

A ABRANGÊNCIA MULTIDISCIPLINAR DO GRAFFITI E DA STREET ART NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

Luisa Silva

Centro de Estudos Interculturais, ISCAP-P.PORTO, Portugal

luísa.fonseca.silva@sapo.pt

RESUMO: O graffiti e a street art tornaram-se num fenómeno urbano universal, intercultural e multidisciplinar. O contributo da investigação científica aumentou consideravelmente o conhecimento desta cultura que, por sua vez, transformou a forma como vemos e participamos social e culturalmente a cidade. As intervenções artísticas e comunicacionais são estudadas pluridisciplinarmente pelos diferentes autores, períodos e correntes de pensamento, cujos contributos são imprescindíveis para a perceção da evolução e envolvimento do graffiti e da street art nos vários setores da sociedade contemporânea.

PALAVRAS CHAVE: Graffiti e street art, cultura, cidade, arte

Abstract: Graffiti and street art have become a universal, intercultural and multidisciplinary urban phenomenon. The contribution of scientific research has greatly increased the knowledge of this culture which, in turn, has transformed the way we view and socially and culturally participate in the city. The artistic and communicational interventions are studied multidisciplinary by the different authors, periods and currents of thought, whose contributions are essential for the perception of the evolution and involvement of graffiti and street art in the various sectors of contemporary society.

KEY WORDS: Graffiti and street art, culture, city, art

Imagens há muitas. A visualidade endereça-nos para um processo complexo e multifacetado, em que tomam parte não apenas dimensões relativas à percepção e à cognição humanas, mas igualmente variáveis de ordem histórica, social e cultural. (Campos, 2013: 153)

Que o graffiti e a street art passaram a fazer parte do nosso cotidiano, parece evidente, no sentido de que a sua generalização é uma constante, integrando-se como elemento visual no espaço urbano contemporâneo. No entanto, têm vindo a enfrentar o descrédito e a desconfiança, características do que é, sobretudo, desconhecido.

Na abordagem etnográfica ao graffiti urbano, o antropólogo Ricardo Campos afirma que o graffiti é uma “prática cultural”, que se resume a um exercício de impressão de uma mensagem num espaço não destinado para o efeito, constituindo, conseqüentemente, um crime. Contudo, adianta que “a prática cultural dá origem a uma cultura” (Campos, 2010: 106). Neste contexto, encontramos no graffiti e na street art uma cultura juvenil, urbana e multicultural, que partilha os mesmos valores e interpreta o mundo de forma semelhante, se bem que através de uma diversidade de estilos ou formas de expressão. Nesta perspetiva, através de uma metodologia baseada em entrevistas aos próprios autores desta cultura urbana e na análise antropológica ao graffiti, *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano* (Campos, 2010) proporciona a compreensão das práticas, motivações e representações dos jovens que pintam as nossas cidades, assim como as alterações daí decorrentes no espaço urbano, quer a nível de imagem, quer a nível social.

A investigação científica é preponderante no desenvolvimento e na disseminação do conhecimento e, nesse sentido, ocupa há muito investigadores e estudiosos na compreensão dos comportamentos e da influência desta cultura contemporânea, tanto na sociedade como na estética das cidades. A cidade contemporânea afigura-se como um território onde as imagens conquistam um peso importante na forma como nos relacionamos socialmente, como entendemos o meio em nosso redor e nos orientamos nele (Brighenti; Campos; Spinelli, 2011). Na procura do debate e da teorização do papel desempenhado pela imagem, pela comunicação visual e pela visualidade na cidade contemporânea, o testemunho de investigadores de diversas áreas disciplinares em *Uma Cidade de Imagens, Produções e consumos visuais em meio urbano* (Brighenti; Campos; Spinelli, 2011) contribui para uma análise mais consistente da forma como socialmente é construído este campo do visível. Esta obra aborda a cidade como lugar de/para as imagens, nas quais estão incluídas a publicidade, a arte urbana, o graffiti, a street art, o

design e a arquitetura, como objeto do olhar. Os consumos visuais incluem aquilo que vemos e a forma como somos vistos, através da videovigilância, da fotografia e dos vídeos turísticos, do cinema ou dos meros registos fotográficos do quotidiano. A cidade estabelece-se como objeto de estudo e de representação científica através da imagem, sob uma metodologia direcionada para a filosofia do conhecimento, entre o visível, o visual e os métodos de estudo dos fenómenos sociais.

