



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
UFPB/UFPE

Thaynara Negreiros Araújo

**PRÁTICAS DE HIBRIDIZAÇÃO NO *GRAFFITI* CONTEMPORÂNEO: UM ESTUDO
DE CASO SOBRE BOZÓ BACAMARTE**



João Pessoa
Junho de 2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS UFPB/UFPE

THAYNARA NEGREIROS ARAÚJO

**PRÁTICAS DE HIBRIDIZAÇÃO NO *GRAFFITI* CONTEMPORÂNEO:
UM ESTUDO DE CASO SOBRE BOZÓ BACAMARTE**

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), na área de concentração em Ensino das Artes Visuais, na Linha de Pesquisa em História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais, como requisito parcial para obtenção de título de Mestra em Artes Visuais.
Orientador: Dr. Robson Xavier da Costa – PPGAV UFPB

João Pessoa
Junho de 2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A663p Araújo, Thaynara Negreiros.
Práticas de hibridização no graffiti contemporâneo:
um
estudo de caso sobre Bozó Bacamarte / Thaynara
Negreiros Araújo. - João Pessoa, 2019.
91 f. : il.

Orientação: Robson Xavier da Costa Costa.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CENTRO DE COMUN.

1. Arte urbana. Bozó Bacamarte. Graffiti. Hibridismo.
I. Costa, Robson Xavier da Costa. II. Título.

UFPB/BC

THAYNARA NEGREIROS ARAÚJO

PRÁTICAS DE HIBRIDIZAÇÃO NO *GRAFFITI* CONTEMPORÂNEO:

Um estudo de caso sobre Bozó Bacamarte

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), na área de concentração em Ensino das Artes Visuais, na Linha de Pesquisa em História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais, como requisito parcial para obtenção de título de Mestra em Artes Visuais.

Orientador: Dr. Robson Xavier da Costa – PPGAV UFPB

Aprovada em 28 de junho de 2019.

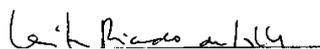
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Robson Xavier da Costa – Presidente/Orientador



Prof^a. Dr^a. Fabíola Cristina Alves - Examinadora Titular Interna - PPGAV - UFPB



Prof^a. Dr^a. Laurita Ricardo de Salles - Examinadora Externa à Instituição – UFRN

João Pessoa
Junho, 2019

“A arte sempre será o reflexo social de um povo”

Ivan Sudbreck

AGRADECIMENTOS

Nesses 28 anos de estrada, sempre consegui contar com a sorte em meu destino. Grandes seres foram aparecendo em minha caminhada trazendo inúmeras vivências compartilhadas. E que sorte é ter pessoas que te incentivem e acreditam em você. Preciso sempre agradecer.

Cresci rodeada de mulheres fortes, como as minhas avós Maria Barbosa e Elisa Vidal, que mesmo sem instrução, nos últimos anos de suas vidas, frequentaram o EJA para ampliarem seus conhecimentos com a caligrafia. Elas vivenciaram o poder da educação e, por inúmeras vezes, não mediram esforços para investir nos meus estudos. Hoje sou a neta formada que morre de saudades.

Elas partiram, mas deixaram duas grandes preciosidades: meus pais. Seu Isaque e Dona Mazé são as pessoas mais importantes da minha vida, sou muito grata pelo incentivo e apoio em todos esses anos. Obrigada por nunca me desviarem da minha escolha, hoje sou uma mulher artista e pesquisadora.

Agradeço muito a uma pessoa em especial, meu companheiro de aventuras e desventuras, Juca Gonzaga. Obrigada por nunca desistir de mim e sempre me encorajar a buscar o meu melhor. Sou muito grata em dividir meus melhores e piores momentos com você (além de uma gata e alguns livros na estante), não existiria pessoa melhor no mundo para se compartilhar.

Às minhas amigas e irmãs de coração, Barbara Fraga e Vanessa Pessoa, que desde a graduação sempre estiveram comigo virando madrugadas fazendo trabalhos e, nos tempos livres, virando alguns copos de cerveja. Obrigada pelo carinho, risos e cuidado em todos esses anos. Tenho muita sorte de tê-las comigo.

Ao meu orientador, Dr. Robson Xavier, por me receber de braços abertos nesta fase final da pesquisa, me dando todo norte teórico e metodológico. Obrigada por toda sua disponibilidade e atenção. Você é inspiração.

Ao PPGAV- UFPB, em especial, ao secretário Odilon, por estar sempre à disposição, auxiliando no que fosse necessário para suavizar todo este percurso.

Aos companheiros de sala de aula, em especial, Leandro Garcia, Laion Cabral, Bruna Miranda e Kleriston Vital, pela amizade e apoio. Vocês provam que a caminhada acadêmica não precisa ser feita sozinha.

À FAPESQ e ao Governo do Estado da Paraíba, pelo financiamento oferecido para esta pesquisa, por meio da bolsa de mestrado.

Por fim, agradeço também a Bozó Bacamarte, por acolher a minha ideia. Obrigada por toda a disponibilidade presencial e virtual! É uma honra para mim documentar este artista tão necessário.

Finalizo meus agradecimentos dedicando este trabalho a todas as grafiteiras e grafiteiros que conheci no meu trajeto urbano. Vocês são extremamente necessários e tenho muito orgulho de fazer parte dessa escola de arte urbana.

RESUMO

Esta dissertação consiste em uma pesquisa desenvolvida na área de Artes Visuais sobre o hibridismo no *graffiti* contemporâneo. O *graffiti* é uma manifestação cultural urbana, oriunda da cultura norte-americana, e foi introduzido no Brasil no século XX, adquirindo características específicas em cada região. O objetivo desta pesquisa foi analisar as expressões híbridas no *graffiti* brasileiro a partir de um estudo de caso, o trabalho do grafiteiro pernambucano Bozó Bacamarte, utilizando o conceito de “hibridismo cultural”, proposto por Néstor García Canclini, a “relação local/global na arte contemporânea”, proposta por Moacir dos Anjos, e “as tendências do *graffiti* contemporâneo”, abordadas por Armando Silva. No que concerne à abordagem metodológica, optamos pelo uso da pesquisa qualitativa com estudo de caso, utilizando história oral e entrevista de história de vida, a partir da análise da produção e dos depoimentos do grafiteiro pernambucano Bozó Bacamarte. Em seu trabalho, o artista pesquisado apresenta representações do povo nordestino e suas histórias, expressões, crenças e superstições, por meio de representações gráficas inspiradas nas técnicas da xilogravura popular nordestina utilizada na ilustração dos cordéis. Os resultados desta pesquisa demonstraram que o artista Bozó Bacamarte agrega propositalmente em seu trabalho a linguagem visual da xilogravura utilizada nos Cordéis do Nordeste brasileiro, buscando construir uma identidade visual única, definindo a especificidade da sua expressão como grafiteiro, uma linguagem universal a partir da sua identidade como artista nordestino.

Palavras-Chave: Arte urbana. Bozó Bacamarte. *Grffiti*. Hibridismo cultural. Xilogravura de cordel.

ABSTRACT

This dissertation was elaborated as a research developed in the field of visual arts on hybridism in contemporary graffiti. Graffiti is an urban cultural manifestation, originating from the North American culture, and was introduced in Brazil in the XX century, receiving the specificities of each region. The aim of this research was to analyze the hybrid expressions in the Brazilian graffiti from a case study, the works of Bozó Bacamarte a graffiti artist from Pernambuco, using the concept of "cultural hybridism" proposed by Néstor García Canclini, the "local/global relationship in contemporary art" proposed by Moacir dos Anjos and "contemporary graffiti tendencies" studied by Armando Silva. In what concerns to the methodological approach, we chose the use of qualitative research with case study, using oral history and interviews of life history, based on the analysis of the production and the testimonies of Bozó Bacamarte. In his works, the artist presents some representations of the northeastern people and their histories, expressions, beliefs and superstitions, through graphic representations inspired by the techniques of the popular northeastern woodcut, used in the illustration of the cords. The results of this research demonstrated that the artist Bozó Bacamarte purposely aggregates in his work the visual language of the woodcut used in the cords of the Brazilian northeast, seeking to construct a unique visual identity, defining the specificity of his expression as a graffiti artist, a universal language from his identity as a northeastern artist.

Keywords: Urban art; Bozó Bacamarte; Graffiti; Cultural Hybridism; Woodcut of Cordel.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Graffiti de autoria da pesquisadora realizado na cidade de Campina Grande, 2018..	12
Figura 2- Bozó Bacamarte e ao fundo painel pintado por ele como parte da decoração do Carnaval de Recife, 2017.....	14
Figura 3- Tênis da marca Adidas.....	21
Figura 4- Jaqueta assinada pelo estilista Demna Gvasalia.....	21
Figura 5- Oficina realizada no Street of Styles, pelo grafiteiro Sipros, Curitiba, 2014.....	22
Figura 6- Publicidade do novo investimento da empresa Seymours.....	24
Figura 7- Fotografia de inscritos de Cool Earl e Cornbread encontrados na Filadélfia.....	25
Figura 8- Darryl McCray (Cornbread) na década de 1970.....	26
Figura 9- Fotografia de pichação na França em maio de 1968.....	27
Figura 10- Fotografia de Martha Cooper, 1981.....	30
Figura 11- Exemplo do graffiti Throw-up.....	31
Figura 12- Exemplo do graffiti 3d.....	31
Figura 13- Exemplo do graffiti Wildstyle.....	32
Figura 14- Trem grafitado em Nova York na década de 1970.....	33
Figura 15- Keith Haring ao lado de uma de suas obras.....	34
Figura 16- Basquiat, 1987.....	35
Figura 17- Fotografia de ação de protesto contra a ditadura no Brasil na década de 1960.....	37
Figura 18- Fotografia de prédios na cidade de São Paulo em 2017.....	38
Figura 19- João Dória apagando graffitis, ato do seu projeto “Cidade Linda”.....	39
Figura 20- Beco do Batman, São Paulo.....	40
Figura 21- Técnica do spray em tela do artista-grafiteiro Miguel Molina, 2017.....	42
Figura 22- Fotografia da exposição Vertigem, 2010.....	43
Figura 23- Fotografia da exposição Fermata, 2011.....	44
Figura 24- Print Screen da página do Google Street Art, 2018.....	45
Figura 25- Bozó Bacamarte no processo de finalização de um quadro.....	52
Figura 26- Estudante protestando no Rio de Janeiro em 1969.....	53
Figura 27- Bozó Bacamarte e suas variações de pincéis, 2018.....	56
Figura 28- Literatura de Cordel de J. Borges.....	57
Figura 29- Xilogravura criada por J. Borges.....	58
Figura 30- Fachada do Bar A Venda de Seu Bui, 2017.....	61
Figura 31- Alguns trabalhos do Bozó Bacamarte que decoram <i>A Venda de Seu Bui</i> , 2017.....	61
Figura 32- Quadro com um dos primeiros desenhos do Bozó Bacamarte/Graffiti de sua autoria que decora o espaço externo de um dos quartos de sua residência, 2018.....	62
Figura 33- Graffiti realizado por Bozó Bacamarte na sala de visitas de sua residência, 2018.	63
Figura 34- Bozó Bacamarte ao fundo de uma de suas caligrafias feita no Recife, 2004.....	64
Figura 35- Mural realizado para campanha publicitária da empresa Pitú. São Paulo, 2016.....	66
Figura 36- Ilustrações em Nakin. Bozó Bacamarte, 2017.....	67
Figura 37- Iemanjá “. Pintura sobre tela 120x100. Bozó Bacamarte, 2018.....	68
Figura 38- “Monga”. Pintura em eucatex, 44x44cm. Bozó Bacamarte, 2019.....	69
Figura 39- “Leo-Pardo”. Pintura em Papel Canson. Bozó Bacamarte, 2017.....	70
Figura 40- “Paulina le Baron”, Ilustração, 2017.....	74
Figura 41- Quadro finalizado e detalhes. 2018.....	76
Figura 42- Antes e depois de um graffiti realizado na cidade de Tabira, interior de PE, 2019.	77
Figura 43- Xilogravura de Bozó Bacamarte, 2017.....	79
Figura 44- “Macaca Prego”. Pintura em madeira com pregos. 44 x 39cm80.....	80
Figura 45- Jaraguá.....	81
Figura 46- Batuta.....	82

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. CAPÍTULO 1: A RESSIGNIFICAÇÃO DO <i>GRAFFITI</i>	19
2.1 A LATA <i>SPRAY</i> : A FERRAMENTA E O NASCIMENTO DE UMA LINGUAGEM	23
2.2 NOVA YORK E AS NOVAS ESTRUTURAÇÕES.....	28
2.3 BRASIL: PICHÃO X PIXAÇÃO	35
2.4 RUPTURA: O <i>GRAFFITI</i> E O GRAFITEIRO INSERIDOS NO MUNDO DA ARTE	40
3. CAPÍTULO 2: PRÁTICAS DE HIBRIDISMO NO <i>GRAFFITI</i> CONTEMPORÂNEO	46
4. CAPÍTULO 3: UMA ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO DE BOZÓ BACAMARTE	60
4.1 SOBRE AS ENTREVISTAS	60
4.2 O ARTISTA	63
4.3 ENTREVISTA COM O GRAFITEIRO BOZÓ BACAMARTE: UMA ANÁLISE DE SEU PROCESSO CRIATIVO	71
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
REFERÊNCIAS	86

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa está relacionada às experiências pessoais e de vida da artista/pesquisadora e autora deste trabalho, bem como à sua participação no movimento do *graffiti* urbano. A autora conheceu a prática do *graffiti* no interior da Paraíba, em sua cidade natal, Campina Grande, tendo, desde criança, mostrado afinidade com o desenho e a pintura, porém foi na adolescência que esse contato aflorou. Em torno dos 16 anos de idade foi apresentada ao *graffiti*, em meio a uma ascensão do movimento artístico de rua da cidade de Campina Grande. Logo depois, com a ajuda de alguns amigos para custear as despesas de materiais, começou a se arriscar pintando as paredes da cidade. Alguns anos se passaram e, devido às suas participações em oficinas ministradas por grafiteiros da região, a autora buscou aperfeiçoar a sua identidade artística decidindo explorar o universo feminino em seus trabalhos, ficando conhecida artisticamente como *Thaynha*, nome esse utilizado para assinar suas obras expostas nas ruas.

Certamente, a sua incursão no movimento artístico urbano motivou a sua escolha acadêmica, prestando vestibular para um curso na área de Artes na Universidade Federal de Campina Grande. A graduação em Arte e Mídia proporcionou uma visão teórica e técnica sobre várias linguagens artísticas, enquanto o *graffiti* praticado nas ruas possibilitava a vivência como artista (Fig. 1). Durante a graduação, a autora tentou enfatizar a Arte Urbana em seus projetos de pesquisa, mesmo que a tradição acadêmica, em alguns momentos, inferiorizasse tal prática, estimulando pesquisas sobre as mídias tradicionais (audiovisual, fotografia, teatro, etc.).

Outra problemática diz respeito a questões de gênero, considerando que o movimento do *graffiti* ainda é predominantemente um território culturalmente masculino. Como artista, a autora chegou a ser intimidada por alguns jovens grafiteiros e pichadores em várias ocasiões, por não aceitarem a inclusão de uma mulher no movimento. Com persistência, a autora conseguiu o seu espaço como artista em meio à cena urbana da Paraíba. Acontecimentos como esse nos fazem perceber como funcionava a territorialidade e a hierarquia nas ruas, não sendo o *graffiti* distante de outras tradições e ramificações artísticas, em que mais uma vez o predomínio masculino era vigente.

Na estratégia de conhecer outros contextos além da sua região, a pesquisadora buscou se inserir em eventos que contemplassem a categoria do *graffiti*. Foi selecionada para participar de eventos internacionais importantes como o *Street of Styles* (Curitiba, 2014-2015) e o *Recifusion* (Recife, 2013), tendo a chance de representar o seu estado no papel de mulher/artista/nordestina. Em meio a convivência com pessoas do mundo inteiro, estereótipos

foram quebrados; a autora conseguiu experimentar e entender o quanto a Arte é uma linguagem universal e isso consequentemente mudou as suas concepções de arte e vida, sendo impulsionada a dedicar seus estudos sobre a temática na área acadêmica (Fig. 1).

Figura 1 - Graffiti de autoria da pesquisadora realizado na cidade de Campina Grande, 2018.



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora, 2018.

Diante dessas vivências e experiências adquiridas pela autora em campo, acreditamos que a efervescência e a efemeridade do *graffiti* requer um tipo de análise que ultrapasse o seu caráter transgressivo e sugere uma investigação no campo da Arte, partindo de algumas implicações que têm origem na modernidade e se estabeleceram na contemporaneidade, arte e política, cultura local e global, etc.

Optamos por utilizar ao longo do texto a grafia *graffiti* (*graffitis* no plural), ainda que no Brasil a forma aportuguesada *grafite* seja mais recorrente entre os pesquisadores da temática. Reconhecemos que a grafia *graffiti* é a predileção entre os grafiteiros, tendo em vista que a palavra no português nos remete a algumas dubiedades como o composto químico utilizado na fabricação de lápis, dessa maneira evitaremos descontextualizações. Acompanhando o desenvolvimento dessa linguagem, o termo “*graffiti* contemporâneo”, apresentado por Armando Silva em seu livro *Atmosferas Urbanas* (2014), foi utilizado nesta dissertação para nomear a prática do *graffiti*, levando em consideração que o *graffiti* realizado no final da década

de 1960 não é o mesmo da atualidade, mostrando que as técnicas foram ampliadas e alteradas, gerando outras possibilidades para a execução dos trabalhos dos artistas.

No desenvolvimento desta pesquisa investigamos como se desenvolvem as práticas híbridas no *graffiti* contemporâneo. Discutimos sobre as mudanças que possibilitaram ao *graffiti* partir de uma prática considerada marginalizada para atingir o status de arte. Como uma expressão tão combatida pelas autoridades se transformou em arte? Como essa linguagem associada a manifestações e vandalismo foi parar no museu? Quais foram as configurações que esta prática adotou para se constituir uma linguagem híbrida?

