



## Instituto Arte das Américas

PRESIDENTE Fernando Pedro da Silva  
VICE-PRESIDENTE Evandro Lemos da Cunha  
DIRETOR FINANCEIRO Ricardo José da Silva  
VICE-DIRETOR Financeiro Flávio Goulart Sena  
DIRETOR ADMINISTRATIVO João Diniz  
VICE-DIRETOR ADMINISTRATIVO Maria do Carmo de Freitas Veneroso  
SECRETÁRIA Marília Andrés Ribeiro  
VICE-SECRETÁRIA Denise Santos

### CONSELHEIROS

Beatriz Dantas  
Carolina Proença Nardi  
Leonardo Bahia Diniz  
Maria Angélica Melendi  
Maria Elisa Campos  
Marília Novais da Mata Machado  
Patrícia Dias Franca  
Paulo da Terra Caldeira  
Priscila Freire  
Vera Lúcia de Souza Lima  
Walter Sebastião  
Zenir Bernardes Amorim

### CURADORES

Eugênio Ferraz  
Evandro Lemos da Cunha  
Denise Santos  
Fernando Pedro da Silva  
Fabrício José Fernandino  
Gonçalo de Abreu Barbosa  
João Diniz  
Maria do Carmo de Freitas Veneroso  
Mariana Ribeiro Tavares  
Marília Andrés Ribeiro  
Maurício Andrés Ribeiro  
Ricardo de Oliveira Pimenta

## Dados da Revista

EDITOR Walter Sebastião  
EDITORA ASSISTENTE Marília Andrés Ribeiro

### CONSELHO EDITORIAL

Denise Santos  
Evandro Lemos da Cunha  
Fernando Pedro da Silva  
João Diniz  
Lucia Gouvêa Pimentel  
Maria do Carmo de Freitas Veneroso  
Marília Andrés Ribeiro  
Walter Sebastião

## Dados técnicos

### Editora C/Arte

PROJETO GRÁFICO E CAPA Pedro de Freitas  
DIAGRAMAÇÃO Marcelo Belico  
PESQUISA Jacqueline Prado de Souza  
REVISÃO Maria do Carmo Leite Ribeiro, Maria do Rosário R. Pereira  
TRADUÇÃO Deysi Bancayan Reategui, David S. D. Johnson  
IMAGEM DE CAPA Laís Myrrha, *Memorial do Esquecimento* (Acontecimento 3). Belo Horizonte, novembro de 2005.  
Foto: Maria Luiza Dias Viana

### Endereço para correspondência

#### Instituto Arte das Américas

Avenida Guarapari, 464 - Pampulha  
Cep 31560 300 - Belo Horizonte/MG  
Tel.: (31) 3491-2001  
[www.institutoartedosasamericas.com.br](http://www.institutoartedosasamericas.com.br)

### Distribuição

#### C/Arte Projetos Culturais

Tel.: (31) 3491-2001  
[www.comarte.com](http://www.comarte.com)

Tiragem: 1.000 exemplares

---

Revista do Instituto Arte das Américas. - v. 3, n. 1 (jan./jun. 2006) - Belo Horizonte: Instituto Arte das Américas: C/Arte (distribuidor), 2006.

01 v : il. : 17,5 x 25,5 cm

### Anual

Edição Especial: 3º Fórum Arte das Américas  
Edição trilingüe: português, inglês e espanhol  
ISSN: 1679-091X

1. Artes - Américas. 2. Cultura - Américas.

CDD : 709.04

CDU : 7.036

---

# Políticas e poéticas das transgressões urbanas

*Célia Maria Antonacci Ramos*

*Priscila Miranda, A Cidade não Pára, 2005.*



## Políticas e poéticas das transgressões urbanas

A partir dos anos 1970, grupos de artistas e ativistas passaram a agir no meio urbano com poéticas transgressoras. Ocupando todo e qualquer suporte da cidade, exibem diferentes estratégias de ocupação dos espaços urbanos. O que eles têm em comum é a transgressão, via ocupação poética dos espaços. Ainda que semelhantes, essas intervenções apresentam técnicas e políticas diferenciadas.

## Politics and poetics of urban transgressions

Since the 70s groups of artists and activists have produced poetic transgressions in urban spaces. They show varying occupation strategies in urban spaces, occupying any form of support in the city, having in common transgression by poetic occupation of spaces. Although similar, these interventions have different techniques and politics.