O graffiti, tal como hoje o conhecemos, desenvolveu-se nos finais da década de 1970, nas cidades de Nova Iorque e Filadélfia, onde se começaram a pintar paredes e estações de metro e comboio. As características da cidade de Nova Iorque, na qual os bairros mais degradados de Harlem estão próximos das ruas glamorosas da Broadway, permitiram o encontro e a interação dos primeiros artistas, capazes de reunir no mesmo local várias culturas e diferentes classes sociais. As carruagens de metro e de comboio viajavam por toda a cidade, pelo que se tornaram na escolha preferencial dos artistas que pretendiam que a sua obra alcançasse facilmente o maior número de pessoas possível (Ganz, 2004). Rapidamente o graffiti começou a ser visto como um crime, as carruagens passaram a ser limpas com frequência e as estações de comboio e metro foram vigiadas e barradas.

Começou uma guerra ao “graffiti” (Iveson, 2009, 2010; Dickenson, 2008), com políticas e leis “anti graffiti”, mas, apesar disso, aumentou o número de pessoas dispostas a enfrentar o risco, para obter a recompensa dada a quem se dispõe a transgredir as regras: a fama e o respeito dos pares (Iveson, 2010; MacDonald, 2001; Ferrell, 1996). O “graffiti” continua a persistir como “arte pública”, como resposta da subcultura às guerras urbanas. *Kool Killer or L'insurrection par les signes* (Baudrillard, 1975) mostra a expressão nas paredes e nas ruas como meio de comunicação e contributo para o intercâmbio de informação sobre as preocupações sociais. Não é por acaso que, nas décadas de 1960 e 1970, tanto nos Estados Unidos como na Europa, irrompe um desafio generalizado ao poder político e emergem revoltas multiculturais intrinsecamente conotadas com as minorias, resultantes de transformações e consequentes revoluções sociais. Não podemos ignorar, no nosso caso, um momento histórico fortemente politizado, em que as expressões murais assumem forte relevo: o 25 de Abril de 1974 e o período pós revolucionário (Campos, 2010: 91).

Enquanto a intervenção no espaço público é acessível a qualquer um, o anonimato e a profusão de criadores de street art tornam problemática a análise dos trabalhos, pela sua desvinculação à indústria artística. Por outro lado, a rápida sucessão de gerações e o carácter efémero das obras acentua a dificuldade na classificação desta forma de

expressão artística (Stahl, 2014). Apesar disso, a street art tem sido objeto de investigação ao longo dos tempos, desde a publicação do compêndio sobre as frases escritas nas retretes públicas *The Merry Thought: or, the Glass-Window and Bog-House Miscellany* (Hurlo-Thrumbo, 1731), até à referência aos primitivos de Pompeia em *Graffiti de Pompeia* (Garrucci, 1856), onde o padre jesuíta Raffaele Garrucci introduz e define o termo graffiti. Contudo, esta definição é posta à margem da arte oficial e refutada a sua aceitação na História oficial da Arte.

É a partir do século XX que proliferam as investigações e publicações sobre a expressão artística de rua, à margem do estabelecido e contemporaneamente aceite. No ensaio “*Du mur des cavernes au mur d’usine*” (Brassaï, 1933), publicado na *Minotaure*, revista representativa do movimento surrealista, o fotógrafo e ensaísta francês George Brassai define os graffiti como “L’art batard des rues mal famées”, ao mesmo tempo que questiona a necessidade e a autenticidade dos graffiti, como elemento de referência para a arte contemporânea da época.

Os símbolos das paredes dão assim início a uma nova forma de ver a arte. *Subway Art* (Chalfant; Cooper, 1984) é um legado fotográfico da impetuosa arte urbana dos anos 1970, em Nova Iorque, e dos artistas que a criaram. Simultaneamente, na Europa, serviram como guias de referência a recolha e a análise dos diferentes elementos que conjugam a cultura do graffiti e da street art, levadas a cabo por investigadores pioneiros. É o caso do austríaco Norbert Siegl, psicólogo e cientista na área da comunicação, autor de *Kommunikation am Klo. Graffiti von Frauen und Männern* (1993) e de *GraffitiEnzyklopädie. Von Kyselak bis HipHop-Jam* (2001) e fundador da “WIENER GRAFFITI-ARCHIVS/ Graffiti Dokumentation Europa”¹, o primeiro e mais abrangente centro de documentação internacional sobre o graffiti. A partir de 1983, Siegl cooperou com o alemão Axel Thiel, coordenador do Grupo de Trabalho Internacional sobre Pesquisa em Graffiti e colecionador de um arquivo de 20 anos de investigação *GraffitiBibliographie* (Thiel, 1986). Além de atuarem em projetos transnacionais de pesquisa, ofereceram uma ampla base de informações sobre o fenómeno cultural do graffiti e da street art, que inclui apresentação de ensaios, publicações científicas internacionais e catálogo de imagens.