Nesse trabalho destacamos a necessidade de falarmos a respeito do termo *hibridação*, apresentado pelo antropólogo e sociólogo Néstor García Canclini (2015). Buscamos elucidar como o conceito híbrido entrou no cenário do *graffiti*, facilitando a combinação de práticas e linguagens que resultam em novas estruturas; além disso, discutimos a influência do contexto (local e/ou global) no *graffiti* contemporâneo por meio dos estudos de Moacir dos Anjos.

Nesta pesquisa estudamos os caminhos do *graffiti* contemporâneo e as práticas de hibridismo. Entendemos por formas híbridas aquelas que se estabelecem como resultado de encontros de elementos culturais diversificados. Canclini (2015, p. 19) definiu a hibridação como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.

De acordo com esses novos processos, o *graffiti* contemporâneo vem apresentando outras configurações e se enquadrando nas rígidas categorias institucionais da Arte, não se tratando apenas de ilustração, porém, compondo uma linguagem que partiu da expressão política das minorias urbanas e transpôs muros. A relação do *graffiti* contemporâneo com as cidades se expandiu e agregou novos espaços e possibilidades.

Para que esta pesquisa fosse objetivada foi necessário selecionar um único caso de estudo, assim optamos por trabalhar com o grafiteiro pernambucano Bozó Bacamarte (1988-), importante representante da sua geração e um dos pioneiros no grande Recife na produção de imagens que interligam o *graffiti* com a estética da xilogravura do cordel (Fig. 2), além da sua disponibilidade para que esta pesquisa fosse desenvolvida em tempo hábil, disponibilizando seu acervo pessoal, ficando disponível para as entrevistas, e demonstrando interesse em participar voluntariamente.

Bozó busca nos traços grossos da xilogravura a referência para sua identidade visual, transportando para as paredes dos grandes centros urbanos a particularidade desta linguagem, encontrando na cultura popular sua estética peculiar. O povo nordestino e suas histórias, expressões, crenças e superstições fazem parte do referencial imagético deste artista, buscando

em seu próprio cotidiano o repertório iconográfico necessário para nortear a construção da sua poética.

Investigamos a relação dos *graffitis* produzidos por Bozó Bacamarte utilizando como referência a xilogravura de cordel e sua expressão relacionada ao *graffiti* contemporâneo, para entender como essas convergências estéticas e/ou características visuais foram estabelecidas. Dessa maneira, foi necessário compreender o percurso histórico que o *graffiti* trilhou no contexto social onde o artista desenvolveu sua formação (Fig. 2).

Figura 1- Bozó Bacamarte e ao fundo painel pintado por ele, como parte da decoração do Carnaval de Recife, 2017.



Fonte: Bozó Bacamarte, 2017.

Recorremos a abordagem da história oral, a partir da aplicação da técnica de entrevista de história de vida, por permitir maior contato com o artista e sua história, bem como possibilitar o confronto entre as informações coletadas e as imagens dos seus trabalhos. Aplicamos duas entrevistas de história de vida com Bozó Bacamarte, realizadas respectivamente nos dias 8 de setembro de 2017 e 8 de setembro de 2018, nelas, percebemos a forte ligação do artista com a oralidade.

A sua poética está intrinsecamente ligada às vivências adquiridas e aos relatos orais de contos recolhidos dos sujeitos que ele conhece, em meio ao seu percurso urbano na região

nordestina brasileira. Percebendo essa relação, resolvemos trabalhar com a realização de entrevistas de histórias de vida e posteriormente suas transcrições para que se torne possível captar no discurso do artista conceitos formadores que não são explícitos na sua obra visual, levando em consideração o que foi dito por Santhiago (2013):

Muitas entrevistas acabam discutindo, acidental ou propositalmente, as concepções de criadores sobre a arte, os conceitos subjacentes ao trabalho artístico, as ideias em jogo na produção ou na recepção de um objeto de arte, os propósitos do artista na criação (SANTHIAGO, 2013, p.166).

O estudo de caso é um método qualitativo de pesquisa, e pode validar práticas, vivências e experiências do artista, aproximando a pesquisadora do artista investigado, a partir da afinidade daquela com o tema, considerando-os,

Não apenas como agentes interpretativos de seus mundos, mas também compartilham suas interpretações à medida que interagem com outros e refletem sobre suas experiências no curso de suas atividades cotidianas (MOREIRA, 2002, p. 50-1).

As reflexões presentes neste trabalho demonstram relações do *graffiti* contemporâneo como produção cultural híbrida. Algumas investigações sobre o *graffiti* contribuíram para o desenvolvimento desta dissertação e devem ser ressaltados, tais como os livros:

- a) “Atmosferas Urbanas: Grafite, arte pública, nichos estéticos” (2015) e “Imaginários Urbanos” (2000), do colombiano Armando Silva;
- b) “Grafite, pichação & cia”, de Célia Antonacci Ramos (1994);
- c) “O que é *Graffiti*”, de Celso Gitahy (1999).

Além disso, contamos com estudos desenvolvidos na academia, estes nos ofereceram um norte teórico a respeito do tema:

- a) BOEMER, Otavio Fabro. **Graffiti: ética, estética e poética: o eu grafiteiro/artista/pesquisador ser culto híbrido contemporâneo.** 2018. (Tese)
- b) VIANA, Maria Luiza Dias. **Dissidência e subordinação: um estudo dos grafites como Fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos.** 2007. (Dissertação)

Apesar da atualidade e relevância do tema, mesmo diante da popularidade que o *graffiti* alcançou nas duas últimas décadas do século XXI, graças à exposição midiática e a legitimação da linguagem diante das instituições artísticas, o *graffiti* ainda é um tema pouco pesquisado na academia.

Realizamos um levantamento no banco de dados do Instituto Brasileiro de Informação e Tecnologia (IBCT), buscando fazer o estado da arte, o qual corroborou na compreensão da

necessidade de estudos sobre a temática em ambientes acadêmicos. Primeiro, pesquisamos a seguinte palavra: *graffiti*. Encontramos o total de 197 arquivos, sendo eles 163 dissertações e 34 teses, a maior concentração delas encontradas da região Sudeste do Brasil. Já na região Nordeste totalizamos 21 arquivos encontrados relacionados com a temática. Nessas 197 dissertações e teses foram abordados vários aspectos referentes ao tema; entretanto, nem todos dialogam com a referida pesquisa, incluídos em programas das mais diversas áreas de conhecimento, como Sociologia, Antropologia, Arquitetura, História, Educação, Psicologia, Linguística, etc.

Para redefinir nossa pesquisa, tentamos buscar trabalhos defendidos em programas de pesquisa na área de Artes, totalizando sete dissertações que abordam a temática; entretanto, nenhuma dessas investigações tinham afinidade com a proposta da nossa pesquisa, apresentando o *graffiti* em outras formatações. Todavia, vale ressaltá-las devido a importância em termos estudos nesta área de conhecimento:

Quadro 1: Dissertações desenvolvidas com a temática *graffiti*

Dissertações	Instituição	Ano
MICHALOVZKEY, Sérgio Ronaldo Skrypnik, Grafite em Vila Velha: a transgressão se faz presente.	Universidade Federal do Espírito Santo	2013
MIRANDA, Christiane Ribeiro. O estranhamento familiar na obra de Attilio Colnago.	Universidade Federal do Espírito Santo	2014
WANDEKOKEN, K.D. Alex Vallauri: <i>graffiti</i> e a cidade dos afetos.	Universidade Federal do Espírito Santo	2017
SOUSA, Jayme Ricardo da Silva. Estéticas periféricas: cotidiano e cultura visual no ensino da arte.	Universidade do Estado do Rio de Janeiro	2013
CASTRO, Panmela Silva. A arte de Anarkia Boladona e outras questões sobre o <i>graffiti</i> .	Universidade do Estado do Rio de Janeiro	2013
MACHADO, Carmen Maria Bragança de Souza. Olhando pro muro, enxerguei o mundo: uma visão sobre a poética de quatro grafiteiros do <i>cosp tinta crew</i> .	Universidade Federal do Pará	2015
CASCARDO, Ana Beatriz Soares Cascardo. Grafite contemporâneo no Brasil: da subversão à incongruência conceitual a serviço da arte.	Universidade do Estado do Rio de Janeiro	2010

Realizamos outra pesquisa no banco de dados do IBCT, na qual enfatizamos a palavra *hibridação* (termologia cancliniana) e encontramos nenhuma pesquisa relacionada. Dessa maneira, optamos a realizar outra pesquisa no IBCT com a palavra *hibridização*. Encontramos

o total de 1.010 teses e dissertações relacionadas com a palavra, sendo a maioria delas realizadas nas áreas de Genética, Biologia, Biotecnia, Agronomia, Botânica, Física, Bioquímica, etc. Grande parte dessas pesquisas foram desenvolvidas nas áreas de Saúde e Tecnologia; dessa maneira, buscamos redefinir as investigações apresentadas, sintetizando-as para a área de Artes. Foram encontradas quatro dissertações relacionadas com a palavra, porém nenhuma delas enfatizava a sua relação com o *graffiti* ou com a Arte Urbana.

Quadro 2: Dissertações desenvolvidas com a temática hibridização

Dissertações	Instituição	Ano
RIBEIRO, L.M.G. Gritos e Sussurros. a Retabilística Barroca em São João de Itaboraí. Contribuição ao Estudo Iconológico dos Retábulos e Imagens da Matriz de São João de Itaboraí -RJ	Universidade Federal do Espírito Santo	2012
RAMALDES, Maria Aparecida. A poética de Hilal Sami Hilal: páginas, livros, gestos caligráficos e escrituras	Universidade Federal do Espírito Santo	2015
BACILDO, W. C. O som na construção do espaço na Arte Contemporânea: Análise do processo de criação da Forty Part Motet de Janet Cardiff	Universidade Federal do Espírito Santo	2018
Peça filme: o efeito cinema e a poética dos espetáculos teatrais de Saulo Sisnando por SISNANDO, Saulo Alexandre Picanço	Universidade Federal do Pará	2012

Notamos que ainda há uma escassez sobre ambas as temáticas (*graffiti* e hibridização na área de Artes), mostrando, assim, a necessidade de desenvolvimento de investigações que atendam a complexidade desse fenômeno e que apontem caminhos metodológicos para a sua análise.

Antes de mais nada, o *graffiti* é uma arte feita para a população urbana, “aliás, o *graffiti* veio para democratizar a arte, na medida em que acontece de forma arbitrária e descomprometida com qualquer limitação espacial ou ideológica” (GITAHY, 1999, p. 13), tornando importante entender como ele é usado como ferramenta de multiculturalidade, sendo exemplo concreto de como essas culturas estão convergindo e alterando percepções. A sua relação com a rua se expandiu e agregou novos espaços, ganhando formas, cores, volumes, movimentos e perspectivas inovadoras, extrapolando seu caráter meramente transgressor para se configurar como uma produção visual aceita como arte. Sendo assim, esperamos focar nos aspectos técnicos e artísticos, tendo em vista que o *graffiti* vem se reinventando à medida que se relaciona com outros códigos relativos à globalização cultural, como a popular e a massiva.

Acreditamos que todas essas ressignificações presentes no *graffiti* contemporâneo fazem parte da ampliação de linguagem, com as possibilidades oferecidas por novos suportes, dispositivos e agentes, permitindo, assim, a reestruturação de seus códigos. Os grafiteiros contemporâneos são artistas que vivem na intersecção de várias tendências diante dos desafios impostos pela globalização, tornando-se necessário investigar a respeito desses encontros culturais e seus resultados.

2. CAPÍTULO 1 – A RESSIGNIFICAÇÃO DO *GRAFFITI*

O espaço urbano se constrói como um ambiente propício para manifestações expressivas e criativas da população, e nele não só se desenvolvem contextos socioeconômicos como também as mais heterogêneas representações culturais. O desenvolvimento econômico da sociedade gerou movimentações e mudanças nos grandes centros urbanos, que crescem em ritmo acelerado.

As ruas se apresentam e seus fluxos apontam o funcionamento das cidades. Conhecer a *pólis* e tão importante quanto conhecer a nós mesmos, compreender o que a desfavorece pode nos levar a entender o que a beneficia. Os seres humanos e as cidades possuem ligações espaciais, políticas, econômicas e sociais, etc. Hely Costa Júnior e Denise Portinari (2014) discorrem em torno do indivíduo e dessa relação:

O homem que nela habita não é somente um ser da razão, mas, sobretudo um ser criativo, que constitui relações afetivas, imaginárias e estéticas com o entorno urbano, construindo e constituindo-se nele, relacionando-se com as pessoas tendo esse entorno como contexto. (COSTA JUNIOR; PORTINARI, 2014, p.4).

Os laços existentes entre os sujeitos humanos e as cidades foram fortalecidos por meio da Arte. O sujeito em busca de significações para sua vida interfere na cidade, a construção dessa, parte assim, da ação individual para a ação coletiva, desenvolvida por meio do imaginário de cada grupo social. Foi em busca de sentidos que as representações visuais como a pichação e, posteriormente, o *graffiti* surgiram, procurando junto a isso um espaço de diálogo e de inclusão.

Alguns estigmas sociais foram criados em torno dessas expressões, tornando-se necessário apresentá-las de acordo com suas origens. A pichação, antes de mais nada, é um termo brasileiro utilizado para denominar a categoria de linguagem escrita do *graffiti*, sendo em primeiro momento visualizada como feia e/ou suja, esquecida de todo o seu valor simbólico diante das revoluções e manifestações realizadas na história. Celso Gitahy (1999) é um autor brasileiro que nos contou sobre alguns momentos em que a ação tradicional da pichação foi utilizada na sociedade ocidental:

A pichação não é exclusividade das nossas sociedades atuais. Ao contrário, as paredes das cidades antigas eram tão pichadas quanto as de hoje, ou muito mais. Havia de tudo nessas pichações. A julgar pelas paredes de Pompéia, cidade vitimada pela erupção do vulcão Vesúvio em 24 de agosto de 79 d. C., e por isso preservada, predominavam xingamentos, cartazes eleitorais, anúncios, poesias, praticamente tudo se escrevia nas paredes. Já na idade Média, época em que a Inquisição perseguia e castigava as bruxas, cobrindo-as com uma substância betuminosa chamada piche, os padres

pichavam as paredes dos conventos de outras ordens que não lhes eram simpáticas (GITAHY, 1999, p.20).

Em meio a esta caminhada, a pichação acabou por se configurar como uma prática genuinamente política, ramificando-se em uma das expressões artísticas mais conhecidas da nossa contemporaneidade: o *graffiti*. A diferenciação existente entre elas no Brasil, parte da ideia de que a primeira se baseia no poder da escrita e a segunda das Artes Visuais, e suas ligações vêm do mesmo uso de suportes e materiais. Ambas as práticas reverberam nas cidades e são reflexo de toda conjuntura político-social do nosso povo:

Principalmente nas grandes cidades, em centros metropolitanos, com grandes aglomerados de pessoas e desigualdades gritantes, a voz popular não se faz calar. O *Graffiti* e a Pichação fazem parte desta voz, que, de forma criativa, rebelde, contestatória, política, e agressiva para alguns, se apropriam do espaço urbano, às vezes indo além, adentrando nos espaços rurais, vagões de trens, placas nas estradas. Essa apropriação do espaço urbano modifica sua paisagem de forma a destacar o que os poderes público e privado muitas vezes querem calar: a manifestação, a indignação, o pobre, a favela, os marginalizados socialmente, a periferia e a arte popular (SANTOS, 2013, p.1).

Tanto o *graffiti* quanto a pichação estão inseridos em uma guerra na qual a tinta e o poder da Arte são as nossas maiores armas. A aceitação destas linguagens no mundo da Arte em alguns momentos ainda está em processo, principalmente a pichação, que não se preocupa tanto com os valores estéticos impostos. Já o *graffiti*, em vez de apenas ser encontrado em ruas e becos das periferias de grandes cidades, ganhou destaque e relação com o mercado em espaços privados como *shoppings*, prédios comerciais, casas, museus e galerias, sendo a sua estética reproduzida e utilizada para ilustrar roupas e acessórios na indústria da moda (Figs. 3 e 4).

Figura 2 - Tênis da marca Adidas



Fonte: Opsmoda¹, 2019.

Figura 3- Jaqueta assinada pelo estilista Demna Gvasalia



Fonte: Farfetch², 2019.

Além disso, o *graffiti* ganhou evidência em seu papel social, sendo utilizado por organizações não governamentais e também por escolas públicas e privadas para combater as

¹ Disponível em: <https://www.opsmoda.com/> Acesso em 02 fev.2019.

² Disponível em: <https://www.farfetch.com/> Acesso em 02 fev.2019.

fronteiras sociais existentes no mundo da Arte. São oferecidas oficinas que ensinam sobre a sua técnica, composição de desenho e escala de cor. Este também se torna um momento apto para o surgimento de discussões e debates sobre o *graffiti*, dando oportunidade aos interessados, o contato direto com o grafiteiro e com questões a respeito desta linguagem (Fig. 5).

Figura 4 - Oficina realizada no Street of Styles, pelo grafiteiro Sipros, Curitiba, 2014.



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora, 2014.

Desde a década de 1960 até os dias atuais, o *graffiti* contemporâneo vem ganhando novas formas, cores, volumes, movimentos e perspectivas, explanando o seu caráter meramente transgressor para linguagem artística. Uma nova geração de grafiteiros traz consigo as mais variadas possibilidades oferecidas pela arte contemporânea e vem ornamentando o cenário urbano e espaços privados. “O grafite abre novas possibilidades de percepção da cidade” (COSTA JUNIOR; PORTINARI, 2014, p.5) como também novas concepções artísticas, rompendo com os seus próprios paradigmas e indicando novos suportes e representações.

Essa prática se alimenta de momentos históricos e seus realizadores anônimos ou não, são agentes que materializam, sejam mediante escritas ou representações figurativas, desejos e frustrações pessoais ou de uma coletividade, exaltando formas que retomam ou questionam seus territórios sociais (SILVA, 2014, p. 23).