## Políticas y poéticas de las transgresiones urbanas

A partir de los años 1970, grupos de artistas y activistas pasaron a tener una acción en el medio urbano con poéticas transgresiones. Ocupando todo y cualquier soporte de la ciudad, exhiben diferentes estrategias de ocupación de los espacios urbanos. Lo que ellos tienen en común es la transgresión, via ocupación poética de los espacios. Aunque semejantes, esas intervenciones presentan técnicas y políticas diferenciadas.

**P**onto de convergência de todas as migrações contemporâneas, a cidade tornou-se a quintessência das expressões comunicativas oficiais, independentes, autorais e anônimas. Dos anos 1970 para cá, a aglomeração de povos nativos, migrantes e imigrantes tomou conta da cidade e passou a remodelar a circulação oficial das ruas e a configurar novos caminhos para a cidade e para a arte. Convivemos hoje com muitos códigos e meios de locomoção, trabalho e sobrevivência alternativos, que despertam nossa atenção, provocam polêmicas nas políticas governamentais, no comércio, no circuito das artes, nos comentários rotineiros das rodas de amigos, nas dissertações e fóruns acadêmicos. Grafites, pichações, tatuagens, tags, skates, rollers, raps, camelôs, rádios alternativas e tantos outros meios de expressão e comunicação ainda não classificados oscilam entre o universo do politicamente correto e da transgressão, do lúdico e da arte. Desde os tempos romanos, o Fórum, praça pública, é o lugar das discussões. Quando os artistas ou ativistas com suas intervenções urbanas provocam essas polêmicas em todos os circuitos e, especialmente, entre o público totalmente alheio ao universo das academias ou das artes, estão agregando a participação do público em suas intervenções. Discutir um assunto é também uma forma de se expressar e de se auto-representar, de ativismo. Questionar a autoridade e o valor da expressão, ser a favor ou contra não é o primordial, o que interessa nos processos de comunicação é a participação na discussão; é ela, a participação, que garante a luta social pelo bem comum.

Parabenizo o Instituto Arte das Américas, a C/Arte e a UFMG pela iniciativa desse Fórum.

Qual a condição urbana atual? A que arte nos referimos? E em que fronteiras habitam o fato urbano e as poéticas?

A cidade é um espaço humano de cultura e comunicação. A cultura é o cultivo das potencialidades humanas e a comunicação, a troca dessas potencialidades. Para Bernard Lamizet, a simples acumulação de pessoas num território não determina uma cidade. São as trocas de todos os gêneros, bens, ideologias e serviços que determinam o território como espaço de cidade, isto é, de cidadãos.<sup>1</sup> Espaço coletivo em que o (in)divíduo se vê frente ao outro, a cidade é o espaço de enfrentamento, de conflito; conflito de personagens, de estéticas, de idéias e ideais, de opiniões políticas. A cidade torna-se o espaço das oportunidades; oportunidade de trabalho, lazer, namoro, transgressão. Ao longo dos anos, a cidade vai se organizando como um sistema semiótico, de produção, armazenamento, consumo e troca de informações e serviços fundados na arbitrariedade de sua significação. Também o lugar, o território da cidade, é produto dessa sistematização arbitrária. Dessa forma, o espaço da cidade é um campo de luta, de fantasia, de dominação e de apropriação; de violência simbólica ou material. O território da cidade não é apenas receptor, mas é especialmente ator, como enfatiza Milton Santos.<sup>2</sup>

Baseados no princípio da *di-visão*, o poder do Estado impõe as definições dos traçados da cidade, estabelece o permitido e o proibido, o dentro e o fora, o centro e a periferia, o privado e o público. O Estado introduz, por decreto, a ocupação legítima dos espaços da cidade. Para Émile Benveniste

<sup>1</sup> LAMIZET, Bernard. *Le sens de la ville*. Paris: L'Harmattan, 2002. p. 33.

<sup>2</sup> SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova*. São Paulo: EDUSP, 2004. p. 152.