Tendo em conta o conjunto das influências nova-iorquinas, que entretanto já eram perceptíveis por todo o mundo, e de forma a delimitar um fenómeno com um conteúdo difícil de determinar, a definição “arte de rua” (street art) tornou-se comum após a

¹ <http://www.graffitieuropa.org/archiv.htm>

publicação de *Street Art* (Schwartzman, 1985). Nos anos 1980, surgiram ações de rua completamente autorizadas, uma vez que alguns criadores de street art tinham, já há algum tempo, galerias a ocuparem-se dos seus interesses comerciais. *Spraycan Art* (Chalfant; Prigoff, 1987) mostra a rapidez e amplitude da influência das criações de Nova Iorque a nível global.

Colocou-se, pois, a necessidade de interpretação dos vários elementos característicos desta atividade, tais como o “lettering”, a técnica, os contextos e estilos. Várias publicações contribuíram para o desenvolvimento da investigação nesta área. *Subway graffiti: an aesthetic study of graffiti on the subway system of New York City 1970-1978* (Stewart, 1989) é a mais abrangente coleção fotográfica sobre o graffiti da década de 1970. Jack Stewart, historiador e fotógrafo, observou e documentou metodicamente as etapas mais importantes da evolução da arte em spray nos Estados Unidos. Foi preponderante o período de 1971 a 1974, no qual os nomes evoluíram de simples assinaturas sem preocupações estéticas, para elaboradas e multicolores reinterpretações do alfabeto padrão, adornadas com ilustrações e uma grande variedade de elementos gráficos, desenvolvendo estilística e esteticamente a arte com spray. *The Spray-Painted Image: graffiti painting as type of art movement and learning process* (Jacobson, 1996), além de apresentar uma interpretação baseada nas teorias da subcultura e da socialização inglesas e alemãs, também examina o padrão social de 45 jovens “writers” suecos, considerados extraordinariamente criativos. A criação, a expressão, o conteúdo e o significado deste tipo de arte é comparado com várias outras tradições e observado no seu desenvolvimento estilístico, na sua complexidade-simplicidade e nas várias relações entre a letra e a figura. Em *Blackbook, Les Mains dans l'Alphabet* (Woshe, 2005), o autor apresenta o seu próprio trabalho de graffiti e o universo em que ele ocorre. Fornece as ferramentas para permitir outra leitura e dar a entender a lógica de construção das 26 letras do alfabeto, de forma a romper com a perspetiva limitadora que geralmente era oferecida sobre o graffiti.

Se, por um lado, contamos com a pesquisa e a documentação sobre a “guerra ao graffiti” levada a cabo pelas autoridades em diversas cidades pelo mundo, por outro lado, é manifestamente perceptível a conexão desta temática com a expressão artística e a sua dimensão política. É o caso de *Crimes Of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality* (Ferrell, 1996), no qual são concentrados quatro anos de trabalho de pesquisa sobre o graffiti, essencialmente na cidade de Denver (EUA). A metodologia de observação da segregação e do controle das autoridades sobre os praticantes do graffiti resultou na documentação do processo de inovação cultural e das ações alternativas de

âmbito social, cultural e económico, praticadas pelos jovens produtores de graffiti, como resistência e confronto à intolerância institucional e política.

Também *The Making of Space, Race and Place, New York City's War on Graffiti, 1970— the Present* (Dickinson, 2008) aborda a importante influência do período de reformas neoliberais no estabelecimento da criminalização e guerra ao graffiti, a supremacia das instituições de Nova Iorque e as reações da cidade, conotada com um discurso racista e de estereótipos negativos em relação aos praticantes de graffiti. Dickinson salienta ainda a importância do graffiti como forma de comunicação entre os grupos segregados, com vista a uma nova ordem social, na qual não existem diferenças de raça, género ou classe social.