2.1 A LATA *SPRAY*: A FERRAMENTA E O NASCIMENTO DE UMA LINGUAGEM

As práticas artísticas se desenvolvem em torno de suas ferramentas, assim como na pintura temos o pincel e os diversos tipos de tintas e pigmentos, no *graffiti* temos a tinta *spray*. A criação de novos dispositivos possibilitou o desenvolvimento de novas linguagens artísticas, pois: “toda arte é feita com os instrumentos do seu tempo” (MACHADO, 2007, p.10). O uso de determinado dispositivo produz uma interferência criativa essencial para a criação e desenvolvimento da arte.

Mas a apropriação que a arte faz do aparato tecnológico que lhe é contemporâneo difere significativamente daquela feita por outros setores da sociedade, como a indústria de bens de consumo. Em geral, aparelhos instrumentos e máquinas semióticas não são projetados para a produção de arte, pelo menos não no sentido secular desse termo, tal como ele se constituiu no mundo moderno a partir mais ou menos do século XV. Máquinas semióticas são, na maioria dos casos, concebidas dentro de um princípio de produtividade industrial, de automatização dos procedimentos para a produção em larga escala, mas nunca para a produção de objetos singulares, singelos e "sublimes". (MACHADO, 2007, p.10).

Extrair o potencial de instrumentos criados para o desenvolvimento industrial se tornou naturalizado no mundo da Arte e entre essas apropriações, a prática do *graffiti* contemporâneo se caracterizou pelo uso de um material específico, a tinta *spray* (Fig. 6). Em 1949, o estadunidense Ed Seymour criou a ferramenta que viria a se tornar símbolo entre os *sprayers*³, sua invenção se tornou tão popular que a partir do ano de 1973 eram produzidas anualmente 270 milhões de latas no território norte-americano⁴.

⁴ GREENBAUM, Hilary; RUBINSTEIN, Diana. **The Origin of Spray Paint**. The New York Times Magazine, New York.

Figura 5 - Publicidade do novo investimento da empresa Seymours.



Fonte: pictame, 2017⁵.

O advento da tinta *spray* com a válvula acoplada foi um marco que impulsionou a proliferação do *graffiti* nos grandes centros urbanos. Pensar que Ed Seymour, ao desenvolver sua criação, não imaginava os caminhos que ela percorreria. A tinta *spray*, aparentemente uma simples ferramenta inventada com o intuito de auxiliar em afazeres automotivos, possibilitou o desenvolvimento de uma prática que posteriormente se transformaria em uma espécie de arma social.

Segundo o artigo “*Urban graffiti as territorial markers*”⁶, a autoria das primeiras manifestações dessa prática foi atribuída a dois nomes, Cool Earl e Cornbread. Até então, não houve, em meio ao movimento do *graffiti* contemporâneo, quem contestasse a versão de sua

⁵ Disponível em: <http://www.pictame.com/> Acesso em nov. 2017.

⁶ LEY, David; CYBRIWSKY, Roman. Urban graffiti as territorial markers. **ANNALS OF THE ASSOCIATION OF AMERICAN GEOGRAPHERS**. U.S.A.: Association of American Geographers, vol. 64, n° 4, December 1974, p. 491-505.

origem que apresenta Cornbread como o primeiro escritor urbano (SILVA-E-SILVA, 2013, p.28) (Fig. 7).

Figura 6 - Fotografia de inscritos de Cool Earl e Cornbread encontrados na Filadélfia.



Fonte: lancommedia, 2017⁷

Ficando bastante conhecido em 1965 na Filadélfia por ter seu nome distribuído por toda a cidade, muito se queria saber a respeito da entidade chamada Cornbread (Fig. 8), a ponto de virar motivo de especulação para os jornais locais. Em 1971, um artigo do *Philadelphia Tribune* publicou que Cornbread teria sido encontrado morto e logo ele se manifestou, invadindo o Zoológico da Filadélfia e escrevendo em um elefante a seguinte frase: *Cornbread alive*.

Ainda motivado pela falsa publicação do jornal, Cornbread aproveitou a chegada dos irmãos Jackson⁸ à Filadélfia e também assinou em uma das asas do jatinho que transportava o grupo. O avião partiu para Los Angeles levando não somente um dos mais renomados grupos musicais da década de 1970, mas também o nome de quem viria a ser um dos maiores escritores urbanos de sua geração. É válido destacar que esta figura emblemática é pouco referenciada nos debates latino-americanos a respeito da origem do *graffiti* contemporâneo, sendo mais popular entre os norte-americanos que retrataram em alguns documentários como “*CORNBREAD lives*”⁹ e “*Cornbread worlds first graffiti writer*”¹⁰ a sua trajetória na história do *graffiti*.

⁷ Disponível em: <https://lancommedia.wordpress.com/> Acesso em nov. 2017.

⁸ Grupo musical dos Estados Unidos que tinha em sua formação o cantor Michael Jackson e os demais integrantes da Família Jackson.

⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pXz_5TJbXr0&t=3s (Acesso em nov. 2017)

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WvDIGGSsof8> (Acesso em nov. 2017)

Figura 7 - Darryl McCray (Cornbread) na década de 1970.



Fonte: widewalls, 2017.¹¹

A presença de inscrições em espaço público como as de Cornbread e Cool Earl, mesmo sem ter nenhum valor estético propriamente dito, à medida que se disseminavam, absorviam teores políticos e sociais de uma geração. Jornais como o próprio *Philadelphia Tribune* tentavam juntamente com as autoridades combater a sua prática e proliferação, porém essa nova atividade ia ganhando popularidade entre os jovens da época.

Em meio ao movimento de *contracultura* que não se limitava aos parâmetros sociais da década de 1970, o *graffiti* encontrou abrigo para os seus traços e rabiscos. Mesclando-se entre a revolução, o *graffiti* traz em sua conjuntura questionamentos de todas as estruturas de poder e se estabelece não somente em um movimento de unidade internacional, mas de várias explosões regionais que se utilizam de procedimentos similares aos da cultura *underground* (SILVA, 2014, p. 25).

Na Europa, especificamente na França em maio de 1968, com a popularização da tinta *spray* no mundo, o *graffiti* foi utilizado como estratégia de visibilidade para o movimento estudantil. Jovens distribuía pela cidade e centros universitários frases e palavras abastecidas com poética e política. As rebeliões universitárias puseram sob ataque o autoritarismo praticado dentro das universidades, onde jovens reivindicavam o direito de escolher seus currículos e de estudar as disciplinas que os interessavam, entre elas cursos de estudos étnicos e de gênero

¹¹ Disponível em: <https://www.widewalls.ch/> Acesso em nov. 2017.

(DANTO, 2012, p. 28). A prática do *graffiti* auxiliou na criação de um panorama de protestos anônimos que representavam a vivência de grupos de estudantes e simpatizantes da causa (Fig. 9).

Figura 8 - Fotografia de pichação na França em maio de 1968.



Fonte: arteproibidapixacao¹²

O *graffiti* em meio a esses acontecimentos sofreu alteração na intenção da sua linguagem, adquirindo aspectos sociopolíticos e passando da simples expressão pessoal para representar a voz de grupos. Inicialmente o seu acontecimento estava ligado a territorialidades e suas marcas deixadas na cidade não passavam de assinaturas de indivíduos que resistiam em seu espaço, ou simplesmente sentiam “a necessidade de expor-se simbolicamente deixando pública sua presença, seus pensamentos, sentimentos e ideias” (VIANA, 2007, p. 32).

Em meio ao conturbado contexto político-social vivenciado nos anos de 1960 e 1970, a prática do *graffiti* naturalmente se aproximou de causas ideológicas, o que pode ser visto por alguns teóricos da arte-política como um encontro inevitável. Consideramos assim os efeitos políticos do *graffiti*, mesmo que o seu surgimento não tivesse tal intenção, levando-o para um novo patamar de produção de significados.

¹² Disponível em: <http://arteproibidapixacao.blogspot.com.br/> Acesso em 12 de 2017.

2.2 NOVA YORK E AS NOVAS ESTRUTURAÇÕES

Nova York sempre foi vista como a cidade das possibilidades, sendo visada por imigrantes na virada do século XIX para o século XX que partiam em busca do sonho americano. Eles “formavam um grupo bem diversificado: vinham de estratos sociais, estados, cidades e países diferentes. Nada os unia além da vida moderna, Nova Iorque e o desejo de ser artista” (BUENO,1999, p.83). A cidade se via tomada por novas culturas trazidas do mundo inteiro que estendiam para as suas condições políticas, sociais e também artísticas.

A década de 1960, em especial, foi considerada por muitos entusiastas da Arte como um divisor de águas; a rebeldia era uma categoria de pensamento que logo instigou transformações culturais. O universo artístico da época sofria alterações diretas em suas referências e encontrava nas grandes metrópoles inspirações para as suas obras. O artista passou a se conduzir à vida social e ao mesmo tempo contestar as estruturas formais impostas pelo mundo da Arte. A apropriação do cotidiano no processo criativo teve como efeito toda uma ressignificação nas formas de consumo e produção artística, “logo no começo da década, rompeu-se a fronteira entre arte culta e arte popular, uma forma de superar a distância entre arte e vida” (DANTO, 2012, p.27).

Diferente do *Expressionismo Abstrato* iniciado por volta da década de 1940, com suas pinturas não-figurativas influenciadas pelas vanguardas europeias (Surrealismo, Cubismo, Futurismo), o movimento *Pop Art* vinha se consolidando como resposta às tradições artísticas anteriores. A *Pop Art* retratava elementos tirados da vida cotidiana do cidadão norte-americano, tendo como seus maiores ícones *Andy Warhol* (1928-1987) e *Roy Lichtenstein* (1923-1997) que, juntamente com outros artistas da época, fizeram uma revolução no conceito de Arte:

Contudo, havia algo de provocador, rebelde na arte pop. Sim, é verdade, todo mundo sabia muito bem quem eram Popeye e Mickey Mouse. Mas era preciso muita coragem para aceitar o retrato de um dos dois como arte culta. (DANTO, 2012, p.51).

Em meio a essas transformações artísticas, Nova York nas décadas de 1960 e 1970 se mostraram cenários perfeitos para a explosão do *graffiti* contemporâneo. Reverberavam lutas em sua conjuntura social, como a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã, que traziam consigo o aumento dos índices de desemprego, criminalidade e o consumo de drogas. As disputas territoriais entre *gangs* latinas, jamaicanas e afro-americanas eram comuns em meio à luta pela sobrevivência, sendo importante lembrarmos que esses grupos sociais foram deslocados para fora do contexto cultural da cidade e sofriam diretamente com a negligência praticada pelas autoridades nova-iorquinas:

Essa forma de ocupar, hermética e simbolicamente o espaço público, surge por parte dos jovens afro-americanos e latino-norte-americanos, como desafio à propriedade privada e como reconhecimento étnico e social de suas identidades. “Pressionados” pela violência e pelo racismo, levado às últimas consequências, e pelas condições de desigualdade e injustiça social e econômica, às quais estão submetidas às minorias na estrutura social capitalista. (VIANA, 2007, p. 154).

Foi vivenciada uma onda de insatisfação por parte da população dos guetos que reivindicavam a afirmação de sua identidade perante a sociedade nova-iorquina. Esse descontentamento foi a reação em cadeia de uma realidade de discriminações raciais e xenofóbicas vivenciada por negros e imigrantes que se concentravam em bairros marginalizados da época, como o *Brooklyn* e *Bronx*. Sem muitas opções, a rua se tornou um dos poucos espaços de lazer na periferia, e em meio a esse contexto se fortalecia entre os jovens da região um novo movimento cultural que integrava arte e atitude: O *Hip-Hop*.

O surgimento do movimento *Hip-Hop* era a resposta e a resistência de toda a marginalização sofrida por esses grupos periféricos, existindo um fortalecimento em sua conjuntura que se dava diante da confluência com outras linguagens artísticas. Formada por expressões de subcultura dos jovens da periferia: o *graffiti* se torna a palavra escrita e a imagem (Fig. 10); o *rap*, a palavra rimada e cantada; e o *break*, a linguagem corporal e a dança, além de contar com a atuação de *DJ's* que desenvolviam a cultura do *sample*. Oliva (1998) define o movimento *hip-hop* como

Um grande *happening* metropolitano, reunindo inventividade inovação e contestação, reafirmando a capacidade dos jovens de perceberem, combinarem e representarem diferentes elementos do domínio da arte. (OLIVA, 1998, p.111-112).

A reunião de todas essas linguagens artísticas legitimava mais ainda o movimento, dando-lhe todo um caráter de inovação. O *graffiti* contemporâneo destacado nesta dissertação ganhou adeptos em meio à cultura *hip-hop*; o florescimento de novos escritores urbanos ia ganhando força e cada vez mais eles ocupavam o espaço urbano. Em contrapartida, existia um incômodo por boa parte da população que associava essa nova linguagem à marginalidade presente nos guetos nova-iorquinos, gerando um sentimento de *anti-graffiti*.

Figura 10 - Fotografia de *Martha Cooper*¹³, 1981.



Fonte: tagnsta, 2017¹⁴

O metrô era mantido como o campo de concentração e o alvo preferido pelos *writers*, devido à praticidade de deslocamento; muitos se encontravam e aproveitavam para deixar a sua marca registrada. As empresas de transporte ferroviário e milhares de outros passageiros acabavam vivenciando todas essas intervenções. O interior do metrô estava tomado de *tags* e símbolos (Figs. 11 e 12), havia uma concorrência entre os escritores urbanos daquela época que queriam estampar as suas assinaturas no melhor local possível, e já no início da década de 1970 novas características foram inseridas nas letras do *graffiti*: a competição entre *gangs* rivais e escritores urbanos ajudou a criar novas possibilidades de estilos e suportes. Viana enfatiza alguns termos e estilos desenvolvidos pelos escritores urbanos durante esse tempo:

Throw-up é um estilo rápido de desenhar, consiste no uso de poucas letras e cores, uma clara para preenchimento e outra escura, utilizado com frequência nas partes externas dos vagões de trens. Já o estilo tridimensional de escrita - *3d* exige um domínio da perspectiva, luz e sombra para evidenciar o efeito de volume nas letras. *Wildstyle* é um estilo mais rebuscado onde as letras fundem-se umas nas outras, confundindo o observador. Atribui-se a este estilo o caráter enigmático dos grafites, cuja interpretação e leitura só pode ser decifrada pelos iniciados. (VIANA, 2017, p.151).

¹³ Martha Cooper é uma fotografa que a partir dos anos 1960 resolveu acompanhar a evolução do *graffiti* nas ruas de Nova York. Ela acreditava que o *graffiti* não se tratava apenas de intervenções ou degradação.

¹⁴ Disponível em: <http://tagnsta.blogspot.com.br/> Acesso: 12/2017.

Figura 11 - Exemplo do *graffiti Throw-up*.



Fonte: deviantart, 2017¹⁵

Figura 12 - Exemplo do *graffiti 3d*.



Fonte: widewalls, 2017¹⁶

¹⁵ Disponível em: <https://towargraffpoet.deviantart.com/>. Acesso em jan. 2017.

¹⁶ Disponível em: <https://www.widewalls.ch/> Acesso em jan. 2017.

Figura 13 - Exemplo do *graffiti Wildstyle*.



Fonte: blogspot, 2017¹⁷

As *tags* (Figs. 10, 11, 12 e 13) foram essenciais para o desenvolvimento de novos estilos visuais do *graffiti*, em que os vagões de trem e muros supriam a necessidade de espaços maiores de acordo com a nova proporção dos trabalhos caligráficos. Logo, novas características foram inseridas em sua linguagem, e os grafiteiros também fizeram uso de representações figurativas. O caráter de suas obras ultrapassava o código verbal, não sendo mais exclusivas em suas composições apenas a descrição linguística, dando lugar ao colorido de outras formas, mais preenchidas e contornadas, e, por que não, a novas possibilidades que podem vir em cadeia (SILVA, 2014, p. 89) (Fig. 14).

Alguns grafiteiros foram conduzidos diretamente às delegacias, outros foram direcionados às galerias, bienais e museus de Arte. Percebemos assim que o mercado de Arte começou a vislumbrar novas perspectivas para o *graffiti*:

A tática, bastante simples, era oferecer aos grafiteiros-ou, pelo menos, aos que tinha maiores ambições- uma superfície dentro de uma galeria para pintar, em vez de uma parede externa. (ARCHER, 2001, p. 172).

¹⁷ Disponível em: raffiti-indi2012.blogspot.com.br/. Acesso em jan. 2017.

Figura 14 - Trem grafitado em Nova York na década de 1970.



Fonte: bristol247, 2017¹⁸

A linguagem do *graffiti*, que inicialmente não se adequava nos padrões estéticos do mundo da Arte, logo chegou a se tornar bastante conhecida entre as famosas galerias e museus de Nova York. Nos anos de 1980, artistas como Keith Haring (1958-1990) e Basquiat (1960-1988) ajudaram a combater a visão crítica da imagem do *graffiti*. “Basquiat e Haring começaram juntos pintando muros e muitas vezes não tinham dinheiro nem para o almoço” (GITAHY, 1999, p. 39). Seus trabalhos despertaram interesse em Andy Warhol (1928-1987) e, contando com essa influência do mundo da Arte, esses dois artistas se viam tomando outros rumos.

Keith Haring (1958-1990) conheceu o *graffiti* em suas idas e vindas no transporte ferroviário; teve de ideia inicial utilizar o giz branco para desenvolver trabalhos nos painéis negros do metrô de Nova York. Suas obras tinham por características personagens contornados e seus padrões labirínticos, além de contar com temáticas como sexualidade e erotismo. Em 1983 participou da 17^a Bienal de São Paulo, e em 1986 foi convidado pelo museu de Berlim ocidental a pintar o muro que dividia a cidade. Morreu em 1990 vítima de AIDS (Fig. 15).

¹⁸ Disponível em: <https://www.bristol247.com>. Acesso em dez. 2017.

