capítulo. Foi no seio do modernismo que surgiu toda discussão urbanística que deu origem às intervenções urbanas contemporâneas. Dado isso, o modernista russo tem uma importância capital no estudo aqui desenvolvido. Primeiramente, como manifestação de tendências do século XX e, secundariamente, através de seus estudos estéticos como instrumento analítico, o que será feito na segunda parte do trabalho.

Se toda polêmica tem uma história, a polêmica em questão – a da pichação -, pode ser traçada historicamente dentro de um debate urbanístico característico da modernidade; mais especificamente da forma que essa modernidade foi tomando a partir da segunda década do século XX; não à toa, no período entre-guerras.

1.1. A Rua: sua percepção, morte e ressurreição

Se um marco é necessário para uma referência histórica, que o seja então o *Finnegans Wake* de James Joyce. A alegoria é prolífica. O livro dos sonhos do autor irlandês, apesar da semântica ambígua, é bastante claro em seu enredo. Uma figura monumental, o gigante Finnegan, adormece/morre e em seu lugar aparece um novo homem, Humphrey Chimpden Earwicker – conhecido ao longo do livro pelas iniciais HCE – o corcunda dono de um bar no subúrbio dublinense de Chapelizod. Sendo tanto um personagem familiar (o *paterfamilias*) quanto uma manifestação da história humana em si, HCE tem, também, um correspondente geográfico, o mais imediato é “*Howth Castle and Environs*”, o ‘Castelo de Howth e seus arredores’. O símbolo definido por Joyce para o personagem era um E deitado, simbolizando tanto um castelo quanto a própria sigla HCE enterrada na paisagem.¹⁰

¹⁰ ELLMANN, Richard. James Joyce. São Paulo, Globo, 1990, p. 737.



11

Imagem 6: Castelo de Howth, Dublin. O Homem enterrado na paisagem

HCE era, portanto, a cidade de Dublin, o homem e a própria história humana em si, que, devido ao pecado original estava em queda. Sua salvação estava na esposa, ALP (Anna Livia Plurabelle), que representava o solo onde HCE estava incrustado, o Rio Liffey que cruzava a cidade de Dublin e a história natural, esta cíclica, que traria a renovação à história humana.

Havia, entretanto, dentro das fileiras modernistas, uma visão antagonista de vulto, manifesta, principalmente na estética do arquiteto Le Corbusier¹² Confirmando este antagonismo de duas visões distintas de modernidade temos Marshall Bermann dizendo¹³ :

Por toda a era de Haussmann e Baudelaire, entrando no século XX, essa fantasia urbana cristalizou-se em torno da rua, que emergiu como símbolo fundamental da vida moderna. Da “Rua Principal” das pequenas cidades à “Grande Via Branca” ou à Rua do Sonho” das metrópoles, a rua foi experimentada como um meio no qual a totalidade das forças materiais e espirituais modernas podia se encontrar, chocar-se e misturar para produzir seus destinos e significados últimos. Era isso o que o Stephen Dedalus de Joyce tinha em mente com sua enigmática sugestão de que Deus estava lá fora, no “grito da rua”.

Entretanto, os construtores do “movimento moderno” do período posterior à Primeira Guerra Mundial, na arquitetura e no urbanismo, voltaram-se radicalmente contra essa fantasia moderna: marcharam ao comando do grito de guerra de Le Corbusier:

¹¹ Castelo de Howth. Fotografia retirada do sítio

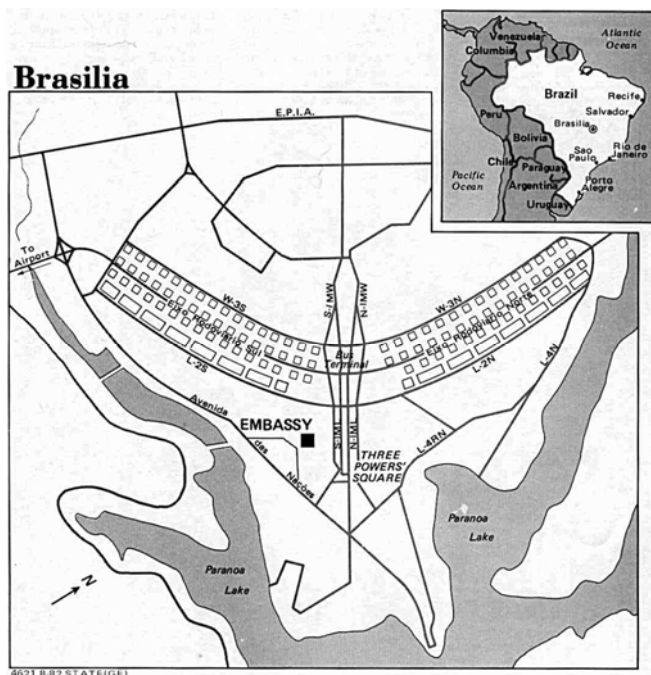
http://www.english.txstate.edu/cohen_p/postmodern/Joyce.html

¹² Joyce e Le Corbusier se encontraram uma única vez. A descrição do encontro é dada pelo biógrafo de Joyce Richard Ellmann: “Depois do encontro, Le Corbusier disse que Joyce era maravilhoso. ‘mas vocês não falaram coisa nenhuma’, disse Frau Giedion. *’C’est admirable comme il parle d’oiseaux’*, disse Le Corbusier, ainda fascinado.” ELLMANN, Richard. James Joyce. São Paulo: Editora Globo. 1990. p.862.

¹³ BERMANN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade. São Paulo, Companhia das Letras. 1987. pp300-301.

'Precisamos matar a rua'. Foi a sua visão moderna que triunfou na grande onda de reconstrução e rotmada do desenvolvimento inciada após a Segunda Guerra Mundial. Durante vinte anos, as ruas foram por toda a parte, na melhor das hipóteses, passivamente abandonadas e com frequência (como no Bronx) ativamente destruídas. O dinheiro e a energia foram canalizados para as novas auto-estradas e para o vasto sistema de parques industriais, *shopping-centers* e cidades-dormitório que as rodovias estavam inaugurando. Ironicamente, então, no curto espaço de uma geração, a rua, que sempre servira à expressão da modernidade dinâmica e progressista, passava agora a simbolizar tudo o que havia de encardido, desordenado, apático, estagnado, gasto e obsoleto – tudo aquilo que o dinamismo e o progresso da modernidade deviam deixar para trás.

Joyce havia definido um monumento para sua cidade; o homem comum - corcunda, pecador e incestuoso incrustado na geografia da cidade através de sua própria estrutura pétrea.; um monumento calcado na ironia em cotidiana em oposição à majestade e grandiosidade de um passado que não servia mais. A Dublin joyceana era, antes de tudo uma cidade humana, de paixões, amores e lascívia. Entretanto, não fora a Dublin de Joyce que sobrevivera a Segunda Guerra Mundial. Valorizando a cidade ideal de Le Corbusier, a reconstrução do pós-guerra foi um monumento de forma a perpetuar a utopia que tal estética propagara. A cidade de Brasília projetada por Lúcio Costa e inaugurada em 21 de abril de 1960 – talvez o maior legado da perspectiva de Le Corbusier -, como o mapa abaixo mostra claramente, foi projetada mais como um monumento do que um espaço de habitação e convivência.