O poder da *di-visão* é um ato mágico, ou seja, propriamente social, de *diacrisis* que introduz por decreto uma descontinuidade decisória em meio à descontinuidade natural. (...) *regere fines*, o ato que consiste em “traçar as fronteiras em linhas retas”, em separar “o interior do exterior, o domínio do sagrado e o domínio do profano, o território nacional e o território estrangeiro”, é um ato religioso levado a cabo pelo personagem investido da mais alta autoridade. (...) A região e suas fronteiras (*fines*) são apenas o vestígio morto do ato de autoridade que consiste em circunscrever o país, o território, em impor a definição legítima, conhecida e reconhecida, das fronteiras e do território, em suma, o princípio de *di-visão* do mundo social.<sup>3</sup>

Sistema sociopolítico organizado a partir das *di-visões*, das fronteiras, limites impostos pelo Estado, a cidade passa a ser uma área geopolítica circunscrita pelos agentes dominantes — políticos, párocos e empresários capitalistas — na sociedade ocidental —, que circunscrevem, delimitam o espaço da cidade segundo seus interesses de dominação ideológica. O espaço público, por exemplo, é *a priori* relativo à coisa que pertence a todos, a um povo, a uma coletividade. Um lugar aberto é uma coisa pública, de todos, de qualquer pessoa. O que é de todos não é de ninguém. *A priori*, não há um dono da cidade. Entretanto, a partir da criação do Estado-nação, o espaço da cidade vem sendo definido como espaço do Estado. Para nele se construir arquiteturas, fixar cartazes, colocar objetos ou simplesmente transitar é preciso autorização, haja vista a obrigatoriedade de se portar uma carteira de identidade com data de validade para se trabalhar na cidade ou simplesmente circular nela. Fiscalização esta levada às últimas conseqüências na França, quando um decreto de 15 de novembro de 1935 determinou aos judeus com mais de seis anos de idade o uso de uma estrela de David amarela, com a inicial “J” centralizada em preto. Algumas em forma de braçadeiras, outras sobre o peito em forma de broche, como identificação religiosa, para circularem na cidade. Mais tarde, essa prática foi imposta aos países colaboracionistas do regime nazista, isto é, a todos os países europeus.<sup>4</sup>

Mas a fiscalização oficial das aparências imposta aos imigrantes ainda faz parte do cotidiano da civilizada França nos dias de hoje. Uma lei francesa baniu o uso do véu muçulmano a partir de 1998. Uma recente reportagem do *International Herald Tribune* notifica:

Em poucos lugares a separação entre religião e Estado é tão rigorosa quanto na França, onde todas as peças de vestuário ostensivamente religiosas, como o véu muçulmano, são banidas das escolas. A lei fez com que alguns grupos muçulmanos reclamassem de forma intermitente, e no ano passado vários casos de meninas muçulmanas que se recusaram a tirar os véus foram manchetes na imprensa.<sup>5</sup>

Para além da demarcação das pessoas que circulam na cidade, bem antes disso o poder dominante erguia seus mastros de poder. Por exemplo: na Idade Média, quando o poder da Igreja suplantava o do Estado, o território era demarcado pela construção das igrejas e pequenas capelinhas ao longo das ruas e vielas. De tempos em tempos, de acordo com o calendário litúrgico, as procissões desfilavam encadeando a crença nos cantos religiosos. Também os sons dos sinos anunciavam, a cada hora do dia, a presença da Igreja. Quem não compartilhava da procissão e não entoava o canto do ritual era excluído do encadeamento da cidade. Assim, na Idade

<sup>3</sup> BENVENISTE, Émile, apud Pierre Bourdieu. *A economia das trocas lingüísticas*. 1998, p. 109.

<sup>4</sup> RAMOS, Celia M. Antonacci. *As nazi-tatuagens: inscrições ou injúrias no corpo humano?* São Paulo: Perspectiva, 2005. No prelo.

<sup>5</sup> Reportagem via Internet, UOL, 05/11/2005. Tradução de Danilo Fonseca.

Média, na cidade de Veneza, por exemplo, os judeus foram confinados ao gueto por não se enquadrarem nessa arquitetura. No século XX, o regime nazista apoiado nesse plano urbanístico criou o gueto de Varsóvia. Esse procedimento de *di-visão* do território da cidade com finalidade de exclusão sócio-religiosa foi levado às últimas conseqüências na construção dos campos de concentração.