Ao mesmo tempo, a pesquisa etnográfica desempenhou um papel fundamental para o conhecimento e compreensão da subcultura do graffiti e da sua identidade. *The Graffiti Subculture, Youth, Masculinity and Identity in London and New York* (MacDonald, 2001) explora as diferentes formas de construção da masculinidade, de reivindicação de poder de independência das instituições, nas cidades de Londres e Nova Iorque, contra os poderes que limitam a identidade e a ação dos jovens. Da mesma forma, *Graffiti World: Street Art from Five Continents* (Ganz, 2004), cuja pesquisa abrange mais de duas mil ilustrações e entrevistas com inúmeros artistas de todo o mundo, contribuiu para traçar a evolução do graffiti do final dos anos 1960 até à atualidade e para analisar a influência da cultura hip-hop e o simbolismo desta arte juvenil.

A nível de investigação nacional, há que destacar a abordagem à cultura visual enquanto produção de significados sociais aparentemente não intencionais, compartilhados no espaço público com a sociedade, por um grupo de pessoas quase sempre anónimos. Nesse sentido, *Popular and Visual Culture. Design, Circulation and Consumption* (Campos e Sarmiento, 2014) analisa as categorizações da cultura popular de acordo com o que é refletido pela dimensão social do discurso textual e iconográfico. Identificam que “the notion of visual culture also refers to a specific terrain of human cultural production, namely to the universe of visual languages and objects, like graffiti, photography, cinema, advertising, boat-decoration or mural painting.” (Campos e Sarmiento, 2014: xii). As práticas artísticas da cultura popular são atos paradigmáticos, relacionados com o contexto performativo da comunidade e dos padrões de comunicação interindividual, que permitem a análise de todo um território cultural.

O registo da dimensão política é abordado em “The Crisis on the Wall – Political Muralism and Street Art in Lisbon” (Campos, 2018), capítulo sexto de *Crisis, Austerity, and Transformation: How Disciplinary Neoliberalism is Changing Portugal* (David et

al., 2018). O capítulo referencia as décadas imediatamente posteriores ao fim da ditadura portuguesa, 1974, durante as quais os muros da cidade de Lisboa colecionaram pinturas e obras gráficas de propaganda política partidária, especialmente de ideologia de esquerda. Esses murais foram desaparecendo e, à semelhança do que aconteceu a partir da década de 1960 em diversas cidades dos EUA e da Europa, a partir de 1990, o espaço público de Lisboa adquire vários formatos de expressão visual, espontâneos e executados por cidadãos anônimos e apolíticos. Estas manifestações estenderam-se a outras zonas urbanas do país, passaram pelos mesmos processos e mutações e, nos últimos anos, são refletidos nos murais “mensagens que podem ter a intenção de mobilizar, alertar ou simplesmente desprezar certas figuras ou instituições públicas.” Ademais, “a recente crise reviveu o significado do espaço público como uma arena política e, com ele, o papel da escrita mural e dos murais.” (Campos, 2018: 126).

Introdução à Cultura Visual. Abordagens e metodologias em ciências sociais (Campos, 2013) aborda o estado da arte relativamente à cultura visual, no âmbito das ciências sociais. Realça a esfera da visualidade e a sua recuperação, como uma das dimensões mais marcantes da nossa vida coletiva, sublinhando a contribuição das tecnologias de informação e seus circuitos de comunicação para a sua difusão.

Hoje em dia, a Internet, além de modelo para a convivência comunicativa no âmbito público, oferece aos criadores e simpatizantes da street art uma grande quantidade de opções educativas e de entretenimento. Neste contexto, o projeto StreetArtCEI é uma plataforma eletrónica que recolhe, regista, preserva e oferece à academia e ao público, a arte urbana que se faz no grande Porto e Norte de Portugal. O website do projeto, <http://streetartcei.com/>, disponibiliza todas as imagens, rotas, arquivos e textos de reflexão, em acesso aberto.