Mapa 1: Plano da cidade de Brasília, prjetada na forma de um pássaro.

A contrapartida a essa visão hegemônica já se fazia sentir na década de 50, notadamente através do Movimento Situacionista francês, do qual o maior expoente era o intelectual Guy Debord. Seu ensaio intitulado “Teoria da Deriva”, publicado pela primeira vez em dezembro de 1956 na revista *Les Lèvres nues* e, posteriormente, no ano de 1958 no volume 2 da revista *Internationale Situationniste* retoma a importância da rua no horizonte geográfico da cidade [a tradução é minha]:

Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se define como uma técnica de passagem acelerada através de ambientes variados. O conceito de deriva está indissociavelmente ligado ao reconhecimento dos efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um componente lúdico-constructivo, o que a opõe em todos pontos às noções clássicas de viagem e passeio.

Uma ou mais pessoas se lançam à deriva, renunciando, por um espaço de tempo mais ou menos longo, tanto às razões para deslocar-se e agir com as quais elas estão acostumadas, como também às relações, ao trabalho e aos laçeres de costume para que se abandonem às solicitações do terreno e dos encontros que a ele correspondem. A parte do aleatório é aí menos determinante do que se pode crer: do ponto de vista da deriva, existe um relevo psicogeográfico das cidades, com correntes constantes, pontos fixos e turbilhões desencorajando grandemente a entrada ou a saída de certas zonas.¹⁵

A prática da deriva, portanto, proporcionaria aos indivíduos uma nova forma de referenciar-se no espaço da cidade sem que se dependa de mecanismos muito óbvios de controle e planejamento externos. É possível, mesmo, encontrar intervenções em Porto Alegre influenciadas pelo manifesto situacionista, tais como as expostas abaixo fotografadas na fachada do número 592 da Rua Fernandes Vieira¹⁶.

Em meio aos inúmeros folhetos colados na parede temos duas fotos da própria fachada da edificação em que estão expostas. Tal padrão se repete em diversos endereços na região central da cidade, criando um diálogo com o observador e mapeando uma trajetória anônima e marcando locais em que há permissividade suficiente para que tais manifestações possam permanecer sem que sejam retiradas pelo poder público ou privado.

¹⁴ Mapa retirado de http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Mapa_bras%C3%ADlia_pc000279.jpg

¹⁵ DEBORD, Guy. *Théorie de la dérive*. retirado do sítio http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id_article=38

¹⁶ Agradeço ao professor Wladimir Ungaretti da FABICO/UFRGS por ter me indicado a correspondência entre a deriva e as fotografias em questão.



Imagem 7: Fernandes Vieira No 592. Deriva urbana

1.2. Da deriva ao grafite. Do grafite à pichação.

A partir deste momento, entra em cena na narrativa, um processo mais amplo do que os contedores do urbanismo puderam abarcar em suas discussões. O mundo pós-Segunda Guerra era outro. E isso afeta nossa discussão em pelo menos três aspectos:

Primeiro: a partir da década de 50, a humanidade cresceu e a maior parte desse crescimento ocorreu nas periferias das metrópoles do terceiro mundo.

A Terra urbanizou-se ainda mais depressa do que previra o Clube de Roma em seu relatório de 1972, *Limits of Growth*, sabidamente malthusiano. Em 1950, havia 86 cidades no mundo com mais de 1 milhão de habitantes; hoje são 400, e em 2015 serão pelo menos 550.

[...]

Noventa e cinco por cento desse aumento final da humanidade ocorrerá nas áreas urbanas dos países em desenvolvimento, cuja população dobrará para quase 4 bilhões de pessoas na próxima geração. De fato, a população urbana conjunta da China, da Índia e do Brasil já é quase igual à da Europa e da América do Norte. Além disso, a escala e a velocidade da urbanização do Terceiro Mundo amesquinham completamente a Europa vitoriana. Londres, em 1910, era sete vezes maior do que em 1800, mas Daca (Bangladesh), Kinshasa (Congo) e Lagos (Nigéria), hoje, são aproximadamente quarenta vezes maiores do que eram em 1950. A China, que se urbaniza “numa velocidade sem precedentes na história humana” somou mais moradores urbanos na década de 1980 do que a Europa inteira (incluindo a Rússia) em todo o século XIX!¹⁷

A ampliação das periferias traz consigo a perda de referência dessas populações¹⁸. Como testemunho de tal processo, a passagem a seguir do romance *Istanbul* do escritor turco Orhan Pamuk é significativa:

No período imediatamente anterior à Primeira Guerra Mundial, Yahya Kemal e Tanpınar saíram à procura de uma imagem da melancólica Istanbul “turco-otomana”. Quando, na falta de precedentes turcos, seguiram os passos de viajantes ocidentais, perambulando pelas Ruínas dos bairros pobres da cidade, esta mal contava meio milhão de habitantes. Ao final da década de 1950, quando comecei a frequentar a escola, a população já tinha quase dobrado. Em 2000 chegara a dez milhões. Mesmo deixando de lado a Cidade Velha, Pera e o Bósforo, a Istanbul de hoje é dez vezes maior do que a cidade que esses escritores conheceram.

Ainda assim, a imagem que a maioria dos habitantes tem da sua cidade depende muito das imagens criadas por esses escritores, pois nenhuma imagem alternativa de Istanbul chegou a ser produzida, nem pelos que lá nasceram e nem pelos recém-chegados nos últimos cinquenta anos, os que vivem além do Bósforo, da Cidade Velha e dos bairros históricos. Muitas vezes ouvimos queixas de que “existem crianças de dez anos nessas áreas que nunca chegaram a ver o Bósforo”, e alguns estudos mostram que as pessoas que vivem nos vastos novos subúrbios da cidade não se consideram *Istanbullus*.¹⁹

Mutatis mutandis, o caso portoalegrense é o mesmo. Ainda que numa proporção menor, Porto Alegre vai sofrer do mesmo inchaço que todas cidades do terceiro mundo, principalmente a partir da década de 70.

¹⁷ DAVIS, Mike. Planeta favela. São Paulo, Boitempo. 2006. pp. 13-14.

¹⁸ Na verdade, a ampliação de qualquer meio cultural implica em uma perda de referenciais, como bem coloca Sigmund Freud: “Visto ser impraticável, como qualquer pessoa interessada percebe, enviar crianças em idade escolar numa viagem em redor do mundo, satisfazemo-nos em permitir que o que é ensinado na escola seja aceito com confiança; asabemos, no entanto, que a via para a aquisição de uma convicção pessoal permanece aberta.” *O Futuro de uma ilusão* In: Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud V.XXI. Rio de Janeiro, Imago, 1988. p.35

¹⁹ PAMUK, Orhan. Istanbul: memória e cidade. São Paulo, Companhia das letras. 2003. pp 124-125