Figura 15 - Keith Haring ao lado de uma de suas obras

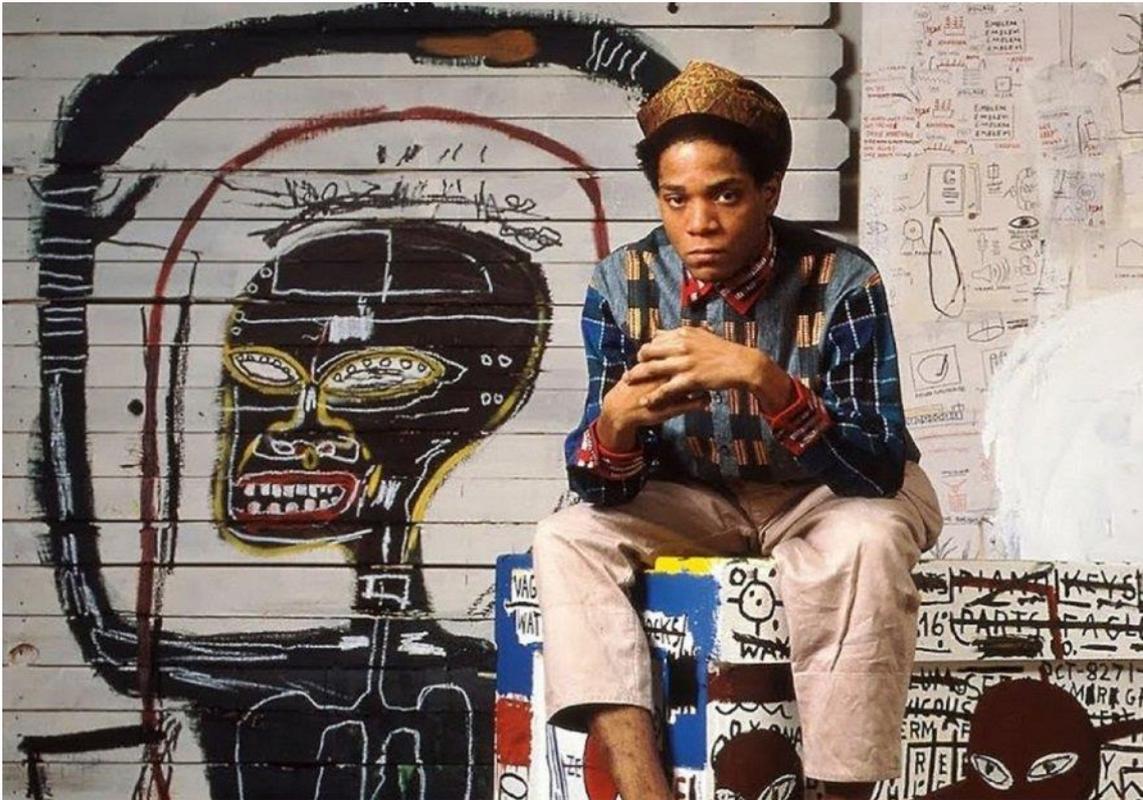


Fonte: kidskunst, 2018¹⁹

Inicialmente conhecido como *Samo* ou *Samoshit* (“a mesma merda”, traduzido para o português), Basquiat (1960-1988) começou suas atividades artísticas em 1977, assinando nas paredes próximas das melhores galerias de arte de Nova York, como uma espécie de campanha de autopromoção. As suas obras tinham como características frases e formas que haviam sido riscadas e posteriormente substituídas por melhores versões delas mesmas (ARCHER, 2001). Teve uma carreira curta, falecendo em 1988, vítima de overdose (Fig. 16).

¹⁹ Disponível em: <http://kidskunst.info/> Acesso em fev. 2018

Figura 16 - Basquiat, 1987



Fonte: face2faceafrica, 2018²⁰

Basquiat conseguiu grandes feitos com o seu trabalho. Em 2017, uma de suas obras foi arrematada pelo valor recorde de 110,5 milhões de dólares. Recentemente, em 2018, o MASP realizou uma exposição com 40 obras e desenhos do artista no Brasil, 30 anos após a sua morte. Nomes como o de Keith Haring (1958-1990) e Basquiat (1960-1988) conseguiram desviar das barreiras impostas pelo mundo da Arte e abriram portas para que muitos outros artistas da Arte Urbana chegassem também a esse patamar. Atualmente, artistas brasileiros como *Os Gêmeos*, *Eduardo Kobra* e *Nina Pandolfo* são reflexo de suas influências e levam a produção do *graffiti* no Brasil em evidência para o mundo todo, tendo muitos dos seus trabalhos executados a convite de galerias e museus, sendo que alguns países já consideram suas obras como patrimônio público da humanidade.

2.3 BRASIL: PICHAÇÃO X PIXAÇÃO

O “boom” do *graffiti* nova-iorquino que eclodiu especialmente entre os bairros de Manhattan, Bronx e Brooklyn se proliferou por toda a Europa e América Latina. O Brasil foi

²⁰ Disponível em: <https://face2faceafrica.com/> Acesso em 01/2018.

um desses países que ganhou destaque no mundo pelo desenvolvimento de novos significados e estilos para a linguagem do *graffiti*, sendo referenciado pela grande variedade em suas produções. O Colombiano Armando Silva (2014), autor da teoria e do termo *imaginário urbano*, defende a ideia da evolução do pensamento do *graffiti*:

Desde o final dos anos 1980, o grafite vem passando por transformações estruturais. Eu vejo da seguinte forma: antes de sua vocação como arte pública própria do novo milênio, foi redescoberto sob uma nova dimensão figurativa, que foi gerando uma especial atenção sobre seu tratamento formal. Já não importa apenas escrever mensagens e encher as paredes de palavras de ordem, geralmente políticas, mas também é relevante o modo como se diz, e esses propósitos plásticos registram uma verdadeira evolução em sua “linguagem”. (SILVA, 2014, p.62).

Silva (2014), em seus estudos, também destacou os tipos de iconografias urbanas nas cidades ocidentais, onde outras nomenclaturas foram ligadas à prática do *graffiti* contemporâneo. Essas diferenciações de nomenclaturas acontecem também no Brasil, onde é comum existir distinção entre os termos, *graffiti* e *pichação*. As pichações “consistem em um certo tipo de grafemas mediante os quais os jovens escrevem seus nomes” (SILVA, 2001 p. 5), fazendo referência às *tags* que apenas demarcam território e não almejam atingir nenhum valor do “belo”. Essas diferenciações existentes no território brasileiro são descritas também por Gitahy (1999).

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 *graffiti* e 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).

Associada ao vandalismo e depredação do patrimônio público, as pichações brasileiras se destacam pela ilegalidade. Suas primeiras práticas no país foram registradas na ditadura militar na década de 1960, em que jovens escreviam frases de protesto, manifestando a sua resistência ao regime autoritário que imperava. Ao longo do período militar, a pichação foi bastante combatida, tornando-se atividade ilegal e, segundo o código de Urbanismo e Obras (Lei 7427/61), um crime de ação popular (Fig. 17).

Figura 17 - Fotografia de ação de protesto contra a ditadura no Brasil na década de 1960.



Fonte: resistenciaemarquivo, 2018²¹

Com o passar dos anos, a pichação foi ganhando novos dispositivos no Brasil; além da lata de *spray*, outras ferramentas foram introduzidas em suas produções: a tinta látex acompanhada pelo rolinho de espuma e extensores deram outras possibilidades de aplicação, possibilitando o alcance de lugares mais altos, como prédios e faixadas.

A pichação é a temática principal no documentário “*Pixo*”²², dirigido pelos brasileiros Roberto T. Oliveira e João Wayner, em 2009. O filme investigou a mentalidade por trás de indivíduos que arriscam suas vidas escalando prédios para demarcar suas *tags* e *crews*. Durante os relatos, descobrimos que existe uma subdivisão dentro deste movimento no Brasil. Atuantes do movimento do *pixo* fazem questão de serem chamados de *pixadores* com “x”, e reivindicam uma diferenciação entre pichação – e a *pixação*. Segundo relatos do documentário, a pichação com “ch” busca uma comunicação clara com a sociedade, seja em frases com conteúdo políticos ou poéticos. Diferente disso, a *pixação* com “x” procura uma comunicação fechada que se limita entre os seus próprios praticantes, sem intenção de se comunicar diretamente com o público e tendo por função a demarcação de território. Gustavo Lassala, um dos maiores pesquisadores da temática, explica o surgimento dessa prática:

²¹ Disponível em: <https://resistenciaemarquivo.wordpress.com/>. Acesso em jan. 2018.

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew>. Acesso em abr. 2017.

[...] em meados dos anos 1980, surge em São Paulo a pixação que, aos poucos, foi ocupando os muros e prédios da cidade, com escritos de grupos e nomes, normalmente feitos com tinta em spray ou rolo de espuma usado com tinta látex e letras grandes, angulares e bem características que, acreditam-se, inspiradas nos logotipos de bandas de punk e heavy metal como Ratos do porão, Kiss, Iron Maiden etc. (LASSALA, 2010, p.46).

A paisagem urbana também é indicada no documentário como “agente verticalizador” que inspira formações tipográficas da pixação, ou seja, a escrita vai seguindo a linha da organização vertical da cidade, como se o espaço urbano fosse um caderno de caligrafia gigante onde os pixadores vão preenchendo os seus espaços vazios (Fig. 18).

Figura 18 - Fotografia de prédios na cidade de São Paulo em 2017.



Fonte: linsatiaberg, 2018²³

No Brasil é muito comum existir uma rivalidade entre o *graffiti* e a pichação/pixação, ainda características da territorialidade, seus praticantes utilizam de uma regra básica: ninguém pode pintar em cima do trabalho de outro grafiteiro ou pichador/pixador sem autorização. Sabendo dessa lei das ruas, o *graffiti* contemporâneo vem sendo utilizado para combate à prática da pichação/pichação e algumas estratégias têm sido empregadas no país, como a própria abertura de projetos de financiamento de *graffiti*.

²³ Disponível em: <https://linsatiable.org/> Acesso em jan. 2018.

No entanto, algumas atitudes drásticas também foram praticadas recentemente pelo prefeito da cidade de São Paulo, em 2017. João Dória (1957-) resolveu apagar pichações/pixações e *graffitis*, colocando em prática o seu projeto intitulado de “Cidade Linda”. Declarando guerra a Arte Urbana, ele apareceu vestido com roupa de funcionário de limpeza municipal e cobriu com tinta cinza alguns murais de *graffiti* na rua 23 de Março, prometendo também vigorar leis mais rígidas a quem ousasse fazer pinturas no espaço público. Atitudes como essa demonstram a falta de conscientização a respeito da Arte Urbana e demonstram a falta de diálogo existentes entre os poderes públicos e a população (Fig. 19).

Figura 19 - João Dória apagando *graffitis*, ato do seu projeto “Cidade Linda”



Fonte: elpais, 2018²⁴

São Paulo é conhecida por ter uma das maiores galerias a céu aberto do mundo, tendo ruas que se tornaram verdadeiros pontos turísticos, como é o caso do *Beco do Batman*²⁵(Fig. 20), conhecido mundialmente por suas paredes repletas de *graffitis* das mais variedades estéticas e cores. Para muitos apreciadores da Arte Urbana, principalmente os de fora do país, a pichação é vista como uma característica própria dos espaços urbanos brasileiros e suas manifestações são expressões peculiares do nosso povo. O crítico de Arte e repórter fotográfico, Enio Massei, que esteve em São Paulo em 1989, contou a respeito de sua experiência:

²⁴ Disponível em: <https://brasil.elpais.com/> Acesso em fev. 2018.

²⁵ Localizado na Vila Madalena, bairro boêmio da cidade de São Paulo, o Beco do Batman ficou conhecido por contar com dezenas de *graffitis* ao longo do seu trecho.

São Paulo tem o privilégio de ser a única cidade do mundo a ter um grupo de artistas trabalhando dentro de uma coerência linguística com homogeneidade que não se encontra nem mesmo em Nova York. Conheço todas as capitais do mundo e posso garantir que São Paulo é o centro do *graffiti* ocidental. (MASSEI apud GITAHY, 1999, p. 55).

Figura 20 - Beco do Batman, São Paulo.



Fonte: budmaps, 2018²⁶

A pichação e a pixação “fazem parte de um mesmo movimento que se apoia no proibido, e instaura a transgressão e a surpresa” (RAMOS, 1994, p.45). Suas ações fazem parte da nossa cultura e são respostas a uma série de descontentamentos diretamente relacionados às nossas políticas públicas, sendo entendido talvez o motivo de suas práticas serem tão combatidas pelas autoridades. Ambas são ramificações do *graffiti*, mostrando suas alterações regionais de acordo com a necessidade de cada espaço onde ele foi inserido.

2.4 RUPTURA: O *GRAFFITI* E O GRAFITEIRO INSERIDOS NO MUNDO DA ARTE

A transição do paradigma moderno para o contemporâneo pode ser entendida na afirmação de Marcel Duchamp, ao dizer que qualquer coisa pode ser objeto de Arte, não havendo assim um modo correto de se relacionar com a obra. Os modos de recepção se tornam

²⁶ Disponível em: <https://budmaps.com.br/> Acesso em fev. 2018.

cada vez mais diversos e a intenção posta pelo artista na obra é apenas um elemento dentre várias que consistem na fruição artística. É importante destacar que falar da produção moderna ou contemporânea não é uma questão temporal, porém de aproximação com as características do paradigma, conforme o pensamento da socióloga e especialista em Arte Nathalie Heinich:

Retorno ao exemplo mais famoso: a *Fonte* de Marcel Duchamp (o próprio fato de essa obra ter se tornado um emblema da arte contemporânea, apesar de datar da Primeira Guerra Mundial, ou seja, de um período em que a arte moderna havia se tornado o novo paradigma, já comprova, por si só, que a “arte contemporânea” não representa um período na história da arte, mas uma categoria estética). (HEINICH, 2014, p. 377).

Diante de todo o percurso que o *graffiti* trilhou para chegar no século XXI, a inserção de novas técnicas e o desencadeamento de novos estilos em sua linguagem estão intrinsecamente relacionadas à transição de paradigmas existentes no mundo da Arte Contemporânea. Ganhando cada vez mais importância na caracterização das culturas urbanas e fazendo parte do cotidiano dos habitantes das cidades, o *graffiti* expressa temas que dizem respeito a uma conjuntura social maior, não só representando alguns grupos, mas toda a cidade:

Porém, como se antecipou, o grafite no novo milênio está se “libertando” de seus usuários tradicionais, ou seja, está deixando de ser privilégio de grupos militantes, para dar espaço a um âmbito de expectativas muito mais amplas, do qual muitos - sejam eles independentes ou alinhados, revolucionários ideológicos ou não, homens ou mulheres, e, claro, artistas e documentaristas - se valem cada vez mais, imprimindo marcas próprias, até conquistar uma certa estilística que se pode admirar por sua variada gama de aspectos novos. (SILVA, 2014, p.58-59).

Esta perspectiva, junto com as inovações tecnológicas e as mídias de massa, possibilitaram a proliferação de diversas práticas artísticas, a mudança de paradigma abriu espaço para questionar a ordem estabelecida e a partir disso encontrar novas possibilidades para a expressão artística. A visibilidade do grafiteiro como artista ainda é um limiar indefinido, porém o uso de novas plataformas de compartilhamento como o *Facebook* e *Instagram* são aliados fortes que ajudam a combater algumas barreiras existentes. A configuração de novas plataformas para a Arte é uma característica atual e se tornou saída estratégica para grafiteiros e grafiteiras, que buscam o seu reconhecimento e a sobrevivência às custas das suas produções artísticas.

É importante destacar o papel do artista-grafiteiro na conjuntura atual da arte: ele subverte o uso do museu, trazendo a produção artística para o ambiente público e também transforma este espaço em lugar de criação, desmistificando o papel do ateliê como ambiente apropriado à concepção artística. O ambiente urbano se configura na extensão da zona de

exposição/criação, rompendo com a institucionalização de espaços, tais como museus e galerias, utilizando-se dos transeuntes da cidade como a sua própria curadoria.

Sendo assim, foi necessária uma adaptação estrutural por parte dos museus e galerias para receber essas obras, para que a presença do *graffiti* não anulasse o protocolo dos seus espaços, mas permitisse outra ambiência, possibilitando a quebra de formalidades. Para o artista-grafiteiro, ter sua obra exposta no museu abre importantes possibilidades dentro do mercado da Arte, além claro, de garantir uma estabilidade financeira.

Na busca de se enquadrar nas tradições desses espaços, alguns grafiteiros redimensionam suas obras para o formato de tela (Fig. 21) e acabam se adaptando às estruturas convencionais criadas por museus e galerias, possibilitando a facilidade de mobilidade de suas obras. Este fato levanta debates entre curadores e grafiteiros, posto que muitos artistas ainda precisam se moldar para adentrar nesses espaços legitimadores. Ou seja, o *graffiti*, mesmo carregando a insígnia de arte, não compartilha o espaço legitimado da mesma maneira como outras expressões, e muitas vezes precisa se ajustar com essa estrutura consolidada.

Figura 21 - Técnica do *spray* em tela do artista-grafiteiro Miguel Molina, 2017.



Fonte: Acervo Pessoal da pesquisadora, 2017.

Alguns grafiteiros renomados, como os irmãos paulistanos Gustavo e Ricardo Pandolfo (1974-), mundialmente conhecidos como *Os Gêmeos*, conseguiram se afirmar dentro desse mercado envolvendo não só apenas o *graffiti*, mas também esculturas e instalações. As exposições *Vertigem* (Fig. 22) e *Fermata* (Fig. 23) foram sucesso de público no mundo todo. Apesar do uso do *spray* e dos personagens típicos dos seus trabalhos, os irmãos separam a Arte que apresentam em exposições dos *graffitis* encontrados nas ruas das cidades, mostrando uma diferenciação na intenção dos produtos criados. As exposições são fortes exemplos de que o *graffiti* está confluindo com outras linguagens artísticas, e esse fenômeno pode ser visto como um alinhamento dessa linguagem com a lógica do museu contemporâneo. Além disso, a possibilidade do *graffiti* está se ampliando e experimentando outras formas de criação e estruturação.