Se na Idade Média a Igreja cristã segregou pessoas e ocupou as ruas com seus símbolos arquitetônicos e rituais litúrgicos e propagou a sua fé através da ocupação das ruas e praças da cidade, mais próximo do nosso tempo histórico assistimos ao fascínio exercido pelos sistemas fascistas. O nazismo, por exemplo, ocupou os espaços públicos como nunca antes previsto. Hitler logo percebeu a importância da ocupação das ruas como um veículo de decomposição social. Ele o fez através da violência física, mas também simbólica quando isso lhe parecia vantajoso. Para eliminar os concorrentes e os adversários políticos e conquistar o povo para o regime nazista, Hitler usou as ruas como lugar para a celebração de desfiles, ostentando bandeiras e faixas com imagens e símbolos e palavras de comando. O regime nazista (im)pressionava o povo e impunha seu poder militar através de sua capacidade organizativa. Análogo a esse regime, no Brasil, a ditadura Vargas também assim procedeu. Com a ocupação das ruas, os regimes nazista e fascista impunham às massas tanto seu fascínio quanto seu terror. Todos os regimes fascistas conquistaram as ruas graças à mobilização permanente das massas através de uma visualização dos efeitos de uma força que vigiava e controlava tudo sem parar. Eles permaneceram no poder enquanto conseguiram conservar essa força de mobilização das massas.<sup>6</sup> Mais tarde, num processo democrático, o povo brasileiro percebeu o valor das ruas e as ocupou no movimento *Diretas Já*. Aqui é bom lembrar que, na disputa pelo espaço de mobilização das massas, o capitalismo não vem sendo menos agressivo que os regimes autoritários.

Para Pierre Bourdieu,

Há propriedades invariantes nos rituais sociais entendidos como ritos de instituição. (...) qualquer rito tende a consagrar ou a legitimar, isto é, a fazer desconhecer como arbitrário e a reconhecer como legítimo e natural um limite arbitrário, ou melhor, a operar solenemente, de maneira lícita e extraordinária, uma transgressão dos limites constitutivos da ordem social e da ordem mental a serem salvaguardadas a qualquer preço.<sup>7</sup>

Além da ocupação ideológica dos espaços da cidade pelos ritos sagrados, laicos ou políticos, a cidade foi em muitos momentos fisicamente murada. O exemplo de muro de segregação política ideológica mais marcante em nosso tempo histórico foi o "Muro de Berlim" — conhecido também como o "Muro da Vergonha". Medindo 4,5 m de altura por seus 166 km de extensão, foi construído em 1961, a partir da notificação de que mais de 2.000 pessoas por dia tentavam cruzar do Leste para o Oeste do mapa geopolítico estipulado pela Conferência de Yalta, no Pós-Guerra. A partir de sua construção, a vigilância se materializou: do lado Leste, torres de observação com guardas armados de rifles impediam as tentativas de fuga; no lado Oeste, guardas com MPs em jipes abertos e a polícia de Berlim tentavam impedir os provocadores — muitos deles, bêbados suicidas — de se aproximarem do muro. Do lado Leste, o muro totalmente branco só mostrava cor nos incidentes de sangue; do lado Oeste, só a partir de 1985/1986

<sup>6</sup> A este respeito ler mais em "Le Fascisme et la Rue em La Rue, espace de L'Action Directe", de Jésus Maria Osés. Texto publicado em *La rue*. BRODY, Jeanne (Org.). Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2005.

<sup>7</sup> BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 98.

15 anos depois — o muro passou a mostrar as cores das mais diversas manifestações, desde apelos ao seu fim até sua sustentação.

Assim, de 1986 a 1989, o muro recebeu intervenções de berlinenses, imigrantes do Leste Europeu, da América do Sul, da América do Norte, da Suíça, da França e da África. Pessoas de todas as partes do mundo e de todas as classes sociais, artistas, ativistas ou turistas dividiram o espaço do muro numa pacífica competição criativa. Alguns artistas famosos, quando de passagem por Berlim, não se intimidavam em lá colocar suas imagens. Keith Haring é um exemplo. Mas não só essa ação ficou para a história do muro. Pintando, desenhando, escrevendo ou fotografando, as pessoas se apoderavam desse espaço, transformando-o de segregação em espaço de comunicação e de patrimônio. Um exemplo disso foi a intervenção de um cidadão berlinense, que ao traçar quilômetros de uma linha branca sobre o muro, como numa performance minimalista, foi interceptado por um guarda da GDR. Levado a julgamento, lá permaneceu por seis meses, acusado de ter violado um patrimônio público.

Em 9 de novembro de 1989, o muro foi fisicamente derrubado, em uma ação performática da população de ambos os lados. Construído como propósito de segregação política, sua queda não significou seu fim. As imagens dos grafites registradas em fotos catalogadas permanecem como testemunho da história da vergonha ocidental. Alguns pedaços do muro estão preservados em museus ou são exibidos nas ruas de Nova Iorque.

Mas os exemplos de muros e espaços de autoridade, segregação e discriminação, ou da vergonha política administrativa em nome da proteção das ideologias e/ou dos cidadãos não cessam num discurso do passado.