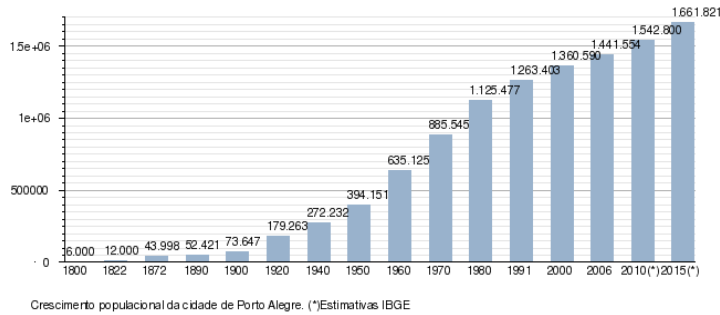
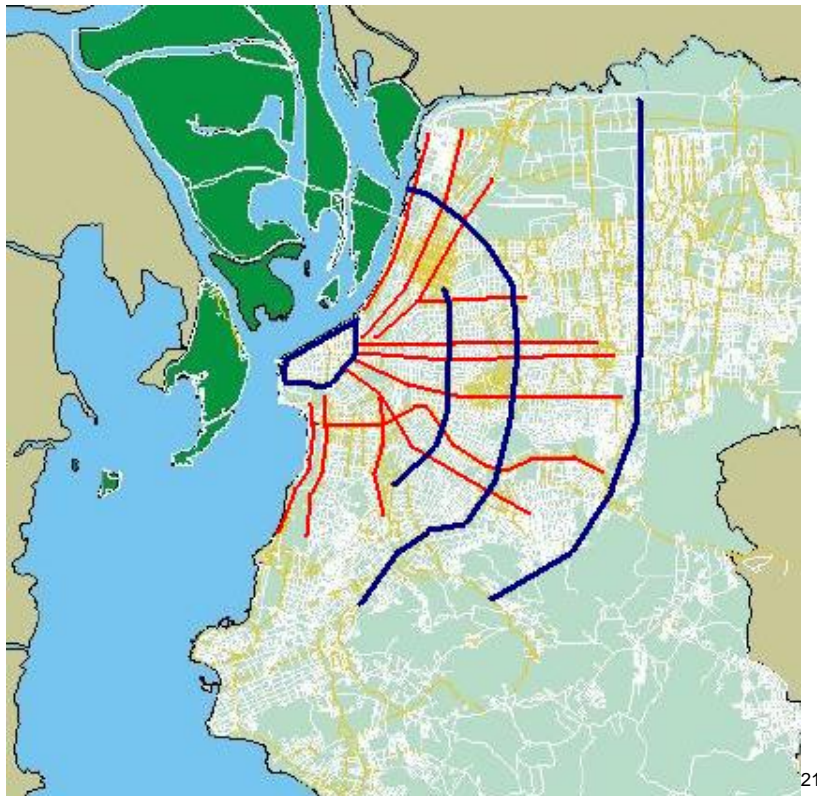


Gráfico 1: Crescimento demográfico estimado de Porto Alegre (1800-2015)
20

A aparente diminuição na taxa de crescimento populacional da capital sul-riograndense talvez signifique – são necessários mais dados do que disponho – que tal inchaço passou a ocorrer em sua região metropolitana. Qualquer que seja o caso, o argumento se mantém. A cidade praticamente duplicou de tamanho nos últimos quarenta anos enquanto que seu plano urbanístico permaneceu essencialmente o mesmo; isto é, com avenidas radiais conectando a periferia ao centro e comparativamente poucas avenidas perimetrais, como pode ser visualizado no mapa abaixo (as perimetrais, incluindo um projeto de uma 4ª perimetral estão em azul e as radiais em vermelho).



Mapa 2: Avenidas radiais e perimetrais de Porto Alegre (vermelho e azul, respectivamente)

²⁰ retirado de http://pt.wikipedia.org/wiki/Demografia_de_Porto_Alegre

²¹ Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=616170>

O destino de Porto Alegre foi análogo ao da Istambul de Orhan Pamuk, o centro de vivência permaneceu o mesmo enquanto que a população em seu entorno desenraizou-se, pois o plano urbanístico seguido privilegiou uma integração da periferia por vias expressas – a mobilidade em detrimento da fundação de espaços²²..

Segundo: uma sociedade de massas requer uma cultura de massa. Quando a cultura é massificada, seu potencial como produto de consumo se eleva. Não há muitas particularidades a comentar neste ponto. No entanto, cabe ter em mente a idéia de “aldeia global” do guru das comunicações dos anos 60 e 70 Marshall McLuhan.

A noção da aldeia global, amplamente embasada (de novo) no *Finnegans Wake* de James Joyce constrói-se a partir da percepção contemporânea de que a população mundial, através da tecnologia da informação, passa a perceber-se como um todo.

Vivemos num único espaço compacto e restrito em que ressoam os tambores da tribo. E isto em tal grau, que a preocupação pelo “primitivo” é hoje em dia tão banal quanto a do século dezanove pelo “progresso” e igualmente irrelevante para nossos problemas.²³

Terceiro: as discussões sobre urbanismo não são mais feitas por intelectuais e polímatas dialogando entre si. o modernismo de Le Corbusier venceu qualquer alternativa mais humana de reconstrução urbana gestada em paralelo à sua, foi mais por sua praticidade e possibilidade de seu projeto ser reproduzido mais facilmente em grande escala do que por seu brilhantismo nato. Gostemos ou não, uma cultura de massas é um importante disseminador de conhecimento e um de seus efeitos colaterais é a eventual proliferação de vozes dissonantes nos seus interstícios.

Influenciado por esse contexto, o grafite contemporâneo surgiu no final da década de 1960 na Filadélfia, espalhando-se, em seguida, para outras cidades dos EUA, associado ao movimento Hip Hop²⁴. O termo pichação, por sua vez, não tem tradução e é característico do português brasileiro, sendo pouco usual mesmo no português luso²⁵.

²² A mestranda do PPG em geografia da UFRGS Rosiéle Melgarejo da Silva vem desenvolvendo uma pesquisa que envolve as noções de território e re-territorialização. Na PUCRS, Fábio Oliveira, vem desenvolvendo, sob a orientação do Prof. Klaus Hilbert, outra pesquisa acerca do tema que tem como um dos instrumentos metodológicos a plotagem da localização das pichações em um mapa da cidade de Porto Alegre, restaurando assim, a trajetória dos pichadores – em parte semelhante à prática situacionista já comentada anteriormente.

²³ MCLUHAN, Marshall. A galáxia de Gutenberg.. São Paulo, EDUSP, 1967. p.58

²⁴ <http://nymag.com/guides/summer/17406/>

²⁵ A palavra italiana *graffiti* vem do grego γράφειν (escrever); na língua inglesa é comum encontrar-se a expressão “to write a graffiti” (escrever um grafite), no Brasil usa-se “grafitar” ou pichar”. Para a origem etimológica do termo pixo ou pichação, traço aqui duas hipóteses::

O precursor da pichação na cidade de Porto Alegre é o semi-legendário Toniolo que começou sua ação na década de 70, tendo como ação mais famosa ter pichado o Palácio do Piratini²⁶. A pichação portoalegrense atual é influenciada por duas matrizes: a paulistana e a carioca. Sendo a carioca a vertente responsável pelo *tag* similar ao da Filadélfia nos anos 60²⁷ e a paulistana pelo pixo reto, invenção brasileira²⁸. O estêncil portoalegrense, por sua vez, teria sua origem na cidade de Buenos Aires, tendo vindo, portanto, através de uma matriz platina²⁹. É interessante notar que outras cidades do Brasil possuem uma forma de pichação distinta da encontrada em Porto Alegre. Note-se o caso particular de Brasília.