Figura 22 - Fotografia da exposição *Vertigem*, 2010.



Fonte: Acervo Pessoal da pesquisadora, 2010.

Figura 23 - Fotografia da exposição Fermata, 2011.



Fonte: Acervo Pessoal da pesquisadora, 2011.

O *graffiti* também desmistifica a ideia de que existe lugar propício para Arte, indo de plataformas urbanas até as virtuais. Foram elaboradas novas plataformas especialmente pensadas para suprir o caráter efêmero da Arte Urbana; o *Google Cultural Institute* é uma plataforma do *Google* que permite, com o uso da internet, agrupar acervos digitais de milhares de museus e Galerias de Arte, permitindo a visita on-line de pessoas do mundo todo. Entre esses acervos, uma aba foi dedicada ao *graffiti* e a outras variações da arte urbana: o *Google Street Art Project*²⁷ foi lançado em junho de 2014 e agregou mais de 5 mil exemplares fotográficos (Fig. 24), que são separados de acordo com o país onde os trabalhos foram produzidos. O programa tem como objetivo preservar digitalmente essas expressões artísticas urbanas para gerações futuras, levando em consideração o caráter temporário das obras espalhadas pelas cidades, possibilitando o registro salvo de obras que ficam sujeitas à ação aleatória da cidade.

²⁷ O *Google Street Art Project* funciona como uma plataforma que nos apresenta variados pontos de Arte Urbana por todo o mundo, possuindo links para exposições de artistas específicos.

Figura 24 - Print Screen da página do Google Street Art, 2018.



Fonte: Google Street Art, 2018.

Uma ponte está sendo construída entre o *graffiti* e as instituições artísticas; a luta por uma maior permeabilidade está sendo traçada. Essa expressão artística está sendo inserida em contextos formais, ganhando uma apreensão contemplativa em galerias e museus, adquirindo outra configuração e indo em alguns casos contra o seu princípio transgressor, mas ainda sofre com o estigma de ser uma arte de rua. O fato de estar incluído em museus não certifica ao *graffiti* a sua legitimação enquanto Arte. Tal fato dependerá de que as instituições artísticas reconheçam essa arte como patrimônio da sociedade.

Acreditamos que todas essas ressignificações que o *graffiti* contemporâneo vive fazem parte de uma ampliação de sua linguagem, de acordo com as novas possibilidades oferecidas pelos seus suportes, dispositivos e agentes. Consideramos o fenômeno de hibridação uma das maiores características da Arte Contemporânea, momento este onde o *graffiti* se perpetua. O *graffiti* está sujeito a modificações e reestruturações de seus códigos; dessa maneira, torna-se importante analisarmos como essas reverberações chegam aos seus respectivos receptores. Os grafiteiros contemporâneos, portanto, são artistas que vivem na intersecção de várias tendências, estando diante de ininterruptas atualizações apresentadas pela globalização. É necessário pensarmos a respeito desse encontro que inclui novas representações, destacando os efeitos desse novo *graffiti* tanto para o grafiteiro quanto para a sociedade, dessa maneira, buscamos entender a configuração dessa linguagem.

3. CAPÍTULO 2: PRÁTICAS DE HIBRIDISMO NO GRAFFITI CONTEMPORÂNEO

Diante dos processos de globalização cultural é importante refletir sobre o papel da cultura na nossa sociedade devido ao seu valor na formação do indivíduo, de grupos e no desenvolvimento de várias práticas sociais, tendo como exemplo o próprio *graffiti*. Todas essas reverberações fazem parte da construção social, sendo naturais no desenvolvimento humano e resultantes das trocas de experiências em sociedade. A noção de cultura nos auxilia a compreender o surgimento de práticas como o *graffiti* e como ele se desenvolveu nas sociedades humanas, bem como nos ajuda a entender as estruturas híbridas que foram agregadas a sua produção.

Não pretendemos aqui discutir as inúmeras alterações do conceito de cultura; isso fugiria ao escopo desta pesquisa. Buscamos entender o papel do *graffiti* no contexto da cultura *hip-hop*. Nessa perspectiva, movimentos culturais como o *hip-hop* e práticas como o *graffiti* são reflexos dessas transformações, mostrando a necessidade de debates acadêmicos que reconheçam o potencial cultural do *graffiti* contemporâneo.

Apesar de diversos teóricos terem dedicado sua atenção para a definição do conceito de cultura, precisamos refletir que ele faz parte de uma construção histórica erudita, utilizado por colonizadores para justificar a relação de dominação, autoridade e poder diante de outros povos não legitimados, estando intrinsicamente ligado às práticas coloniais dos países europeus. Nas tradições culturais colonizadoras foram impostas condições de inferiorização aos modos de vida das civilizações dominadas, povos indígenas foram chamados pejorativamente de aculturados²⁸.

O problema do conceito está fortemente ligado à ideia de império, que apresenta uma cultura imperialista colocando-se maior ou melhor que a cultura da colônia. Mesmo sabendo que não existe nenhuma hierarquização cultural, alguns pensamentos foram enraizados e impossibilitavam a análise imparcial que o tema exige, indicando a necessidade de reestruturação de novos estudos e concepções, justificando assim a constatare revisitação do conceito de cultura.

Autores como Bronisław Kasper Malinowski (1884-1942), Marcel Mauss (1872-1950) e Claude Lévi-Strauss (1908-2009) são alguns dos responsáveis por remodelar o conceito de cultura, atendendo às necessidades de desenvolvimento das sociedades, bem como a transformação do método antropológico em sua totalidade. Dentre os autores da

²⁸ “[...]” aculturação”, cunhado em torno de 1880 pelos antropólogos norte-americanos que estavam trabalhando com as culturas dos índios (BUKER, 2005, p.44.)

contemporaneidade, Roy Wagner (1938-2018) é um dos que se destaca. Em seu livro intitulado *A invenção da cultura* (2015) ele discorre sobre a descrição da cultura como ato criativo, partindo do pressuposto de que as experiências humanas compartilhadas por nativos²⁹ e antropólogos possam ser colocadas em posições de igualdade, rompendo com a ideia de superioridade epistemológica, tendo em vista que ambos os agentes são seres potencializadores de cultura. Wagner pontua a importância do trabalho do pesquisador, reconhecendo-o como essencial no processo de compreensão de qualquer cultura. O autor defende em suas pesquisas a necessidade de uma relação simultânea na percepção de outra cultura, e, segundo ele, todo nosso conhecimento sobre cultura é comparativo:

Assim é que gradualmente, no curso do trabalho de campo, ele próprio se torna o elo entre culturas por força de vivência em ambas; e é esse ‘conhecimento’ e essa competência que ele mobiliza ao descrever e explicar a cultura estudada. ‘Cultura’, nesse sentido, traça um sinal de igualdade invisível entre o conhecedor (que vem a conhecer a si próprio) e o conhecido (que constitui uma comunidade de conhecedores) (WAGNER, 2015, p.42).

Para Wagner, é essencial que exista equivalência entre a cultura a ser estudada e a própria do pesquisador. Desse modo, ao descobrir algum ponto de diferença ou semelhança entre as culturas, o investigador também descobre a si mesmo, possibilitando, assim, a invenção de sua cultura, tornando-a moldável, significativa e concreta:

Desse modo, ele pela primeira vez compreende, na intimidade de seus próprios erros e êxitos, o que os antropólogos querem dizer quando usam a palavra ‘cultura’. Antes disso, poder-se-ia dizer, ele não tinha nenhuma cultura, já que a cultura em que crescemos nunca é realmente ‘visível’ – é tomada como dada, de sorte que suas pressuposições são percebidas como autoevidentes. É apenas mediante uma ‘invenção’ dessa ordem que o sentido abstrato de cultura (e de muitos outros conceitos) pode ser apreendido, e é apenas por meio do contraste experienciado que sua própria cultura se torna ‘visível’. No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura. (WAGNER, 2015, p.43).

Logo, pode-se perceber que a resignificação do conceito ocidental de cultura caminha em paralelo à ampliação das vivências humanas durante a passagem dos tempos. Dessa maneira, podemos pensar que a definição mais adequada de cultura seria aquela à qual se compreende amplamente a pluralidade e contemple a diversidade cultural que habita a sociedade, sem extingui-las ou inferiorizá-las, colocando-as de formas equivalentemente necessárias e valiosas.

Nessa perspectiva surgiram os Estudos Culturais (EC) que trouxeram novas e diferentes possibilidades de sentido à nomenclatura da cultura. Sua gênese parte de realidades sociais e intelectuais inglesas já no século XIX, e se posicionaram à margem das instituições, propondo

²⁹ Nomeados como “nativos” aqueles cuja cultura lhes parece natural, ou seja, inconsciente.

uma visão de cultura antropológica e nada elitista. Retomada em 1950, marcada pelo pós-guerra, justo nessa época em que a educação começava a ser vista pelos jovens pobres como uma forma de mobilidade social, os Estudos Culturais implicam “privilegiar métodos de pesquisa capazes de apreender o mais perfeitamente possível as vidas das pessoas comuns [...]” (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 72), rompendo com as barreiras disciplinares e caracterizado por elaborar uma metodologia interdisciplinar de análise.

Apesar de seus autores fundadores como Raymond Williams (1921-1988) e Edward Thompson (1924-1993) possuírem fortes ligações com o marxismo, ao longo do tempo, os Estudos Culturais adotaram novas epistemologias emergentes, abrangendo outras realidades sociais e praticando a revalorização do sujeito e da sua identidade, além de temáticas voltadas para áreas como gênero, etnias, aspectos geracionais, mídia, crenças, movimentos de subcultura que mobilizam jovens de meio populares, entre outros. Campos que fazem parte da construção social, porém não eram analisados com o devido valor:

Os estudos culturais nascem de uma recusa do legitimismo, das hierarquias acadêmicas dos objetivos nobres e ignóbeis. Eles se fixam sobre a aparente banalidade da publicidade, dos programas de entretenimento, das modas vestimentares. O próprio estudo do mundo popular atinge infinitamente menos as figuras heroicas dos dirigentes do que sociabilidade cotidiana dos grupos, os pormenores de decoração, as práticas e os costumes. (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 72).

No continente latino-americano, as pesquisas em culturas populares foram institucionalizadas, de fato, na década de 1980, em meio às lutas contra a hegemonia cultural da Europa e dos Estados Unidos, possuindo em sua história um foco para estruturas políticas, lutas e emancipações. No Chile, sob o governo socialista de Salvador Allende (1908-1973), que se estendeu entre os anos de 1970-1973, interrompido por um golpe de estado liderado pelo general Augusto Pinochet (1915-1990), os primeiros estudos etnográficos realizados avaliavam a influência que a mídia alcançava aos estilos de vida da população chilena, tendo como foco das pesquisas o poder que a hegemonização exercia sobre os meios populares no país, sendo eles fortemente influenciados com a chegada de séries e telenovelas norte-americanas.

Já no Brasil, a ideia de *Educação Popular* de Paulo Freire (1921-1997) se articulava às ações políticas e sociais brasileiras, sendo defendida por grupos de estudantes, professores, intelectuais, pessoas ligadas à Igreja Católica, como a CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil). O Brasil todo deveria ser abrangido pelo programa de inclusão e alfabetização de Freire, porém com o golpe militar brasileiro em 1964, o governo passou a controlar os programas de alfabetização de forma centralizada, considerando a proposta de Freire uma

ameaça ao regime e substituindo-a pelo método MOBRAL³⁰. Paulo Freire foi acusado de subversão, passando 72 dias na prisão militar e, em seguida, partindo para o exílio.

Quando o pedagogo brasileiro Paulo Freire no início dos anos 1960, tentava iniciar uma “pedagogia do oprimido”, ele de fato remetia a uma reflexão sobre os elementos de resistência historicamente contidos nas culturas populares (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 142).

O desenvolvimento dos Estudos Culturais na América Latina, a exemplo de países como Chile e Brasil, estão correlacionados a projetos de caráter revolucionista e de resistência, onde a potencialização da cultura popular se mostrou essencial em meio a esses processos políticos e sociais. A percepção das culturas também se modificou, e com a chegada de novas gerações foi necessária uma “mudança de sensibilidade quanto à questão da constituição da identidade” (MATTELART; NEVEU, 2004, p. 113). Além disso, o processo da Modernidade para a Pós-Modernidade exigiu novos métodos de avaliação das culturas, tendo em vista a entrada de novos elementos criados pelas indústrias culturais. O avanço de dispositivos produzidos pela indústria cultural, a exemplo, rádio, televisão e a própria internet, proporcionou a cultura uma nova dinâmica, sendo necessário entender como se dava sua relação com essas novas mídias apresentadas. Sendo as culturas, o encontro entre as mais presentes diversidades, é importante também definir os três conceitos que as classificam como *popular*, *culta* e *massiva*. A assimilação desses valores foi estabelecida para basear a concepção de cultura de cada povo, possibilitando uma organização didática.

Um dos aspectos essenciais de posicionamento político dos Estudos Culturais foi compreender e analisar as relações entre poder e práticas culturais. Dominic Strinati (1999), em seu livro *Cultura Popular: Uma Introdução*, aponta a definição de Williams (1976) referente a cultura popular:

Popular era o que podia ser tomado do ponto de vista do povo, e nada tinha a ver com aqueles que aspiravam cair em suas graças ou obter poder. Entretanto, permaneceu um sentido mais antigo, com duas conotações. Podia ser tanto um “tipo inferior de trabalho” (cf. literatura e imprensa popular em oposição a imprensa de qualidade), quanto “uma obra deliberadamente agradável” (jornalismo popular em oposição a jornalismo democrático ou de entretenimento). Mais tarde vigorou outro significado de “coisa apreciada por muitos”, que prevaleceu. A acepção mais recente, que equivale a “cultura feita pelo próprio povo”, difere de todas as demais. Frequentemente é deslocada para o passado, ao ser equiparada com a cultura folk. Mas trata-se de uma importante ênfase moderna (WILLIAMS, 1976 apud STRINATI, 1999, p.20).

³⁰ O método MOBRAL “não alterou as bases do analfabetismo, calcadas fundamentalmente na estrutura organizacional da educação no país. Além disso, o seu modelo foi bastante condenado como proposta pedagógica por ter como preocupação principal apenas o ensinar a ler e a escrever, sem nenhuma relação com a formação do homem”. Disponível em: <https://www.educabrasil.com.br/mobral-movimento-brasileiro-de-alfabetizacao/> Acesso em: abr. 2019

A cultura culta, como o próprio nome sugere, parte de uma tradição erudita ou letrada, seria basicamente um conjunto de práticas legitimadas. “A história da arte, a literatura e o conhecimento científico tinham identificado repertórios de conteúdos que deveríamos dominar para sermos *cultos* no mundo moderno” (CANCLINI, 2015, p. 21). Esta hegemonia exercida pelas práticas legitimadas construiu relações de valores hierárquicos, apresentando-se enquanto superior ou como pedra fundadora dessas outras concepções.

O desenvolvimento das indústrias culturais gerou a terceira categoria da cultura, a *massiva*. O aparecimento desta está intrinsicamente ligado a Revolução Industrial, submetendo as demais “culturas” a um projeto comum e homogêneo. O seu modo de produção obedece à lógica industrial e ao desenvolvimento de meios de comunicação. Néstor Garcia Canclini (2015) acredita que a cultura de massa não dominou as outras classificações, mas, junto com a cultura popular e culta, criou a cultura híbrida:

Assim como não funciona a oposição abrupta entre tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua *hibridação* pode ser lida como as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências sociais nômades, capazes de circular por escadas que liguem esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente. (CANCLINI, 2015, p. 19).

O conceito de *hibridação*, apresentado por Canclini (2015) é o mais favorável para analisarmos linguagens com caráter político-social na nossa contemporaneidade, tendo em vista que outros conceitos como *crioulização*, *sincretismo* e *mestiçagem* não explicam as fusões de estrutura particulares, como o caso do *graffiti* contemporâneo. O Processo de hibridação presente nos setores hegemônicos como nos populares, interferindo também na noção de identidade e subjetividade. O autor definiu o termo hibridação como: “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2015, p.19).

Acreditamos que a linguagem do *graffiti* está inserida nos processos de hibridização. Baseando-se nas categorias da cultura, podemos refletir que sua prática advém da cultura popular norte-americana e possui contornos massificados. Para Canclini (2015), esses cruzamentos culturais encontrados no *graffiti* acontecem pelo fato de sua linguagem se enquadrar a uma categoria intitulada por ele de *gêneros impuros*. Para o autor, estes são constitucionalmente híbridos, pois estão em pontos de convergência entre o literário e o visual, culto e popular, e o artesanal e industrial, não produzindo identidades permanentes e se

reconfigurando constantemente. Canclini (2015) incluiu as histórias em quadrinhos e o *graffiti* como exemplos de dois gêneros impuros, e sobre o *graffiti* discorre:

O grafite é um meio sincrético e transcultural. Alguns fundem a palavra e a imagem com um estilo descontínuo: a aglomeração de signos de diversos autores em uma mesma parede é como uma versão artesanal do ritmo fragmentado e heteróclito do *videoclipe*. Em outros se permutam as estratégias da linguagem popular e da universitária [...] (CANCLINI, 2015, p. 338).

Para melhor entender como se convergem esses *gêneros impuros*, o autor citou o exemplo do *spanglish*, combinação do inglês e espanhol que é falado nas comunidades latinas dos Estados Unidos. Canclini (2015) afirma que tanto o inglês como o espanhol não são fontes puras, pois ambas partiram do latim, e demonstram mais um dos resultados de hibridações pré-coloniais. Ainda sobre o caráter *impuro* dessas linguagens, o autor pontua:

Falamos de artistas e escritores que abrem o território da pintura ou do texto para que sua linguagem migre e se cruze com outras. Mas há gêneros constitucionalmente híbridos, por exemplo o grafite e os quadrinhos. São práticas que desde seu nascimento abandonaram o conceito de coleção patrimonial. Lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva. (CANCLINI, 2015, p.336).