Recentemente, em abril de 2004, a Rocinha foi palco de uma guerra entre traficantes de drogas que resultou em mortos e feridos. O episódio parou a cidade do Rio de Janeiro, mobilizou ONGs, políticos, a opinião pública e a mídia. Todos pediam uma solução para os conflitos, um basta à violência. Na tentativa de solucionar o problema, o atual vice-governador do estado do Rio de Janeiro e ex-preteiro do Rio, o arquiteto e urbanista Luiz Paulo Conde, chegou a sugerir, a sério, que em torno da Rocinha (e de outras favelas) fosse erguido um muro alto, para evitar o seu crescimento!

relatam Marcelo Lopes de Souza e Glauco Bruce Rodrigues, em seu livro *Planejamento urbano e ativismos sociais*. Completam os autores:

Não se pensa em resolver os problemas na sua origem: a gritante desigualdade social, o desemprego, a ausência de políticas habitacionais voltadas para a população pobre... Para muitos, parece ser mais fácil segregar ainda mais, separar ainda mais, como criando novas senzalas cercadas — ou campos de concentração, deixando os pobres entregues à própria sorte...<sup>8</sup>

## **Cidade, urbanismo e contemporaneidade**

Segundo Bernard Lamizet, foi a partir da “Carta de Atenas”, de 1933, cujo maior mentor foi Le Corbusier, que se desenvolveu o princípio do *Zoning*, isto é, a racionalização do uso dos espaços urbanos. Nesse projeto, a cidade deixa de ser um espaço de troca de mercadorias, de produção de

<sup>8</sup> SOUZA, Marcelo Lopes; RODRIGUES, Glauco Bruce. *Planejamento urbano e ativismos sociais*. São Paulo: UNESP, 2004. p. 11.

conhecimentos e de comunicação para ser um espaço de prestação de serviços especializados e rede de informação e de poder político de controle do Estado. A cidade passa a ser pensada como um lugar privilegiado da política e das atividades institucionais. A cidade torna-se um lugar de observação e, por consequência, de previsão. Tudo isso provoca a emergência do que pode ser significado como *economia política da cidade*. O crescimento e o desenvolvimento das cidades passam a obedecer não ao princípio das lógicas sociais, mas das lógicas políticas que lhes dão um significado e as inscrevem nas estratégias institucionais exploradas e aclaradas pelas mídias e pelas práticas da informação. Esses projetos urbanos especulativos previam a construção dos centros históricos como patrimonialização do Estado e receptáculo para turistas, bem como a construção de bairros *ex-nihil* nas áreas periféricas das cidades, separando definitivamente a cidade dos cidadãos. Nasce a espetacularização das cidades ou projeto urbanista especulativo.<sup>9</sup>

As estratégias políticas programam e propagam a idéia de que os espaços internos garantem a segurança, e que a diversão para acontecer deve ser seguida de segurança, só possível nos espaços *indoors*. Constroem-se shopping centers, centros culturais, clubes, espaços controlados e isentos das possibilidades de manifestação política. Constroem-se vias e auto-estradas e incentiva-se o automóvel como meio de locomoção privilegiado. As mídias rádio, televisão, vídeos e cinema programam as diversões *indoor*.

Segundo Adorno, "divertir-se significa estar de acordo".

Muros, senzalas, guetos, shopping centers, centros culturais e clubes, cada um à sua maneira e todos de maneira idêntica, vão segregando, separando, criando fronteiras, normalizando autoritariamente os espaços da cidade e determinando ou induzindo os cidadãos à auto-segregação.

Aqui é bom lembrar que todos esses esforços para manter a ordem nas cidades datam da Revolução Francesa, cujo lema era "Liberdade, Igualdade, Fraternidade". Ora, se houve um lema, estabelecido pelas leis de uma revolução, que enfatizava a igualdade e a fraternidade, foi porque isso se fazia necessário desde aquele momento, quando os povos começaram a se agrupar massivamente num espaço coletivo. Entretanto, o esforço de todos os poderes estabelecidos, desde a Revolução Francesa, para ampliar os meios de manter a ordem na rua nunca foi cumprido, e culmina com a supressão da rua.