30

O pixo brasiliense não possui, na primeira passagem de olhos, nenhuma conexão com qualquer outra forma de pichação do país. Suas letras são arredondadas e dispostas linearmente tais como a pichação paulista. Olhando com mais cuidado, todavia, pode-se perceber que a pichação brasiliense é uma complexificação da paulista, trazendo uma sinuosidade interior à uma escrita simétrica em relação à parede.

A sedutora hipótese da convivência constante dos pichadores com as obras arquitetônicas de Oscar Niemeyer na capital brasileira como influência à sinuosidade do pixo infelizmente não pode ser confirmada. Entretanto, creio ser possível fazer a

Segundo a primeira hipótese, a expressão “pichar” teria origem no o verbo russo писать (pisat’ trad:escrever), que, na primeira pessoa do siingular do tempo presente conjuga-se como пишу (pishu). Não me parece inverossímil que a expressão tenha sido assimilada a partir do russo ou outra língua eslava semelhante na São Paulo da década de 70. Mesmo no caso de a hipótese se mostrar errada, permanecerá como um interessante caso de convergência semântica.

Outra hipótese, que pesquisei mais a fundo por sugestão de um colega, é que pichar teria uma correlação com o verbo “pinchar”, significando “lançar algo contra alguma coisa ou alguém” que, segundo, dicionário Houaiss, já estaria presente na língua portuguesa em 1513.

Aceitar passivamente uma ou outra hipótese teria implicações significativas sobre esta pesquisa, visto que na segunda a ênfase passa de uma idéia de simples manifestação escrita para uma situação de confronto direto com o poder instituído. Deixo, todavia, ambas aqui expostas e o leitor que as julgue como achar melhor (ou consulte um filólogo de formação)..

²⁶ Para mais informações sobre “o primeiro pichador portoalegrense” pode-se começar pelo artigo de Fabrício Silveira disponível na revista eletrônica Arquitetura Revista. <http://www.arquiteturarevista.unisinos.br/index.php?e=3&s=9&a=13>

²⁷ MANCO, Tristan *apud* DE SOUZA, Davi. Pichação carioca, etnografia e uma proposta de entendimento. Dissertação de Mestrado, IFCS/UFRJ 38-39.

²⁸ Baseando-se na pichação paulistana, Gustavo Lassala criou uma fonte tipográfica chamada “Adrenalina” através da tipologização da escrita das ruas da cidade de São Paulo. Não tive acesso à sua dissertação de mestrado defendida na Mackenzie de São Paulo. Contudo, tive acesso a seu trabalho através de um artigo publicado no Caderno de Tipografia Nr.3 de Setembro de 2007, disponível no sítio <http://tipografos.net/cadernos/cadernos-3.pdf>

²⁹ A influência da intervenção urbana de outras cidades sobre a prática portoalegrense está sendo pesquisada por Fábio Oliveira, aluno de graduação na PUCRS, sob orientação do prof. Klaus Hilbert.

³⁰ Imagens gentilmente cedidas por Marina Chaccur, disponíveis online em <http://flickr.com/photos/marinachaccur>

seguinte constatação: cada cidade é merecedora das manifestações culturais que surgem de seu seio³¹. Se a pichação brasiliense é tão característica e indecifrável, isso se deve muito ao planejamento da cidade e à “morte da rua” como opção urbanística³².

Com a pichação portoalegrense não é diferente. Ela é reflexo da própria identidade de uma cidade encravada em uma região de fronteira da nação brasileira com os países platinos recebendo diversas influências que, se por um lado não conseguem se imiscuir, convivem harmoniosamente entre si nas paredes das edificações da cidade. A relação contemporânea da pichação com a cidade de Porto Alegre será o assunto privilegiado da parte seguinte do trabalho.

³¹ Assim, Dublin tem James Joyce, Londres tem Charles Dickens, Buenos Aires tem Astor Piazzolla e Porto Alegre tem Mário Quintana.

³² Aos não conhecedores é útil saber que caminhar na cidade de Brasília simplesmente não é uma opção viável devido ao planejamento da cidade. Com isso as calçadas ficam livres para a intervenção urbana que se desenvolve praticamente sem conflitos. Em uma passagem-relâmpago pela cidade, pude notar que os pichadores desenvolveram técnicas para pichar até mesmo em grades, com as letras visíveis lateralmente onde as barras das grades se unem no campo de visão do observador.

SEGUNDA PARTE: Por uma classificação da pichação portoalegrense

2. Introdução à semântica da pichação

“If you feel dirty, insignificant and unloved, then rats are a good role model. They exist without permission, they have no respect for the hierarchy of society, and they have sex fifty times a day.”
Banksy³³



Imagem 10: Estêncil de Banksy

A pichação dispõe, além de uma história, de propriedades intrínsecas à sua constituição semântica, isto é, um conjunto de signos de valor estético e retórico que, quando tomado em seu conjunto permite sua categorização como pichação. Em outras palavras, que permite que indivíduos, confrontados com uma manifestação, a enquadrem sob a égide da pichação. Tais propriedades serão o foco da análise ao longo desta parte do trabalho.

Durante o processo de pesquisa, conversando com colegas, professores e pessoas alheias à pesquisa na área das humanidades, foi-me lançada diversas vezes

³³ Banksy é um conhecido artista de rua inglês cuja identidade é mantida no anonimato. Sua obra tem sido uma valiosa contribuição para o diálogo da sociedade com a intervenção urbana – em especial com o grafite e a pichação. Algumas de suas obras podem ser encontradas em seu sítio na internet: <http://www.banksy.co.uk/>.

Trad. livre:” Se você se sente sujo, insignificante e mal-amado, então ratos são um bom modelo de papel a desempenhar. Eles existem sem permissão, não têm respeito pela hierarquia da sociedade e fazem sexo cinquenta vezes por dia.” (Na imagem: “Porque eu não valho nada”)

a mesma crítica: que todas as propriedades que eu digo encontrar na pichação não são evidentes ao pichador, e, por conseguinte, não são verdadeiras.

Não tenho argumentos contra a primeira parte do enunciado. Se as propriedades semânticas da pichação são evidentes ao pichador ou não, isso só pode ser comprovado mediante uma pesquisa de campo com os grupos de pichadores, que, como procurei deixar claro na introdução, foge ao escopo deste trabalho³⁴.

Quanto à segunda parte do enunciado, para respondê-lo é necessário lançar mão da semiótica. Procurarei, contudo, fazê-lo aos poucos. E da forma mais indolor possível.

Acerca do assunto, a resposta mais óbvia e sucinta nos é dada por Clifford Geertz [a tradução é minha].

Normalmente, não é necessário mostrar tão arduamente que o objeto de estudo é uma coisa e seu estudo outra coisa diferente. É suficientemente claro que o mundo físico não é a física e a *Skeleton Key to Finnegans Wake*³⁵ não é o *Finnegans Wake*. Entretanto, como no estudo da cultura a análise penetra no próprio corpo do objeto [...] a linha entre cultura como um fato natural e cultura como uma entidade teórica tende a ficar embaçada.³⁶

Em linhas gerais a assertiva de Geertz está correta. Entretanto, no caso específico em questão – a pichação – é necessário levar em conta que não se trata de uma prática cultural de um grupo específico, isolado historicamente e geograficamente da cultura ocidental. A pichação faz parte de uma cultura complexa, a ocidental, e não representa senão o mais ínfimo detalhe de um grande quadro originado de um processo histórico de grandes dimensões. Eis, portanto, o limite da alçada da pesquisa de campo nesta área.