A questão de *coleção patrimonial* abordada por Canclini (2015) faz referência às grandes coleções patrimoniais da modernidade criadas pela hegemonia da Europa (citado anteriormente), dando a um grupo a constituição de bens simbólicos configurados como a própria concepção de cultura. Os sujeitos contemporâneos, tem como opção construir suas próprias coleções, podendo a cada momento ressignificá-las e caminhar entre as classificações de culta, popular e massiva. Sendo assim, elas também são descolecionáveis, e logo:

Proliferam, além disso, os dispositivos de reprodução que não podemos definir como cultos e populares. Neles se perdem as coleções, desestruturam-se as imagens e os contextos, as referências semânticas e históricas que amarravam seus sentidos. (CANCLINI, 2015, p. 304).

Trazendo a perspectiva de coleções para o contexto do *graffiti*, podemos refletir a respeito da migração de grafiteiros para outras linguagens artísticas. Tornou-se comum encontramos grafiteiros oriundos do movimento urbano, aperfeiçoando-se em técnicas de pintura clássica e desenvolvendo trabalhos nas áreas de Design, tatuagem, Artes Gráficas e Publicidade, sendo a mistura dessas linguagens o resultado das buscas de novos aspectos de composição e de poética.

A inclusão de novas técnicas ao seu repertório permitiu ao fazer artístico do grafiteiro, questionamentos a respeito do seu processo artístico, da sua poética e até mesmo sobre o mercado de arte. Esse momento de acatar outras linguagens artísticas parte de uma tendência contemporânea, possibilitando ao grafiteiro novas descobertas que adentram ao sistema

mercadológico, permitindo, assim, uma maior facilidade da comercialização dos seus produtos. Dessa maneira, aparece como tendência a adaptação de grafiteiros a este novo mercado, indo além do fazer artístico e partindo para a aceitação midiática, buscando o sucesso econômico que conseqüentemente desconstrói as implicações que a categoria impura os impõe (Fig. 25).

Figura 25 - Bozó Bacamarte no processo de finalização de um quadro



Fonte: Acervo Pessoal Bozó Bacamarte, 2018.

Outro ponto que merece refletirmos sobre o caráter híbrido do *graffiti* contemporâneo se chama *desterritorialização*. O *graffiti* surgiu nos Estados Unidos na década de 1960, em meio a lutas de resistência de povos imigrantes e afro-americanos que contestavam a sua marginalização social, partiu da cultura *hip-hop*, tido como movimento de subcultura e criado em função de desenvolver debates políticos e socioculturais para a comunidade norte-americana, porém a desterritorialidade de sua prática gerou algumas reinvenções na sua identidade.

A exemplo do Brasil, os primeiros registros que temos do *graffiti* ocorreram na ditadura militar, já que ele fornecia voz para a oposição diante os problemas sociais e econômicos enfrentados no Brasil. Uma crescente população de jovens e estudantes expressaram suas

opiniões através de escritos, como “devolvam o calabouço”³¹, “mais verbas e mais vagas”, “liberdade para os presos” e “abaixo a ditadura” (Fig. 26), essa prática posteriormente ficou conhecida nacionalmente como *pichação*. O termo *pichação* foi agregado ao *graffiti* brasileiro para separar as suas práticas, em que a primeira seria concebida características de escrita e ilegalidade, e a segunda o *status* de arte.

Figura 26 - Estudante protestando no Rio de Janeiro em 1969.



Fonte: O Globo, 2019³²

Segundo Canclini (2015), práticas culturais como o *graffiti* não podem ser definidas como fixadas (territorializadas), adaptando-se diante da sua inserção em determinado espaço geográfico ou social e se atualizando de acordo com as realidades e necessidades das produções simbólicas. Para além da visão cancliniana a respeito de *desterritorialização* encontramos nos estudos de Moacir dos Anjos (2015) a respeito da relação *global x local*. Para o autor, embora o conceito de globalização possua uma intenção homogeneizante em relação às culturas como uma autodescrição da sociedade, ela assume um caráter incompatível pela existência de trocas entre o global (centro) e o local (periferia), assim, conseqüentemente obtemos a diversidade cultural pela intensificação das relações de permuta. Formas culturais que antes não existiam passam a se estruturar, assumindo, portanto, o seu caráter *impuro*. Ainda que os espaços

³¹ Se referia ao restaurante central dos estudantes que foi fechado durante a ditadura.

³² Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/> Acesso em abr.2019

geográficos onde os elementos culturais são produzidos continuam os mesmos, existe uma aproximação das estruturas simbólicas, o que proporciona essa constante troca e alternância de códigos entre *global* e *local*.

É nesse sentido que a cultura global- aquela difundida a partir das regiões hegemônicas (notadamente Europa e Estados Unidos) - está absolutamente implicada na definição de culturas locais. Mas é também pelas conseqüentes e continuadas respostas a esse movimento de agressiva difusão que o entendimento do que é cultura global deve incluir as recriações locais (intencionais ou não) que dela são feitas com ênfases vernaculares diferentes (e, em menor medida, produções autônomas até então estranhas àquelas culturas dominantes), as quais são introduzidas no circuito mundial de informações. Global e local são termos, portanto, relacionais - assim como o são centro e periferia -, e não descrições de territórios físicos ou simbólicos bem definidos e isolados. (DOS ANJOS, 2005, p.15).

Dos Anjos (2005) relacionou ao fenômeno da globalização o local não apenas pelo seu caráter exótico e inacessível, mas pela maneira como se relaciona com os códigos hegemônicos. Supor que uma cultura hegemônica seja capaz de impor modos de vida a uma outra cultura (o que configura a aculturação) é uma noção falha, tendo em vista que esse contato provoca uma contaminação mútua. O autor intitula esses encontros culturais como *transculturação*:

Mais adequado para descrever os encontros promovidos pela globalização é o termo *transculturação*, o qual invoca a contaminação mútua, em um mesmo tempo e lugar, de expressões culturais antes apartadas por injunções históricas e geográficas. (DOS ANJOS, 2015, p.16).

Sendo assim, ao contrário do que se imagina, a cultura global-hegemônica não extermina as culturas locais e populares. Esse processo ocorre num fluxo de contaminação de ambos os lados, trazendo localidades para o que é global, bem como globalidades para o que é local.

O que distingue uma cultura local de outras quaisquer não são mais sentimentos de clausura, afastamento ou origem, mas as formas específicas pelas quais uma comunidade se posiciona nesse contexto de interconexão e estabelece relações com o outro. Por força dessas mudanças, a noção de identidade cultural é instada a mover-se do âmbito do que parece ser espontâneo e territorializado para o campo aberto do que é constante (re) invenção. (DOS ANJOS, 2015, p.14).

A dimensão geográfica brasileira pode ser uma variante que concebe ao *graffiti* a permissão de novas estruturações, marcado pela improvisação e cruzamentos com outras linguagens, tomando os variados estilos e técnicas emprestados livremente desde então. Provindos da tradição nova-iorquina (global), o *graffiti* brasileiro se desenvolveu especialmente no Sudeste do país, tendo como o seu maior representante a cidade de São Paulo, demonstrando a relação de dominação econômica e a elaboração cultural hegemônica diante de outras regiões do Brasil.

Mesmo diante dessa constante associação hegemônica e acadêmica do *graffiti* brasileiro, o Nordeste do Brasil conseguiu desenvolver, de acordo com suas culturas regionais, novas possibilidades ao fazer do *graffiti*. O grafiteiro pernambucano Bozó Bacamarte, objeto de estudo desta dissertação, nos possibilitou refletir a respeito do papel do artista na concepção de uma linguagem visual como o *graffiti*. Identificamos o artista grafiteiro como agente que possibilita a reinvenção da prática por meio do contato com as singularidades regionais (relativas a cultura e territorialidade) e poéticas (relativas ao processo criativo de cada artista). Sendo assim, interpretamos que o grafiteiro também tem a capacidade de reinventar a sua cultura quando insere em seu repertório iconográfico, características advindas de outras culturas.

O caso específico do trabalho artístico do Bozó Bacamarte serviu de suporte para analisarmos o desenvolvimento do hibridismo praticado por artistas do *graffiti*. Tomando como ponto, a forte influência de uma cultura nordestina, denominada *xilogravura de cordel* (local), na estética urbana e contemporânea do *graffiti* (*global*) dos grandes centros urbanos. A abertura do diálogo entre o *graffiti* e a xilogravura de cordel permite novas possibilidades técnicas e estéticas para o trabalho do Bozó, dando-lhe algumas chances de experimentações que vão além dos suportes e dispositivos tradicionais oferecidos pelo *graffiti* contemporâneo (spray). Partindo deste artista, percebemos que a inclusão de novos dispositivos, como o pincel e tinta lavável, faz parte das novas características locais adquiridas pelo *graffiti*, ressignificando também os seus instrumentos técnicos (Fig. 27).

Ao incorporar a linguagem gráfica da xilogravura do cordel nordestino, na sua produção como grafiteiro contemporâneo, Bozó incorporou à sua formação visual as imagens com as quais conviveu desde criança, aquilo que seria sua marca registrada como grafiteiro (Fig. 27).

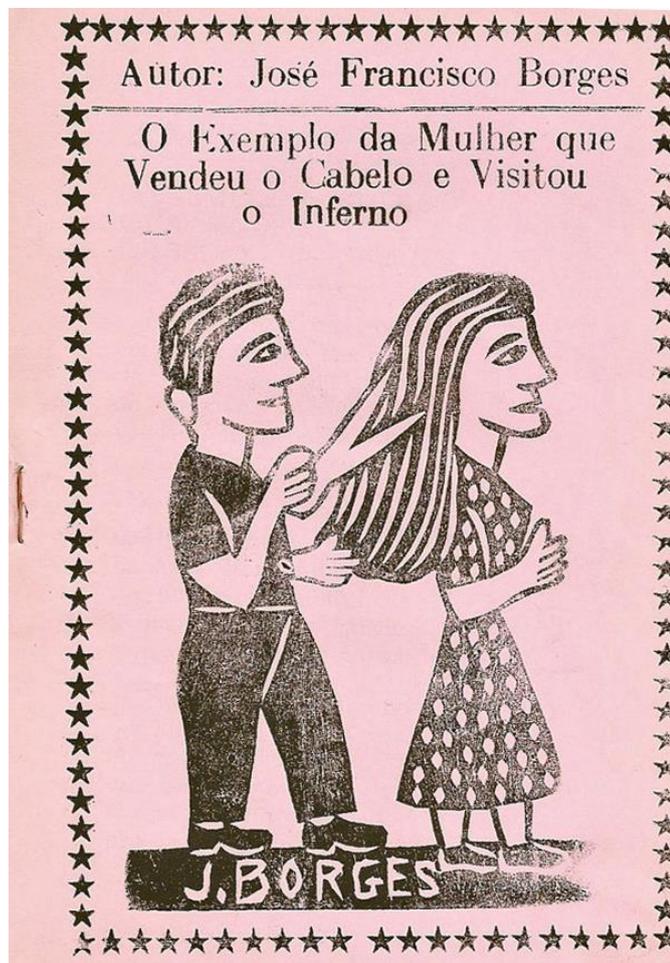
Figura 27 - Bozó Bacamarte e suas variações de pincéis, 2018.



Fonte: Bozó Bacamarte, 2018.

A xilogravura de Cordel é uma vertente da arte popular brasileira, sendo uma linguagem tradicional da cultura nordestina que ganhou popularidade pelo baixo custo que sua técnica exige para ser executada. Basicamente ela compõe a visualidade da literatura de cordel, aplicada em capas de pequenos livros de contos em versos rimados. É registrado que já no século XIX as xilogravuras ilustravam livretos populares na região nordestina, sendo que em alguns casos o poeta e o ilustrador seriam a mesma pessoa. Um dos exemplos mais célebres encontrados na atualidade de xilogravo e cordelista é o pernambucano José Francisco Borges (1935-), conhecido artisticamente por J. Borges, que desde a década de 1960 criou mais de 200 títulos e até hoje produz inúmeras xilogravuras (Figs. 28 e 29).

Figura 28 - Literatura de Cordel de J. Borges.



Fonte: creans, 2019³³

³³ Disponível em: <http://crean.es/> Acesso em abr. 2019.

Figura 29 - Xilogravura criada por J. Borges.



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora, 2018.

Trabalhos regionais como a xilogravura de cordel de J. Borges têm servido de inspiração para a constituição de obras de *graffiti*, podendo ser visualizadas na concepção estética de grafiteiros, como no caso de Bozó Bacamarte. Constatamos em entrevistas feitas com o artista que a influência da xilogravura de cordel em seu trabalho é uma forma de reafirmar a sua identidade nordestina diante de uma linguagem global como o *graffiti*.

A capacidade de retomar a cultura local permitiu novos contornos e, conseqüentemente, o afloramento de novos sentidos estéticos na linguagem do *graffiti*, tomando de empréstimos a herança regional em prol de uma valorização da cultura popular. A reprodução da estética da xilogravura introduz uma nova ruptura na linguagem aqui apresentada, retomando o exemplo

de que a cultura global juntamente com a cultura massiva não extermina valores e linguagens populares, dando a elas a capacidade de se reinventar.

Compreendemos que o *graffiti* contemporâneo é um exemplo dessas estruturas híbridas, infiltrando-se em novos grupos e se afeiçoando a outras culturas. Diante do seu histórico, sabemos que a sua prática advém de territórios estrangeiros, porém a sua linguagem ganha novas características de acordo com o lugar onde ela está inserida, sendo capaz de ser uma arte global que absorve características locais de cada região.

A prática do *graffiti* faz parte de um grande arcabouço cultural das sociedades contemporâneas, incluídas na nossa estrutura urbana e artística, e propagada por sujeitos que sentem afinidade com a sua linguagem para expor suas convicções, sejam elas artísticas ou políticas. Dessa maneira, é importante afirmar a importância dos conceitos aqui apresentados para a compreensão do processo criativo do artista Bozó Bacamarte, assim como a relação que suas obras estabelecem com outros objetos culturais, constituindo seu caráter híbrido.

4. CAPÍTULO 3: UMA ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO DE BOZÓ BACAMARTE

4.1 SOBRE AS ENTREVISTAS

A importância da entrevista oral para o desenvolvimento desta pesquisa mostrou-se a mais adequada para o planejamento da coleta de informações. Além disso, os questionamentos levantados dariam abertura para o artista abrir hipóteses antes não percebidas, tanto por ele quanto pela pesquisadora. Dessa maneira, optamos pela utilização de entrevistas semiestruturadas, com objetivo de conseguir nas respostas do informante, abertura e confiança suficiente para serem desenvolvidos pontos tão pessoais que envolvem seu processo criativo. Para Triviños (1987), a entrevista semiestruturada “[...] favorece não só a descrição dos fenômenos sociais, mas também sua explicação e a compreensão de sua totalidade [...]” além de manter a presença consciente e atuante do pesquisador no processo de coleta de informações (TRIVIÑOS, 1987, p. 152). Acreditamos que o contato de uma entrevista presencial poderia nos ajudar a descobrir significados importantes e determinar razões imediatas ou mediatas do processo artístico do artista. Havendo a necessidade de um planejamento prévio que atenda às necessidades dos nossos objetivos pretendidos foram formuladas algumas perguntas que seriam básicas para o tema investigado. Dessa maneira, decidimos pautar perguntas relacionadas à trajetória do artista, suas referências artísticas e estéticas, processo criativo, além de assuntos pertinentes à sua construção artística.

Os dados analisados aqui são referentes a duas entrevistas presenciais. A primeira entrevista foi realizada no dia 08 de setembro de 2017. Atendendo ao convite da pesquisadora, o informante sugeriu um local informal para a sua realização. O artista indicou um bar localizado na cidade de Olinda, em Pernambuco, chamado de *A Venda de Seu Bui*, local este conhecido e tradicional da região por realizar grandes festas durante o Carnaval e fora da época das festividades. Chegando ao local, a pesquisadora foi surpreendida ao ver que todo o espaço foi decorado pelo artista, a começar pela própria fachada do bar. Ao adentrar no espaço, encontrou alguns *graffitis* realizados, além de quadros, e em particular, um desenho do artista talhado na madeira que ganhava destaque no balcão do bar.

Todo o espaço estava ornamentado com a arte de Bozó Bacamarte, inclusive a identidade visual que também era assinada pelo artista, mostrando-se um ambiente propício para o desenvolvimento da nossa entrevista de apresentação (Figs. 30 e 31).

Figura 30 - Fachada do Bar *A Venda de Seu Biu*, 2017.



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora, 2017.

Figura 31 - Alguns trabalhos de Bozó Bacamarte que decoram *A Venda de Seu Biu*, 2017.