Se, por um lado, a ambiguidade e a contestação sobre se o graffiti e a street art são arte ou vandalismo são interpelações necessárias e pertinentes no processo de conhecimento, por outro lado, é manifestamente perceptível, a abrangência e a influência destes a nível global. A diversidade das investigações e análises efetuadas a partir da década de 1960, e que foram aqui levemente revistas, permitem inferir um padrão metodológico estruturado em quatro etapas sucessivas: análise do contexto histórico e da “história” do graffiti e street art; análise formal/estilística; análise sócio cultural e, mais recentemente, análise política-ideológica. A análise e o levantamento de raiz etnográfico acompanharam todas estas etapas. Com o desenvolvimento da Internet e, em particular, com a crescente atenção por parte da comunicação científica, o graffiti e a street art

ganharam peso na construção da democracia e dos movimentos sociais, bem como na materialização da sua credibilidade como arte.

Referências bibliográficas

- BAUDRILLARD, J. (1976). *Kool Killer or L'insurrection par les signes*. Paris: Gallimard.
- BRASSAÏ, G. (1933). Du mur des cavernes au mur d'usine. *Minotaure no. 3-4*.
- CAMPOS, R. (2010). *Porque Pintamos a Cidade? Uma Abordagem Etnográfica do Graffiti Urbano*. Lisboa: Fim de Século.
- _____. (2013). *Introdução à Cultura Visual. Abordagens e metodologias em ciências sociais*. Lisboa: Mundos Sociais.
- _____. (2018). The Crisis on the Wall – Political Muralism and Street Art in Lisbon. Em I. David, *Crisis, Austerity, and Transformation - How Disciplinary Neoliberalism Is Changing Portugal* (pp. 109-132). Lanham: Lexington Books.
- CAMPOS, R., & SARMENTO, C. (2014). *Popular and Visual Culture. Design, Circulation and Consumption*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- CAMPOS, R., BRIGHENTI, A. M., & SPINELLI, L. (2011). *Uma Cidade de Imagens, Produções e consumos visuais em meio urbano*. Lisboa: Mundos Sociais.
- CHALFANT, H., & COOPER, M. (1984). *Subway Art*. London: Thames & Hudson.
- CHALFANT, H., & PRIGOFF, J. (1987). *Spraycan Art (Chalfant; Prigoff, 1987)*. New York: Thames & Hudson Inc.
- DICKINSON, M. (2008 Volume: 28 issue: 1). The Making of Space, Race and Place, New York City's War on Graffiti, 1970—the Present. *Critique of Anthropology*, pp. 2745.
- FERREL, J. (1996). *Crimes Of Style: Urban Graffiti and the Politics of Criminality*. Boston: Boston Northeastern University Press.
- GANZ, N. (2004). *Graffiti World: Street Art from Five Continents*. London: Thames & Hudson Ltd.
- GARRUCCI, R. (1856). *Graffiti de Pompéi : inscriptions et gravures tracées au stylet / Recueilles et interprétées par Raphael Garrucci*. Obtido de <https://catalog.hathitrust.org/Search/Home?lookfor=%22Garrucci,%20Raffaele,%201812-1885.%22&type=author&inst=>:

- IVESON, K. (2009). War is over (if you want it): rethinking the graffiti problem. *Australian Planner*, pp. Volume 46 - Issue 4.
- IVESON, K. (2010 14(1)). The wars on graffiti and the new military urbanism. *City*, pp. 115-134.
- JACOBSON, S. (1996). *The Spray-Painted Image: graffiti painting as type of art movement and learning process*. Ph.D. dissertation: Lunds University. Aerosol Art Archives.
- MACDONALD, N. (2001). *The Graffiti Subculture, Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. Palgrave Macmillan.
- SCHWARTZMAN, A. (1985). *Street Art*. New York: Doubleday.
- SIEGL, N. (1993). *Kommunikation am Klo. Graffiti von Frauen und Männern*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.
- SIEGL, N. (2001). *Graffiti-Enzyklopädie. Von Kyselak bis HipHop-Jam*. Wien: Österr. Kunst-und-Kulturverlag.
- STAHL, J. (2014). *Street Art*. H. F. Ullmann.
- STEWART, J. (1989). *Subway graffiti: an aesthetic study of graffiti on the subway system of New York City 1970-1978*. Ph. D. Dissertation: New York University.
- THIEL, A. (1986). *Graffiti-Bibliographie*. Kassel: Axel Thiel Verlag.
- THRUMBO, H., & Augustan Reprint Society. (1983). *The Merry Thought: or, the GlassWindow and Bog-House Miscellany, 1731 Parts 2, 3, and 4*. Los Angeles: Willian Andrews Clark Memorial Library, University of California.
- WOSHE. (2005). *Blackbook, Les Mains dans l'Alphabet*. Alternatives.