Em segundo lugar, uma antropologia da pichação não pode ser, jamais, uma antropologia do outro; é uma antropologia do mesmo. O espaço apropriado pelo picho é o espaço de convivência diária do meio urbano. Antes de compreender como a lógica do outro funciona, deve-se treinar o olhar para reconfigurar o espaço. Em muitos

³⁴ Entretanto, com base nos trabalhos antropológicos consultados, arrisco, aqui, uma resposta preliminar. Depende de indivíduo para indivíduo, pois a predisposição à análise semântica não é uma necessidade à intervenção urbana; o que já carrega sua obviedade latente: conhecimentos de semiologia não têm muito valor na vida prática.

³⁵ Trata-se do livro de Joseph Campbell e H.M. Robinson publicado em 1944. A primeira tentativa de interpretar o livro de Joyce já comentado anteriormente. A distinção que Geertz faz entre um livro e outro é alusiva ao fato de que Campbell teve tanto sucesso no meio literário com sua publicação que sua interpretação foi, por muito tempo, a única explicação possível ao enredo do *Finnegans Wake*. Ao leitor interessado, a referência: CAMPBELL, Joseph; ROBINSON, H.M. *A skeleton key to 'Finnegans Wake'*. London, Faber & Faber, 1944.

³⁶ GEERTZ, Clifford. *Thick description: toward an interpretive theory of culture*. In: *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books. 1973. p.15.

aspectos, compreender a pichação é modificar a forma de compreender a própria sociedade e a maneira através da qual nos inserimos nela. Não se reconfigura nada senão a forma como o espaço da vivência cotidiana é percebido.

Em outros termos, a posição de Geertz pode ser traduzida pela afirmação de Arnold Schoenberg: “pinta-se um quadro, e não o que ele representa.”³⁷ Embora a afirmação de Schoenberg seja feita no âmbito da arte, a noção de representação que ele defende será importante para que se entenda os parágrafos que se seguirão. A representação ou a interpretação do objeto, seja ele qual for, não se fazem no momento de sua constituição, mas na esfera do social, na interface entre o pintor/desenhista/escritor e o restante da sociedade, sem o controle direto do autor.

Com isso, aproximamo-nos da definição semiológica de signo, conforme exposta por Umberto Eco:

Um signo é sempre constituído por um (ou mais) elementos de um plano da expressão convencionalmente correlatos a um (ou mais) elementos de um plano do conteúdo

Sempre que ocorre uma correlação desse tipo, reconhecida por uma sociedade humana, existe signo. Somente nesse sentido se pode aceitar a definição de Saussure, segundo a qual um signo é a correspondência entre um significado e um significante.

Tais presunções implicam algumas consequências: a) Um signo não é uma entidade física, porquanto a entidade física é, no máximo, a ocorrência concreta do elemento pertinente da expressão; b) um signo não é uma entidade semiótica fixa, mas antes o local de encontro de elementos mutuamente independentes, oriundos de dois sistemas diferentes e associados por uma correlação codificante.³⁸

Com base em tal definição, é fácil de afirmar que o signo é uma **função social** que não manifesta-se fisicamente, existindo, ao contrário, no plano abstrato das relações humanas. Tal compreensão é fundamental para o entendimento do caráter estético da pichação por nos fazer ver que sua existência não tem sentido senão na esfera das relações sociais. Especificamente, contudo, tal esfera do social pode ser dividida em três níveis de relacionamento conforme exporei a seguir.

1. Relação dos grupos de pichadores entre si; corresponde ao nível mais óbvio da realação social, de indivíduo para indivíduo dentro de um grupo com o qual todos se identificam.
2. Relação dos grupos com a sociedade; mediada, principalmente, pela imprensa.

³⁷ *apud* ADORNO. Theodor W. Teoria Estética. Lisboa: Edições 70. p.15.

³⁸ ECO, Umberto. Tratado geral de semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2002. pp.39-41

3. Percepção mais ampla do espaço urbano: a relação da cidade com a pichação. criações urbanísticas coletivas e modificações não-intencionais da paisagem urbana.

A ênfase aqui será dada no segundo nível e especialmente no terceiro, analisando, em particular, tags e o pixo reto. Ambas as formas de pichação estão caracterizadas, respectivamente, na primeira e segunda figuras abaixo.



Imagem 11: Tags em parede da Av. Independência



Imagem 12: Pixo reto na Rua General Canabarro



Imagem 13: Retórica da apropriação do espaço

Nos exemplos acima, característicos da pichação portoalegrense, pode ser notado um caráter duplo da pichação. Enquanto manifestação escrita, ela se relaciona retóricamente com o entorno – a placa da primeira imagem e as câmeras da terceira -, e, enquanto manifestação pictórica ela transforma letras em desenhos e relaciona-se estilisticamente com a superfície na qual é exposta.

Os dois capítulos a seguir tratarão destes aspectos da pichação portoalegrense.

3. A pichação como desenho.



Imagem 14: Elefante na sala de estar

A pichação é arte? Não. A discussão é datada e não há o porquê alongar-se nela. É necessário, contudo, deixar claro que o grafite adquiriu historicamente o status de arte em oposição à pichação – esta qualificada de vandalismo e depredação do patrimônio -, justamente como forma de precaver-se da pichação³⁹. Tal prática está ainda em uso em Porto Alegre, como atesta a matéria do jornal Zero Hora transcrita parcialmente abaixo⁴⁰:

Acreditando que a estratégia pode funcionar, Gilberto Guerra autorizou a ação de três grafiteiros para esconder as pichações nas paredes do minimercado de sua propriedade, no bairro Cidade Baixa.

- Em seis anos, já havia pintado a parede quatro vezes por causa de pichações. Acho que o grafite é uma alternativa, um caminho – disse.

A pichação também é diferenciada do grafite na própria escrita das ruas, como no caso abaixo, no Viaduto da Conceição, em que o autor da intervenção expôs claramente a noção do que considera pichação.

³⁹ Alexandre Pereira, em sua dissertação defendida em 2005, traça o histórico desse debate na capital paulista. v. De *rolê* pela cidade: os *pixadores* em São Paulo. pp. 17-26.

⁴⁰ “Grafite contra pichação” publicada na edição de 4 de julho de 2008.



Imagem 15: Viaduto da Conceição “Diga não as pixações e sim ao graffiti”

A pichação considerada pelo autor da intervenção é o chamado “Pixo ou Tag Reto” de matriz paulista. Por outro lado, é o movimento inverso que ocorre na imagem que segue: a grafiteira que faz sua propaganda no canto de um espaço grafitado de sua autoria assina nos moldes do tag reto; o que confere ao seu trabalho uma suposta credibilidade no meio dos grafiteiros e pichadores e, conseqüentemente, uma garantia a mais de que seu grafite não será atropelado (pichado por cima) por qualquer pichador incauto⁴¹.