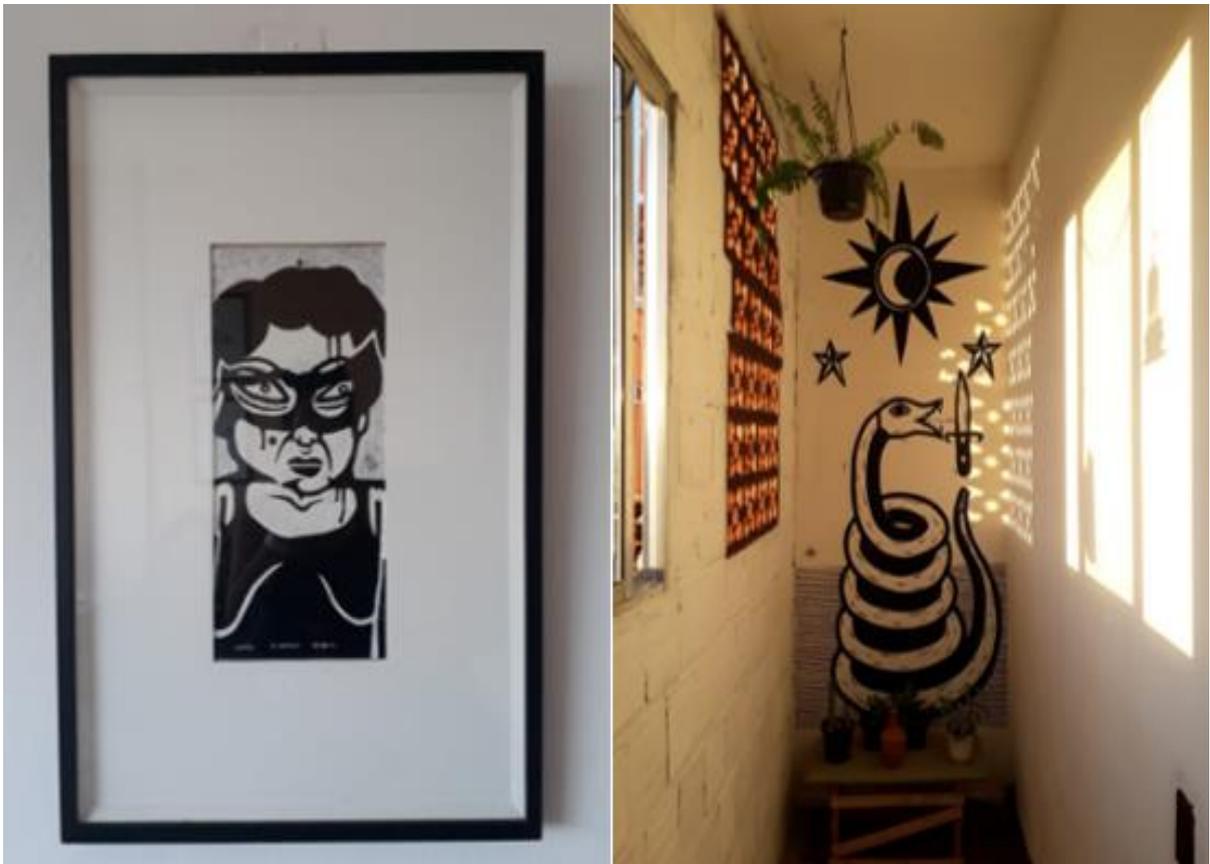


Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora, 2017.

A segunda entrevista foi realizada no dia 08 de setembro de 2018. Na tentativa de adentrar no espaço de criação do artista, o encontro foi combinado na residência do grafiteiro Bozó Bacamarte. Bozó mora em um apartamento na área central do Recife, lugar este onde produz suas obras encomendadas e conserva todo o seu material de trabalho e acervo. Tivemos acesso a um dos seus primeiros desenhos que insere o estilo da xilogravura de cordel, este se encontra moldurado e fixado na parede da sala de visita do artista. A sua casa também conta com a presença de alguns *graffitis* espalhados pelos ambientes, como sala e quarto.

A segunda entrevista se apresentou mais intimista, podemos conhecer o local onde o artista desenvolve suas ideias, além de conferirmos de perto os materiais desenvolvidos por ele para a execução do seu trabalho. O artista também falou do seu processo criativo, exemplificando com algumas obras que ele estava produzindo no momento, pontuando também a diferenciação entre seu processo de execução da pintura de uma parede para a técnica da pintura de um quadro (Figs. 32 e 33).

Figura 32 - Quadro com um dos primeiros desenhos de Bozó Bacamarte que contempla a referência da xilogravura de cordel/ *graffiti* de sua autoria que decora o espaço externo de um dos quartos de sua residência, 2018.



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora, 2018.

Figura 33 - *Graffiti* realizado por Bozó Bacamarte na sala de visitas de sua residência, ao lado de um dos seus quadros em processo de finalização, 2018.



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora, 2018.

Ambas as entrevistas foram gravadas pelo celular; preferimos apenas a utilização da plataforma em áudio. Essa escolha foi pensando como estratégia para evitar o contato visual do vídeo, levando em consideração que em algumas entrevistas a utilização do audiovisual pode ajudar a inibir o entrevistado.

As entrevistas foram transcritas e analisadas diante a sua associação com o tema desta presente dissertação. Acreditamos que alguns questionamentos gerados ajudaram não somente o desenvolvimento deste trabalho, mas também o artista, podendo ele entender melhor alguns pontos do seu processo criativo e justificar as motivações identificadas.

4.2 O ARTISTA

Daniel Ferreira da Silva, artisticamente conhecido por Bozó Bacamarte, nasceu em 1988 em Recife, onde vive e trabalha. Passou parte da sua infância morando com seus pais, David Gomes da Silva e Rosangela Ferreira da Silva. Começou a desenhar por acaso, influenciado pelo seu irmão mais velho. Desde criança, seus desenhos já apresentavam traços grossos,

característica essa que seria desenvolvida na sua fase adulta. Trabalhou como estoquista em uma loja de calçados e estudou no curso técnico de Mecânica Industrial, largou tudo para se dedicar a arte.

Conheceu a linguagem do *graffiti* de dentro do ônibus, enquanto fazia o percurso para a escola. Em um primeiro momento, encantou-se pelos estilos caligráficos estampados nas paredes do Recife e, de acordo com essas referências, fazia releituras em seu caderno de desenho, alterando as letras para que formassem o seu nome, logo suas caligrafias estampavam as paredes da cidade (Fig. 34).

Figura 34 - Bozó Bacamarte ao fundo de uma de suas caligrafias feita no Recife, 2004.



Fonte: Acervo Pessoal Bozó Bacamarte, 2004.

Por volta dos anos 2000, sua mãe faleceu e, logo após, o artista buscou participar de oficinas de *graffiti* desenvolvidas por associações beneficentes, como o Instituto Vida. Sua passagem por essas oficinas permitiu novas relações com a Arte, abrindo um leque de variedade para a sua construção artística. Em 2005, inscreveu-se em uma oficina de História da Arte ministrada por Teresa Neuma. Durante a oficina, a professora convidou os alunos para visitar

a exposição “o outro lado do rio” de Gilvan Samico, que acontecia no Museu de Arte Aloisio Magalhães (MAMAM). Mesmo já conhecendo o tradicional trabalho de xilogravura do conterrâneo J. Borges, Bozó se encontrava diante de um novo universo de possibilidades, sendo apresentado também ao Movimento Armorial, idealizado pelo escritor Ariano Suassuna.

Bozó começou a pintar personagens nas ruas naquele mesmo ano, já inserindo novas características ao seu trabalho, utilizava basicamente duas cores, o preto e o branco. O seu contato com a rua e os transeuntes os fizeram perceber o que poderia ser extraído de repertório, utilizando o espaço que ele estava inserido para somar ao seu processo criativo.

Bozó usava como referências para a criação dos seus personagens pessoas e situações reais, incluindo, em meio a esse processo, a sua própria narrativa e imaginário a respeito delas. Além disso, o artista inclui em seu repertório influências religiosas oriundas da sua infância e vivências compartilhadas com a sua avó paterna, como a Umbanda e o Catolicismo. Tendo como portfólio *graffitis* realizados na cidade de Recife e proximidades, com o passar do tempo, Bozó Bacamarte ganhou destaque em sua região, sendo convidado para participar de exposições e eventos relacionados com as Artes Visuais e o *graffiti*.

Conheceu a *Nuvem Produções*, produtora pernambucana que busca desenvolver projetos culturais e agenciamentos na área de Artes Visuais, e desde então suas obras começaram a se inserir no mercado de Arte, sendo comercializadas e até mesmo estampadas em campanhas publicitárias a nível nacional. Devido à rede de contato criada no mercado artístico e publicitário, a obra de Bozó Bacamarte passou a ser solicitada pelo público que tem interesse em consumir a sua Arte, seja em espaços públicos ou privados, museus ou galerias. Além de produções de murais de *graffiti*, o artista desenvolve ilustrações e pinturas em telas, sempre inserindo a sua identidade independente do suporte que venha ser utilizado (Figs. 35, 36, 37 e 38).

Figura 35 - Mural realizado para campanha publicitária da empresa *Pitú*. São Paulo, 2016.



Fonte: Acervo Pessoal Bozó Bacamarte, 2016.

Figura 36 - Ilustrações em Nankin. Bozó Bacamarte, 2017.



Fonte: Acervo Pessoal Bozó Bacamarte, 2017.

Figura 37 - Iemanjá “. Pintura sobre tela 120x100. Bozó Bacamarte, 2018



Fonte: Acervo Pessoal Bozó Bacamarte, 2018.

Figura 38 - “Monga”. Pintura em eucatex com medidas de 44x44cm. Bozó Bacamarte, 2019.



Fonte: Acervo Pessoal Bozó Bacamarte, 2019.

Atualmente, Bozó Bacamarte se encontra estável no mercado artístico, buscou como estratégia de *marketing* interagir com as redes sociais, possuindo mais de 15 mil seguidores em redes de compartilhamento de imagens como o *Instagram*³⁴. O seu público demonstra interesse em suas produções e, com isso, o artista consegue viver do lucro gerado pelo seu trabalho com a sua arte.

Algumas novas características foram inseridas no seu processo artístico. A presença do preto e branco ainda ganha bastante destaque, contudo, o artista incluiu em sua paleta a presença de cores primárias (amarelo, azul e vermelho). Novas temáticas também são exploradas na

³⁴ <https://www.instagram.com/bozobacamarte>

concepção de sua obra, como misticismo, folclore, masculinidade, e contrapontos, como vida e morte (Figs. 35, 36, 37 e 38).

Em paralelo, Bozó utiliza do humor na concepção de alguns de seus trabalhos, fazendo brincadeiras de relação entre o título e a obra, apropriando-se, muitas vezes, de histórias contadas e/ou vivenciadas, e de vocabulários típicos da região nordestina brasileira.

Quando nos deparamos com o trabalho desse artista conseguimos identificar a primeiro momento, sendo bem característica a sua ligação com o modelo visual da xilogravura de cordel, sempre apresentada por elementos da cultura popular brasileira. As obras do artista e grafiteiro Bozó Bacamarte são um exemplo de como práticas híbridas convergem. Especificamente neste caso, podemos perceber que a cultura popular se comunica através de uma cultura importada, como o *graffiti*, ramificando-se em outras técnicas artísticas. É interessante perceber que essa conversão de linguagem é adaptada pelo artista de acordo com as suas concepções, sejam elas poéticas, técnicas ou visuais (Fig. 39).

Figura 39 - “Leo-Pardo”. Pintura em Papel Canson. Bozó Bacamarte, 2017.



Fonte: Acervo Pessoal Bozó Bacamarte, 2017.

4.3 ENTREVISTA COM O GRAFITEIRO BOZÓ BACAMARTE: UMA ANÁLISE DO SEU PROCESSO CRIATIVO

Partindo do processo artístico do grafiteiro investigado, propomo-nos a conhecer fatores importantes na constituição da obra do Bozó Bacamarte. Utilizaremos questionamentos gerados nas entrevistas para entender alguns pontos importantes que influenciam a sua concepção artística, entre expectativas, percepções e histórias de vida, sempre lembrando que as informações coletadas são versões do artista sobre determinados temas pontuados.

Buscamos compreender a sua relação com o *graffiti* e a xilogravura de cordel durante o desenvolvimento da sua construção estética e visual. Essas características reflexivas da sua obra foram obtidas por meio da hibridação entre poéticas, provindas de uma relação do artista com outras estéticas e culturas a ele apresentadas. Assim, como o seu trabalho artístico já se constitui híbrido, investigaremos como se deu a sua construção, além de discutimos a respeito do seu fazer artístico e, por vezes, a sua entrada no mercado de Arte. Foi importante destacar o papel do artista grafiteiro, sendo ele agente ativo no processo de hibridização aqui apresentado. Vale enfatizar que o artista é influenciado pelo tempo e espaço a ele oferecido, sendo esses dois preceitos essenciais para a reinvenção de uma linguagem.

O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhe oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolve sua produção. (SALLES, 2013, p.45).

Conhecendo a sua trajetória apresentada anteriormente, podemos pensar a respeito de assuntos que estão intrínsecos ao grafiteiro Bozó Bacamarte. Em um primeiro momento, podemos refletir a respeito do “ser” grafiteiro. O reconhecimento como artista é um momento importante na vida de quem trabalha com a Arte, sendo o grafiteiro ainda visto como uma espécie de pintor urbano.

Na contemporaneidade, o estereótipo do artista renomado com grandes exposições em museus deu abertura para outras formas do “ser artista”. Mesmo que o *status* criado sobre o artista ainda exista, contamos com novas características provindas da contemporaneidade e da globalização que nos ajudam a ampliar o campo artístico. O grafiteiro, portanto, talvez seja um dos representantes dos artistas contemporâneos capaz de transitar em várias culturas e técnicas. Além disso, o ambiente de produção de suas obras não se limita a instituições legitimadoras, como museus e galerias, sendo o contato direto com o espaço público um dos seus maiores atos políticos de democratização da Arte.

Me denominei grafiteiro, depois artista, depois muralista. Mas, acima de tudo, acho que sou artista, porque todo grafiteiro é. Talvez muitos deles não se aceitem como artista, porque acham que o artista é algo mais acima. Não adianta, todo grafiteiro é artista. Nós, enquanto artista, precisamos navegar mais. Não podemos estar presos a um critério de estilo. Eu uso a xilogravura de cordel como base. Pra fazer cordel, é aquele preto e branco, algo milenar já. Mas não me prendo a isso, posso fazer diferente. Manter as características da xilogravura de cordel, e, ao mesmo, as características de um trabalho, que é pintura. (BACAMARTE, 2018, s/p).

O contato do grafiteiro com o espaço urbano possibilita o desenvolvimento de sua poética, encontrando nas ruas repertório suficiente para a construção das suas obras. Sendo ele um observador, utilizando como referência para o seu processo criativo situações e pessoas, percebemos que existe uma troca de mensagens simbólicas, em que o espaço interfere no artista e conseqüentemente, a sua Arte é resultado desta relação.

A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade. Ao discutir o projeto poético vimos como este ambiente afeta o artista e, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto. É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes. (SALLES, 2013, p.49).

Seguindo esse pensamento de Salles (2013), questionamos ao grafiteiro Bozó Bacamarte sobre a influência gerada pelo ambiente urbano na concepção de suas obras. Pontuamos situações que vão de encontro ao espaço do grafiteiro, como a presença de personagens urbanos em meio ao seu trajeto; além disso, buscamos entender que estratégias são tomadas para a criação de um *graffiti* no espaço urbano.

Comecei a observar as pessoas na rua, aquilo que passa por mim, as expressões de tristeza, felicidade, aquele que anda fantasiado, essas pessoas me cativam, me atraem e eu comecei a retratar isso. Eu tinha um emprego, então quando eu saía tarde tinha muito homossexual na rua, fazendo ponto... E eu ficava pensando o que eles faziam da vida durante o dia, perguntas que ficavam circulando na minha cabeça... E comecei a pintar personagens assim. [...] Hoje em dia, quando eu vejo um muro e quero pintá-lo, dou uma rondada antes pra saber como é o movimento, se tem dono, se ele está lá... Se eu vejo que é um lugar limpeza, eu já vou imaginando o que eu posso fazer. Mas não faço esboço nenhum, o desenho fica na cabeça. Sou eu chegar na hora e sentir o que quero fazer. Se eu não puder demorar muito, posso fazer uma figa, uma carranca... Mas se eu quiser fazer algo mais forte, impactante... porque gosto e fugir desse critério de beleza, o bonitinho, do realismo, do coração sagrado... Eu sou mais radical, gosto de provocar, mas ao mesmo tempo mostrar que o provocante também pode ser bonito. Provocar de uma forma que te faça pensar no porquê. (BACAMARTE, 2018, s/p).

Além das referências urbanas, não podemos esquecer das influências geradas diante da experiência de vida do artista. Bozó Bacamarte, assim como muitos outros artistas, encontram

em memórias possibilidades de recriação. Histórias e experiências vividas servem de frutos para o desenvolvimento de trabalhos artísticos, oferecendo ao artista uma maior estruturação poética de seus trabalhos. Dessa maneira, o processo de criação de um artista está apto a receber suas experiências, sejam elas existentes no seu passado ou no futuro ou partindo de uma memória adulterada, acabando ele por se tornar um narrador ou contador de histórias. Todavia, o artista grafiteiro precisa estar aberto às interpretações surgidas, já que a sua história é contada pela perspectiva visual, abrindo possibilidades para a interação e novas associações a sua obra.

Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. Memória é ação. A imaginação não opera sobre o vazio, mas com a sustentação da memória. Vamos acompanhar essa espécie de equação criativa, que envolve memória e imaginação, sendo discutidas por outros artistas. (SALLES, 2013, p.105).

Diante dessa perspectiva, perguntamos a Bozó Bacamarte sobre a associação de sua concepção artística com suas experiências vividas. Sendo realizadas algumas pesquisas prévias sobre o seu trabalho, podemos perceber que o artista utiliza em alguns momentos títulos para complementar a sua obra física. Um trabalho em especial nos chamou atenção, uma pintura feita em papel couche intitulado “Paulina Le Baron” (Fig. 40). A obra compõe um retrato de uma personagem feminina apoiada em um cano de *pole dance*, o que, em conjunto com o caráter pessoal que o título carrega, nos provoca questionamentos como: Quem seria Paulina Le Baron? Seria uma personagem real?

A menina do pole dance tem uma história. Quando eu era menor, mais jovem, tinha um cabaré que era perto da casa da minha tia. Todo mundo falava de lá, que as mulheres eram bastante fogosas. Uns amigos, um dia, foram limpar uns matos lá do lado e elas ficavam dando tchau, chamando, na brincadeira. Eu nunca fui, mas sempre passei na frente. Sempre. Aí eu quis fazer uma mulher no pole dance. Botei o nome dela de Paulina Le Baron, por causa do nome do cabaré. Às vezes, quando você dá um nome, o conceito muda na hora. Dá uma grande diferença, é como a cereja do bolo. As obras que não têm título geralmente são as mais complexas, que é onde eu fragmento as ideias, as imagens, e vou jogando uma ao lado da outra, sem sentido algum de me preocupar se os elementos estão dialogando com aquele personagem. É embaralhar mesmo e fazer com que a pessoa faça sua própria interpretação. Enfim, pegar essas coisas fragmentadas na memória e ir juntando, criando uma poesia dentro disso. É coisa da memória mesmo. (BACAMARTE, 2018, s/p).