⁴¹ A fronteira entre o que socialmente é considerado grafite ou pichação é complexa e, seguidamente, segue mais interesses de grupos específicos do que quaisquer critérios de objetividade como os que tenho exposto aqui. O grafite no prédio de aulas do IFCH/Letras no Campus do Vale da UFRGS feito por uma estudante de Ciências Sociais da universidade com os dizeres “Pra que(m) serve o teu conhecimento?” foi qualificado de pichação pelo diretor do Instituto de Letras, Arcanjo Pedro Briggmann, que, além disso, definiu a ação em entrevista como dano ao patrimônio, crime que prevê, conforme o código penal, uma pena mais severa do que o crime de pichação, já comentado em nota na introdução. (“Diretor critica decisão da UFRGS que liberou grafite” matéria do jornal Zero Hora de 27 de agosto de 2008).



Imagem 16: Cris - grafite comercial

Em trabalho recente (2008), Lucenira Kessler questiona-se acerca do suposto caráter artístico da pichação e do grafite, partindo do incômodo pressuposto de que o grafite e a pichação são realizados pelos mesmos indivíduos. Em realidade as intervenções analisadas por L. Kessler não se enquadram nas que denomino pichação e que analiso neste trabalho por disporem de uma complexidade maior que as aqui estudadas (mais cores, fôrmas estêncil e espessura variada no traço) e por seus praticantes organizarem-se em coletivos de intervenção urbana. Em sua pesquisa etnográfica com esses grupos, Kessler chega á seguinte conclusão:

“É preciso, então recuperar o valor em si da cultura (arte) popular: sua riqueza, sua autonomia com relação à alta cultura (arte), sua positividade, seus jogos... para compreender que os Urbanóides [o coletivo acompanhado pela autora], a partir de suas regras e valores (sua visualidade) se apropriaram visualmente do espaço expositivo no DC Navegantes.⁴²

O deslize da autora, aqui, é sugerir uma intercambialidade entre os termos arte e cultura. Tal intercambialidade não existe pois a arte se distingue do conceito de cultura por sua intencionalidade em promover a reflexão no interior de uma matriz cultural.

⁴² KESSLER, Lucenira Luciane. Diálogo de traços: etnografia dos praticantes de apropriações visuais do espaço urbano em Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2008. p. 96.

Contudo, negar o caráter artístico da pichação não significa admitir que ela seja destituída de características estéticas que lhe são particulares. A pichação possui um grupo de características que possibilita que ela seja definida socialmente como tal. O enquadramento da manifestação em um grupo de características específicas pressupõe que haja um princípio estético mais amplo da cultura ocidental dentro do qual a pichação pode ter um espaço de classificação. Na primeira parte do trabalho, mostrei como a pichação sorve dos resquícios da tradição modernista da década de 30 através das manifestações culturais dos anos 50 e 60 e, a partir daí, constitui sua própria identidade. Portanto, é a partir dessa ruptura fundamental que a pichação deve ser compreendida esteticamente, e, como guia de análise foi escolhida a obra de Wassily Kandinsky que trata dos elementos básicos da forma na arte: o ponto, a linha e o plano⁴³.

A premissa básica na obra de Kandinsky é de que todos os fenômenos podem ser vividos de duas formas, em decorrência da natureza de duas de suas propriedades: sua relação com o interior e com o exterior⁴⁴. A pichação, quando encarada sob o aspecto puramente pictural, é uma manifestação cruamente simples em relação aos elementos que a constituem – nada mais que o traço do rolo, da caneta ou do spray sobre a parede. A primeira distinção que deve ser feita no pixo característico portoalegrense é entre o pixo reto de matriz paulista e o tag característico do Rio de Janeiro. Ambos estão presentes na figura abaixo.



Imagem 17: Matriz paulista e matriz carioca no pixo portoalegrense

⁴³ KANDINSKY, Wassily. Ponto linha plano : contribuição para a análise dos elementos picturais. Lisboa: Edicoes 70, [1989?]

⁴⁴ *Id. Ibid.* p.27.

O tag (esquerda inferior e centro-direita) caracteriza-se por uma ênfase na simetria interior, bastantdo-se por si só, enquanto que o pixo reto (esquerda superior e direita) possui uma relação mais estreita com a superfície sobre a qual é pichado, aceitando mais facilmente a simetria imposta pelo plano vertical, dando a sensação de menor intransigência visual em relação ao meio.

Nas imagens abaixo é possível observar um conjunto de tags portoalegrenses em oposição à estilística característica do tag reto, também portoalegrense.

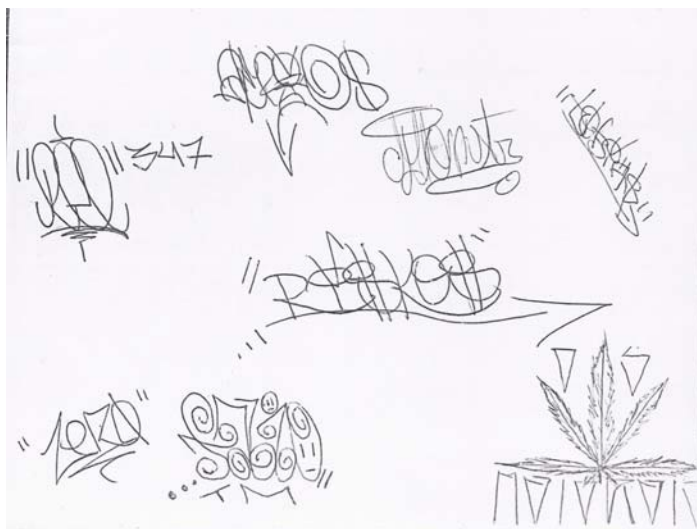


Imagem 18: Tags de pichadores portoalegrenses

⁴⁵

Outra característica da pichação possível de se depreender a partir das imagens é que o elemento básico de sua estética não é o ponto, mas a linha; o que é obviamente, devido aos materiais escolhidos para a escrita das ruas – geralmente caneta, rolo de tinta ou spray. Contudo, acerca da oposição entre o ponto e a linha, Kandinsky faz uma série de observações interessantes.

O ponto geométrico é um ser invisível. Deve, portanto, ser definido como imaterial. Do ponto de vista material, o ponto compara-se ao Zero.

Mas este zero esconde diferentes propriedades “humanas”. segundo a nossa concepção, este zero – o ponto geométrico –

⁴⁵ As três imagens são cortesia de Fábio Oliveira, graduando do curso de história da PUCRS.

evoca o laconismo absoluto, ou seja, a maior retenção mas, no entanto fala.

Assim, o ponto geométrico é, segundo a nossa concepção, a última e única *união do silêncio e da palavra*.

Eis por que o ponto geométrico encontrou a sua forma material em primeiro lugar na escrita – ele pertence à linguagem e significa o silêncio.⁴⁶

Tendo sempre em mente o caráter duplo da pichação enquanto manifestação pictural e escrita, nela não tem lugar o ponto, pois é uma manifestação que procura a ressonância visual constante, enquanto que o ponto manifesta simplesmente o silêncio.

Já a linha geométrica, Kandinsky nos diz,

é um ser invisível. É o rasto do ponto em movimento, portanto é o seu produto. Nasceu do movimento e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-se um salto do estático para o dinâmico.

A linha é, portanto, o *maior contraste* do elemento originário da pintura que é o ponto.⁴⁷

A linha é movimento. É som e é manifestação visual. É a negação daquilo que é estático e mudo, mas, acima de tudo, é um mapeamento do trajeto do ponto sobre a superfície negando o silêncio visual do ponto.