Figura 40 - “Paulina Le Baron”, Ilustração, 2017.



Fonte: Acervo Pessoal Bozó Bacamarte, 2017.

Um ponto interessante a ser destacado é o fato de não ser uma atividade comum entre grafiteiros dar títulos a suas criações, visto que a grande maioria destas estão sujeitas a um desaparecimento diante do caráter efêmero da sua linguagem. Este ponto talvez ofereça uma distinção entre os grafiteiros, pois, para além de um simples título, isto concede um caráter identitário ao processo criativo do artista, colocando o *graffiti* no mesmo patamar de outras linguagens que se organizam tradicionalmente em torno de critérios como títulos, ano de criação e dimensões. Tendo em vista que o artista Bozó Bacamarte também produz pinturas em telas, houve uma necessidade de se enquadrar em alguns preceitos. Sabendo das distinções técnicas existentes entre a pintura tradicional de quadros e o *graffiti*, perguntamos se existia alguma diferenciação entre seus processos criativos e de concepção:

Falando agora mais técnico do meu trabalho, a maneira que eu produzo a pintura é diferente de uma parede, porque a tela é algo que você terá pra vida toda. Pode ser levada para onde quiser e agrega mais valor do que uma parede [...] Falando, para mim, o que é mais prático, que é a pintura em parede, é que a grande diferença é que eu, quando vou fazer painéis, eu procuro deixar eles mais limpos, com menos informações, com menos cores. Eu procuro explorar mais o preto e branco e o processo de criação vai a partir do estado que se encontra a parede, do momento. Para isso eu tenho que saber trabalhar muito com improviso e aí, a criação vai a partir do momento do que ela me traz, do que ela vai me possibilitar fazer, ou seja, o enquadramento dela, se ela é muito larga, se ela é muito alta e aí eu na hora procuro imaginar o desenho pronto na parede [...] A minha pintura em tela, eu procuro fazer bem mais complexa mesmo, porque o ambiente interno é mais limpo do que o ambiente externo, que é a rua. Na rua, a gente tem muita informação: é prédio, é carro, é cor, é tudo. Então algo que seja mais limpo e que tenha esse impacto de imagem forte, chama mais atenção porque ele se sobressai, ela é um respiro. E as pinturas em tela são mais complexas, apesar que a mesma linha que eu sigo para parede, eu também, às vezes, adoto para tela também. As telas que eu faço, que são coloridas e são mais complexas, elas demoram muito. Então eu não consigo ter um acervo dentro de casa, aí eu procuro fazer algo que seja rápido, que mantenha minha identidade e aí eu faço esse lance. Já essas pinturas coloridas que eu faço em tela, eu não pretendo jogar em parede, painel grande, não. Não é meu objetivo, não pretendo, agora não, pode ser que um dia eu mude, mas hoje, não. (BACAMARTE, 2018, s/p).

Relatada essa diferenciação de processos criativos, atualmente as pinturas de Bozó Bacamarte possuem muitos detalhes, entre vegetações e personagens típicos; a presença da regionalidade é marcante. A variação de cores utilizadas pelo artista navega nas possibilidades oferecidas em sua composição, abrangendo outras aplicações técnicas sem abandonar o seu estilo característico (Fig. 41).

Figura 41 - Quadro finalizado e detalhes. 2018



Fonte: Acervo Pessoal Bozó Bacamarte, 2018.

Figura 42 - Antes e depois de um graffiti realizado na cidade de Tabira, interior de PE, 2019.



Fonte: Acervo Pessoal Bozó Bacamarte, 2019.

O depoimento do artista, revela o quanto as vivências são utilizadas como matéria-prima de suas representações. Possibilitando acesso a um repertório singular composto pela visão do

artista sob eventos cotidianos. O que coloca o artista em questão numa posição de cronista, que compõe, ao seu modo, representações imagéticas da sociedade.

Além das vivências do artista, é necessário compreendermos as influências que auxiliam a construção deste repertório imagético. Ao sermos apresentados ao trabalho do Bozó Bacamarte, a primeiro momento, é perceptível a influência da xilogravura de cordel, o associando com os expoentes brasileiros dessa linguagem, como Gilvan Samico (1928-2013) e J. Borges (1935), ambos também pernambucanos. Porém o que se destaca no trabalho de Bozó Bacamarte é a representação que é feita entre combinações de temáticas relacionadas com as suas experiências de vida, sejam elas as crenças da umbanda e espiritismo adquiridos com a sua família, ou conhecimentos obtidos por sua vivência no Nordeste, como festividades, folclore e personagens do imaginário popular.

Na minha visão, Samico pegou essa identidade forte da xilogravura de cordel, que J. Borges representa muito bem, e foi além. Incrementou outras coisas, outras teorias, outros estudos, outras ideias e fez algo particular dele, ao mesmo tempo, mantendo essa identidade da xilogravura de cordel. Para mim tudo é válido. Eu não vou estar só puxando influência do Movimento Armorial, não! Vou explorar. É um leque, você tem que explorar. Até para não ficar muito na pegada dos caras que me inspiraram. Eu tenho que apresentar uma nova proposta, eu tenho que apresentar algo de novo, mesmo que eu tenha influência, mesmo que o trabalho tenha uma semelhança, mas tem que ter algo de novo sendo apresentado ali. É o que eu procuro. Eu digo Samico e Ariano Suassuna com o Movimento Armorial e J. Borges também tem influência no meu trabalho porque são a base, mas não são só eles, são vários. Vai desde o René Magritte lá fora, com o Surrealismo que ele faz, que eu acho que é o melhor que tem, na minha opinião, porque é um Surrealismo que às vezes aparenta ser real, mas ao mesmo tempo não é. São coisas que possivelmente podem acontecer e não podem. Aí você fica meio que numa contradição. (BACAMARTE, 2018, s/p).

A assimilação do estilo da xilogravura de cordel é uma das maiores características do seu trabalho artístico, porém, obviamente este artista não utiliza da técnica inicial, na qual se tem como matéria prima a madeira talhada para reproduzir as suas obras nas paredes (Fig. 43). Apesar de não ser um praticante da xilogravura, Bozó buscou experimentar tal prática:

Eu já sabia mais ou menos como funcionava. A oficina foi rápida, de mais ou menos uma semana. Nesse ano eu fui pra Petrolina, conheci a Casa do Artesão e o pessoal já me agitou pra fazer. Comprei material e, quando vim pra Recife, catei madeira, talhei a matriz... teve gente que me indicou fazer no linóleo, mas vi os resultados das impressões nele e não me encanta. A madeira tem forma dela, a sincronia... é diferente. Aí quis fazer na madeira. Consegui fazer a matriz, mas foi bem difícil. (BACAMARTE, 2018, s/p).

Figura 43 - Xilogravura de autoria do artista Bozó Bacamarte, 2017.



Fonte: Acervo Pessoal Bozó Bacamarte, 2017.

É interessante perceber que mesmo diante das dificuldades apresentadas pelo artista, Bozó propôs cruzar linguagens e técnicas utilizando outros procedimentos de que o artista não estava habituado. Esse contato realizado com a xilogravura deu abertura para o artista fazer novas experimentações, possibilitando a configuração da sua poética (Fig. 44).

Figura 44 - “Macaca-Prego”. Pintura em madeira com pregos. 44 x 39cm



Fonte: Acervo Pessoal Bozó Bacamarte, 2017.

Diante das experimentações artísticas desenvolvidas pelo artista Bozó Bacamarte, não podemos deixar de enfatizar as adaptações realizadas em suas ferramentas de trabalho. Mesmo diante dos dispositivos tradicionais do *graffiti*, como *spray* e válvulas³⁵, Bozó não se limitou ao uso de tais ferramentas, incluindo em suas produções a utilização de tinta látex e pincéis. Os *graffitis* realizados por Bozó Bacamarte contam com instrumentos adaptados pelo próprio artista, em uma busca de atender às necessidades estéticas apresentadas. Durante as entrevistas, podemos conversar a respeito das criações dos seus instrumentos e entender melhor como acontecem os seus funcionamentos. O artista deu nomes às suas duas ferramentas de trabalho, nomeando-as de Jaraguá e Batuta (Fig. 45).

Figura 45 - Jaraguá.



Fonte: Acervo Pessoal Bozó Bacamarte, 2018.

Esse é o Jaraguá, eu uso pra prender o pincel. Aqui é o seguinte, eu colo o pincel, prendo ele, tanto reto como de lado, e ainda eu faço a regulagem, pra cima, pra baixo... uso pra marcar uma pintura ou fazer uma parte alta. (BACAMARTE, 2018, s/p).

³⁵ Dispositivo que regula, direciona ou controla o fluxo da tinta, através da abertura. Conhecido entre os grafiteiros por *cap*.

Sobre a ferramenta intitulada Batuta (Fig. 46), o artista nos contou:

Batuta é aquele instrumento que o maestro usa pra coordenar a orquestra, aí eu uso pra coordenar minha pintura. Com o alongador tenho mais giro de braço, consigo com pouco movimento na mão ampliar o giro, consequentemente, o trabalho se torna mais rápido e você acaba também desenvolvendo uma grande precisão e flexibilidade, porque não é fácil pintar com ele, mas depois que você domina é bom. (BACAMARTE, 2018, s/p).

Figura 46 - Batuta.



Fonte: Acervo Pessoal Bozó Bacamarte, 2018.

A criatividade do grafiteiro Bozó Bacamarte ajudou a suprir suas necessidades artísticas e técnicas, além de contar com o conhecimento adquirido enquanto estudava Mecânica Industrial. Bozó nos contou que tem uma afinidade com o uso do pincel e, mesmo diante da sua inclusão no movimento artístico do *graffiti*, o artista não deixou de lado esta ferramenta, adaptando-a para corresponder às suas necessidades técnicas, não supridas apenas com o uso da tinta em spray.

Posso dizer que usar o pincel me permite transferir a minha alma, a minha vontade direto pra parede. Com o spray, eu não sinto esse contato. É igual a relação de um homem e uma mulher. Tem toda uma dança, uma valsa, uma poética... E é bem simples, pintar com o pincel, adaptá-lo, criar ferramentas, porque eu também tenho isso... estudei Mecânica Industrial, então tenho muito isso de criar uma peça, inventar, e isso é importante. Você tem que ser um inventor dentro do que faz. (BACAMARTE, 2018, s/p).

A análise das entrevistas nos possibilitou conhecer melhor o artista e conceitos envolvidos à sua obra e processo criativo. O trabalho do grafiteiro Bozó Bacamarte é um exemplo de como o conceito de *hibridação* se adequa a esta categoria de arte, mostrando a possibilidade oferecida ao artista contemporâneo, de transitar por meio de várias outras linguagens e culturas a ele apresentadas.

O conceito de hibridação explica a existência de estruturas formadas por elementos distintos, permitindo ao artista experimentar, para além de suas vivências e o seu repertório. Dessa maneira, percebemos que a figura do grafiteiro aqui analisada vem ganhando outros contornos; mostrando-se um indivíduo misto em suas técnicas, notamos que a sua ligação com a contemporaneidade aflora outros sentidos para o seu processo criativo, dando ao grafiteiro, antes inferiorizado pela sua ligação com o ambiente urbano, o status de artista contemporâneo.

O trabalho artístico de Bozó Bacamarte, partiu do *graffiti* e hoje se ramifica em outras plataformas, porém o que a distingue é a sua ligação com a cultura popular, fazendo parte da sua identidade artística, não apenas os traços grossos da xilogravura de cordel, mas todas as combinações das suas experiências de vida, utilizando-as como referências para a criação do seu imaginário.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos a pesquisa em amplitude, escolhemos neste estudo entender as configurações híbridas do *graffiti* contemporâneo, havendo, assim, uma necessidade de contextualizarmos os seus momentos históricos na sociedade, mesmo que a sua linguagem artística venha a se apresentar na contemporaneidade, tornou-se importante entendermos as alterações obtidas no presente processo de globalização.

Sendo o *graffiti* uma prática cultural utilizada inicialmente por grupos marginalizados, sua linguagem foi apropriada por outras culturas, criando com elas relações que permitem a troca de mensagens e valores simbólicos. Partindo da necessidade de se pensar em métodos e estudos que abrangessem a temática do *graffiti*, legitimando-a como linguagem e produto cultural. Validando também a sua poética, estética e a crescente produção artística, tornou-se essencial analisarmos de acordo com a visão dos estudos culturais, dando-nos, assim, aptidão para compreendermos como os processos sociais afetam a sua formação.

Visualizamos o *graffiti* como uma arte global, oriunda de território estrangeiro, que ganhou contornos regionais de acordo com a sua inclusão em outras culturas e territorialidades. Além disso, o seu caráter popular abrangeu causas políticas e sociais, hoje também abre espaço para relações massificadas, tornando-se uma Arte comercializada e legitimada. Essas fusões interculturais ocorrem de maneira ininterruptas e estão modificando a linguagem do *graffiti*, resultando em outros aspectos poéticos e estéticos.

Constatamos que o *graffiti* é uma linguagem híbrida e a sua constante inclinação para outras práticas e suportes são entendidas como parte deste fenômeno, sendo também o grafiteiro um “ser” hibridado e agente incondicional desse acontecimento. Apoiamos essa afirmação nos estudos realizados por Canclini (2015), buscando indícios que pudessem abarcar tal entendimento, no qual acredita-se que “o grafite é um meio sincrético e transcultural” (2015, p. 338).

O próprio estudo de caso aqui exposto se apresenta híbrido, incluindo-se como proposta de análise de obra artística que traz à tona relações contidas entre dois campos (*graffiti* e xilogravura de cordel). Dessa maneira, contextualizamos a importância da cultura popular como sendo explícito ao *graffiti* representado por Bozó Bacamarte.

O trabalho e as entrevistas com o artista e grafiteiro Bozó Bacamarte consistiram no estudo de caso; tal escolha relacionou a carga simbólica dos trabalhos do artista e o contexto produzido. O próprio diálogo encontrado em seu trabalho entre *graffiti*, xilogravura e cultura

popular, assim como suas experiências e histórias em anos de intervenção urbana, acabariam de algum modo se relacionando.

Nesta pesquisa, refletimos sobre questões pontuadas pelo artista nas entrevistas, sobre o processo de hibridação apresentado no *graffiti* contemporâneo. O grafiteiro é o artista que transita entre várias camadas da sociedade, da culta à popular, do museu à rua, existindo estímulos necessários que os sugerem a reinvenção da sua linguagem praticada, permitindo releituras e novas experimentações. Além disso, temos na linguagem do graffiti uma facilidade natural de se adaptar as variadas plataformas, resultante de uma arte que se habitua ao constante movimento do mundo contemporâneo e suas tecnologias.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, M. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACAMARTE, Bozó. **Entrevista realizada pela pesquisadora Thaynara Negreiros Araújo em 08 de setembro de 2017**. Recife PE, 2017.
- _____. **Entrevista realizada pela pesquisadora Thaynara Negreiros Araújo em 08 de setembro de 2018**. Recife PE, 2018.
- BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no século XX: modernidade e globalização**. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1999.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa P. Cintrão. São Paulo: USP, 2008.
- COSTA JUNIOR, H. G.; PORTINARI, D. B. Estética política: sobre grafite e subjetividade na América Latina. In: **Revista Sures**. v.1, 2014, p. 1.
- DANTO, Arthur. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DOS ANJOS, Moacir. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo. Brasiliense, 1999.
- GREENBAUM, Hilary; RUBINSTEIN, Diana. **The Origin of Spray Paint**. The New York Times Magazine, New York, 2011.
- HEINICH, Nathalie. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. In: **Revista Sociologia & Antropologia**. Rio de Janeiro. Vol. 4, Out. 2014.
- LASSALA, G. **Pichação não é Pixação**. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.
- LEY, David; CYBRIWSKY, Roman. Urban graffiti as territorial markers. In: **Annals Of The Association Of American Geographers**. New York - U.S.A.: Association of American Geographers, vol. 64, nº 4, December 1974, p. 491-505.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MATTELART, A.; NEVEU, É. **Introdução aos Estudos Culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.
- MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.
- OLIVA, Achile Bonito. **American graffiti**. Roma: Panepinto arte, 1998.
- RAMOS, C. M. A. **Grafite, pichação & CIA**. São Paulo: ANNABLUME, 1994.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 6 ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SANTHIAGO, Ricardo. História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios. In: **História Oral**, v. 16, n. 1, jan./jun. 2013, p. 155-187.

SANTOS, Julia Monteiro Oliveira. **O Graffiti e a Pixação**: Desvendando as geografias destas artes na cidade de Salvador. (Monografia) Universidade Federal da Bahia, Instituto de Geociências, Departamento de Geografia: Salvador, 2013.

SILVA, Armando. **Atmosferas Urbanas**: grafite, arte pública, nichos estéticos. São Paulo, 2014.

SILVA-E-SILVA, William. Uso urbano da lata de tinta spray. In: **Revista Perspectiva Sociológica**. n. 12, 2º sem. 2013.

STRINATI, Dominic. **Cultura popular**: Uma Introdução. São Paulo: Hedra, 1999.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**: a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

VIANA, Maria Luiza Dias. **Dissidência e subordinação**: um estudo dos grafites como Fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos. Dissertação (Mestrado em Artes) Programa de Pós- Graduação da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais. 2007.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify. 2015

Sites Consultados:

BACAMARTE, Bozó. Instagram: @bozobacamarte. Disponível em: <https://www.instagram.com/bozobacamarte/> Acesso em abr. 2017.

MASI308. **Corn Bread – World’s First Graffiti Writer**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WvDIGGSsof8>. Acesso em: jul. 2017.

MASS APPEAL. **Cornbread Lives**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pXz_5TJbXr0&t=3s. Acesso em: jul. 2017.

MOLINA, Miguel. Facebook: miguelattooograf. Disponível em: <https://www.facebook.com/miguelattooograf>. Acesso em jan.2018.

OS GÊMEOS. Site oficial Os Gêmeos. Disponível em: www.osgemeos.com.br. Acesso em jan. 2018.