A coincidência, portanto, do traço ser a unidade básica da pichação mimetiza uma relação social mais ampla dos grupos de pichadores com a cidade, enfocada já sob a alcinha da trajetória em outras pesquisas sobre o tema. Alexandre Pereira, em trabalho já referido anteriormente, relata que, em São Paulo, os pichadores “revelam que o melhor lugar para se pixar é o centro, pois é por onde passam pixadores de todas as regiões” sendo comum a trajetória da periferia para o centro e de novo à periferia⁴⁸. Em Porto Alegre, parece ocorrer o mesmo processo segundo o trabalho etnográfico de Lucenira Kessler, que associa o começo da pichação pelos jovens com uma referenciação na cidade em um período da vida de ampliação de horizontes geográficos⁴⁹.

O movimento, portanto, desloca-se da periferia para o centro e do centro novamente para a periferia devido, também, à simetria radial do espaço urbano porto alegre e a baixa integração entre os bairros da periferia como mostra o mapa anteriormente citado. Soma-se a isso – seguindo o que já foi colocado no primeiro capítulo – o fato de o centro da cidade ser o centro do poder público e a imagem

⁴⁶ KANDINSKY, W. *op. cit.*, p. 35.

⁴⁷ *Id. Ibid.*, p.61.

⁴⁸ PEREIRA, Alexandre. *op.cit.* p. 55.

⁴⁹ KESSLER, Lucenira. *op.cit.* p. 35;

hegemônica da metrópole propagada aos seus habitantes e temos um cenário de conflito.

O terceiro elemento pictural básico descrito por Kandinsky é o Plano Original (P.O.), a superfície que, segundo o autor, se destina a suportar a obra. O “P.O. esquemático”, descreve o modernista russo, como produzido por duas linhas horizontais e duas verticais .

A forma mais objetiva de um P.O. esquemático é o quadrado – os limites do quadrado, formados por dois pares de linhas possuem a mesma intensidade de som. Frio e quente estão relativamente equilibrados.

Uma combinação de P.O. mais objetivo com um só elemento igualmente de maior objetividade produz um frio mortal – e pode ser considerada com um símbolo da morte. Não é um acaso se a nossa época fornece tais exemplos.⁵⁰

O exemplo de símbolo de morte sugerido pelo artista, é, sem dúvida, a lápide tumular. Contudo, no escopo deste trabalho, o único Plano Original que nos interessa é a parede das edificações urbanas, que, vez por outra, adquirem um caráter monumental e/ou tumular⁵¹. “O cimo” diz Kandinsky “evoca a idéia de uma maior flexibilidade, uma sensação de leveza, de ascensão e, por fim, de liberdade”⁵²

O centro de Porto alegre possui uma única obra arquitetônica de vulto que é atacada constantemente por pichadores: o Viaduto Otávio Rocha sobre a Avenida Borges de Medeiros.

O caráter monumental do viaduto é evidenciado pelo diálogo da pichação com a superfície. Na primeira imagem abaixo, pode-se ver a calçada apropriada como uma galeria de exposição. Na segunda tem-se um exemplo da liberdade evocada por Kandinsky do picho no cimo do edifício. As duas últimas fotos são do mesmo prédio fotografado em 2006 e 2008 respectivamente e pode-se perceber a complementariedade do picho mais novo em relação à pichação mais antiga. Nessa relação com a superfície, já é possível entrever os princípios da retórica da pichação, tema do capítulo a seguir.

⁵⁰ KANDINSKY, *op. cit.* pp.113-114.

⁵¹ Kandinsky define quatro campos do P.O. para a análise. O superior direito, superior esquerdo, inferior esquerdo e inferior direito (*ibid.* pp 114-119). Como a pichação tem caráter duplo – também é escrita -, é convencional ser escrita da esquerda para a direita, então as propriedades laterais do P.O. de Kandinsky não importam na análise.

⁵² *Id. Ibid.* pp.115.



Imagens 21 e 22: Viaduto Otávio Rocha: “A rua como galeria” e “Alcançando as alturas”



Imagens 23 e 24: Duas fotografias do mesmo prédio no viaduto Otávio Rocha (2006 e 2008)

Há ainda, contudo, uma última característica pictural da pichação que é necessário comentar. O caráter pictórico de algumas letras, representando rostos ou objetos inanimados. Nisso há uma semelhança com os graffiti de Pompéia, dos quais comentei um exemplo na introdução deste trabalho. A picturalização das letras condiciona a uma identificação imediata e a uma complexificação no processo de classificação estilística da escrita, pela liberdade que o desenho implica à escrita.

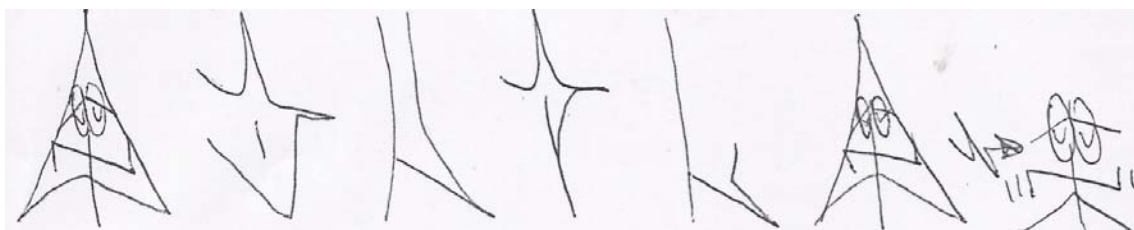


Imagem 25: Caráter pictórico das letras. A mesma face se repete ao longo do texto.

Em certos casos, as letras são associadas a símbolos mais amplos como é o caso do “ I “ seguidamente estilizado como uma folha de maconha, exemplificado claramente na imagem abaixo, detalhe de uma pichação maior na fachada do prédio do Instituto de Educação na Av. Osvaldo Aranha.



Imagem 26: Letra “I” ao lado de estêncils representando folhas de maconha.

4. A pichação como escrita

Agora, para reglossar outravez e de novo insolar-se no panaroma de todas as flores da fala, [...].

James Joyce – *Finnegans Wake*.
Trad.: Augusto de Campos

Se até aqui a pichação foi tratada em seus aspectos picturais, a partir de agora é sua manifestação enquanto escrita que centrará a nossa atenção.

Na compreensão do antropólogo italiano Massimo Canevacci, a pichação paulistana caracteriza-se como uma escrita “árabe-gótica” de matriz obscura e misturada⁵³. Ainda que o suposto caráter “árabe-gótico” seja um bom exemplo ilustrativo acerca da pichação paulistana, não agrega muito à interpretação do estilo enquanto tal. Na realidade, a complexificação da escrita, em relação às fontes tradicionais, é feita verticalmente, adicionando duas linhas extra de pontos de inflexão à letras que usualmente têm apenas uma.



Imagem 27: Padrão de complexificação vertical do pixo portoalegrense

⁵³ *apud* PEREIRA, Alexandre. *op. cit.* p.12.

A DUPLA

Imagem 28: Comparação com a fonte arial

A complexificação da escrita tem uma função identitária. Como uma marca industrial que define o produto, a escrita estilizada define o indivíduo e o destaca como membro de um grupo específico. O que se conforma à afirmação de McLuhan

Tudo é questão de “palavras rituais em ordem ritual”, para usar a expressão de Joyce. Ora, cumpre lembrar, mais uma vez, que, hoje em dia, qualquer criança ocidental cresce nessa espécie de mundo mágico da repetição, ressuscitado pela publicidade do rádio e da televisão (p42)

De fato, uma das características mais salientes da pichação é o seu caráter de repetição, evocado justamente pelo estrangeirismo que a define – o *tag* (rótulo) -, realçando portanto, a visualidade de sua escrita. Tal visualidade, embora marcante na pichação, sempre esteve presente em textos escritos, “cada vez que se escreveu algo, se instaurou uma relação e se criou um equilíbrio entre espaço escrito e não escrito, em síntese, entre negro e branco.”⁵⁴

Do mesmo modo, fazendo uso desta visualidade, a pichação se conforma em uma retórica espacial relacionando-se com inscrições de espaços institucionais ou memoriais como pode ser visto nas fotografias abaixo bem como nas imagens 1 e 11 já comentadas anteriormente.



Imagem 29: Ocupação do espaço em branco no painel do Viaduto Loureiro da Silva

⁵⁴ PETRUCCI, Armando. *op. cit.* p.18.



Imagem 30: Prédio da Reitoria da UFRGS. A pichação é feita a convite das escadas e das linhas horizontais, deixando o espaço ao redor incólume.

Nesta retórica do espaço, e isso também pode ser visto na imagem acima, há um flagrante contraste estético entre a escrita própria da autoridade e aquela própria de grupos desligados dela⁵⁵. Há ainda um último elemento a ser considerado na reflexão deste capítulo que também pode ser visto na imagem acima. A relação indubitável entre escrita e poder.

A escrita das ruas, e este aspecto não se restringe de modo algum a Porto Alegre, é uma escrita dinâmica e, nas palavras de Malcolm Parkes “as mudanças nos sinais são os sinais da mudança”⁵⁶. Portanto, para que as observações contidas neste trabalho tenham algum valor a médio e longo prazo elas devem ser adaptadas e constantemente averiguadas *in loco*.

⁵⁵ *Id. Ibid.* p.50

⁵⁶ *apud* PETRUCCI, Armando. *op. cit.* p.59.

CONCLUSÃO

Este trabalho procurou fornecer uma perspectiva inovadora no trato da pichação portoalegrense ao procurar, principalmente, enquadrá-la como uma fonte para a pesquisa histórica tendo em vista a contrapartida deste ato que é sua consequente monumentalização ao legitimá-la enquanto manifestação social digna de observação.

Se por um lado o dilema permanece e não é minha pretensão resolvê-lo neste espaço, por outro foi minha preocupação constante converter a pichação em um indício de questões estruturais mais amplas da cidade de Porto Alegre e de sua inserção no atual contexto urbanístico e cultural de ordem nacional e global. Sendo assim, a definição negativa inicial deste trabalho com uma produção fora do espectro da disciplina histórica adquire, aqui, uma dimensão mais ampla.

Dediquei-me não só a mapear um novo campo de pesquisa e desenvolver uma nova chave interpretativa do campo social como também a cobri-la de um verniz levemente subversivo ao associar positivamente os termos “pichação” e “patrimônio”. Esta positividade do termo patrimônio é, afinal, o caráter que deve ser realçado neste trabalho. Se há sua negativa enquanto história, sua positividade enquanto reflexão sobre o patrimônio é o que qualifica a contribuição à disciplina da história que aqui procurei realizar.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70 s/d.

BERMANN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo, Companhia das Letras. 1987

BECKETT, Samuel. **Molloy, Malone dies, The Unnamable**. London, Everyman's library, 1997.

CAMPBELL, Joseph; ROBINSON, H.M. *A skeleton key to 'Finnegans Wake'*. London, Faber & Faber, 1944.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Álvaro de. **Panorama do Finnegans Wake**.

DAVIS, Mike. . **Planeta favela**. São Paulo, Boitempo. 2006.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo, Perspectiva, 2002.

ELLMANN, Richard. . **James Joyce**. São Paulo, Globo, 1990.

FREUD, Sigmund. O Futuro de uma ilusão In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud V.XXI**. Rio de Janeiro, Imago, 1988.

FUNARI, Pedro Paulo A., **Antigüidade clássica: a história e a cultura a partir dos documentos**. Campinas, Editora da Unicamp, 2003.

GEERTZ, Clifford. . **Thick description: toward an intepretive theory of culture**. In: *The interpretation of cultures*. New York, Basic Books.

JOYCE, James. **Finnegans Wake**. London, Faber & Faber, 1975.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto linha plano** : contribuição para a análise dos elementos picturais. Lisboa: Edicoes 70, [1989?].

KESSLER, Lucenira Luciane. **Diálogo de traços**: etnografia dos praticantes de apropriações visuais do espaço urbano em Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) –IFCH. UFRGS. 2008

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **História e memória** Campinas, editora da Unicamp, 1996.

MCLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutenberg**. São Paulo, EDUSP, 1967

PAMUK, Orhan. **Istambul**: memória e cidade. São Paulo, Companhia das letras. 2003

PEREIRA, Alexandre Barbosa. **De rolê pela cidade**: os *pixadores* em São Paulo. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – FFLCH. USP. 2005.

PETRUCCI, Armando. **La ciencia de la escritura**: *primera lección de paleografía*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Matérias de jornais

ZERO HORA “Diretor critica decisão da UFRGS que liberou grafite”, 27 de agosto de 2008.

_____ “Grafite contra pichação”. 4 de julho de 2008.

Fontes eletrônicas

- fotografias, mapas e gráficos

BANKSY. *Elephant in the room* e “sem título” disponíveis em:

<<http://www.banksy.co.uk/>>

BRASÍLIA. 1982 (mapa) Domínio Público. Disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Mapa_bras%C3%ADlia_pc000279.jpg>

CHACCUR, Marina. Pichação Brasiliense. Disponível em:

<<http://flickr.com/photos/marinachacur>>

EHRlich, D. e EHRlich, G. **Graffiti in its own words**: old-timers remember the golden age of the art movement that actually moved. Disponível em:

<<http://nymag.com/guides/summer/17406>>

HOWTH, s/autor, s/data. Disponível em:

<http://www.english.txstate.edu/cohen_p/postmodern/Joyce.html>

NOIR, Thierry. Muro de Berlim. 1986. Disponível em:

<<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Berlinermauer.jpg> >

PORTO ALEGRE (mapa). Disponível em:

<<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=616170>>

PORTO ALEGRE: crescimento demográfico (gráfico) Disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Demografia_de_Porto_Alegre>

- Artigos e publicações

DEBORD, Guy. ***Théorie de la dèrive*** disponível no sítio

<http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id_article=38>

LASSALA, Gustavo. A Pichação em São Paulo. In: **Cadernos de tipografia**. No.3 pp.

4-8. Disponível em: <<http://tipografos.net/cadernos/cadernos-3.pdf>>

SILVEIRA, Fabrício. **Grafite revisitado**. Estética e comunicação de rua em Porto Alegre Disponível em:

<<http://www.arquiteturarevista.unisinos.br/index.php?e=3&s=9&a=13>>