Nos anos 1960, o ativista norte-americano Abbie Hoffman, fundador do Yippie (Youth International Party), predizia que, para as classes médias norte-americanas, a rua era um símbolo extremamente importante, porque sua experiência cultural é guiada de forma a mantê-las fora das ruas. A idéia é assegurar todo mundo em casa. Assim, quando você decide desafiar os poderes, inevitavelmente você se encontra num beco sem saída imaginando: "devo eu viver seguramente e ficar na calçada, ou eu devo ir para as ruas?" São aqueles que vão para as ruas primeiro que são os líderes. São aqueles que se sujeitam aos maiores riscos que, fundamentalmente, executam as mudanças na sociedade.<sup>10</sup>

Já Milton Santos advertia: "As massas se mobilizam nos lugares, nos espaços de horizontalidade e de emoção, em que produzem a linguagem com a qual elas afrontam o mundo."<sup>11</sup>

<sup>9</sup> LAMIZET, Bernard, *op. cit.*, p. 28.

<sup>10</sup> HOFFMAN, Abbie. In: TAYLOR, Derek. *It was twenty years ago today*. London: Bantam Press, 1987. p. 239. *Apud* FELSHIN, Nina. *But is it art?* Seattle: Bay Press, 1996. p. 14.

<sup>11</sup> SANTOS, Milton. *O tempo despótico da língua universalizante. O país distorcido*. Publifolha, São Paulo, 2002, p. 113.



As ruas e as praças são os lugares de encontro e, por conseguinte, de manifestação ativista. “Quando os sem-voz solicitam serem ouvidos, muito dessa resistência toma a forma de ativismo”, diz Nina Felshin.<sup>12</sup>

Surgidos na contracorrente dos planejamentos urbanos e misturados às outras intervenções nas cidades contemporâneas, tais como anúncios e publicidades, as poéticas urbanas transgressoras adquirem um caráter ativista. Sem possuírem outro meio para se manifestarem ou muitas vezes nem mesmo o querendo, ou subvertendo os meios dominantes, alguns grupos de artistas, a partir dos anos 1970, passaram a usar o espaço urbano e suas mídias como suportes para seus recados. Analisando a sociedade contemporânea, o cientista político Vicente Romano esclarece.

Possuir os meios de comunicação e dispor deles ou não constitui a desigualdade. O que não tem meios de comunicação está desamparado, porque não pode se fazer entender. Não pode apresentar-se aos demais e é prejudicado no intercâmbio social.<sup>13</sup>

Completando nas palavras de Milton Santos: “No mundo de hoje, o importante não é produzir, mas fazer circular. Hoje, se eu não tenho os instrumentos para fazer circular bem, sou aleijado.”<sup>14</sup>

Engajados na filosofia da nova esquerda, que propõe uma nova lógica política sobre os direitos civis — como a inserção dos imigrantes no mercado de trabalho, a liberdade sexual, o fim das discriminações aos auditivos e os direitos igualitários das mulheres e negros e, especialmente, o combate à violência invisível, silenciosa e camuflada da ordem dominante — grupos de artistas e ativistas, a partir dos anos 1970, passaram a interagir no meio urbano com poéticas transgressoras. Aqui vale lembrar que na carona desses grupos, outros transeuntes passaram a perceber a cidade como um grande suporte de escritura e passaram também a anotar suas minutas corriqueiras.

Ocupando toda e qualquer suporte da cidade — ruas, *outdoors*, muros, viadutos, arquiteturas, postes, metrô, ônibus e até os sons da cidade —, esses ativistas e/ou transeuntes exibiam e ainda exibem diferentes estratégias de ocupação e transgressão dos espaços urbanos. O que eles têm em comum é a transgressão, via ocupação poética dos espaços urbanos. Ainda que de um modo geral essas intervenções sejam transgressoras e semelhantes, elas apresentam técnicas e políticas diferenciadas de acordo com o propósito de cada grupo, em seu tempo e espaço definidos.

Precisar no tempo e no espaço a aparição da primeira poética transgressora dos espaços urbanos e dos veículos de circulação da informação de nossa contemporaneidade é uma utopia. Entretanto, algumas pesquisas jornalísticas e acadêmicas documentam entrevistas com jovens ativistas e suas ações significativas nos espaços urbanos. Registro aqui algumas dessas ocupações que fizeram história e causam polêmicas até hoje.

Talvez a primeira e mais polêmica tenha sido a ocupação dos metrô em Nova Iorque, nos anos 1980. Conta Lee, um jovem grafiteiro habitante do Brooklyn, Nova Iorque, que, em 1979, disse ao seu colega de grafiteagem, Slug, que havia tido uma idéia: “Fazer grafite em dez carros de um trem de New York.” Ao que Slug respondeu: “Yeah! Eu tive a mesma idéia”.<sup>15</sup> Daí em diante, outros jovens da mesma zona passaram a aderir a essa idéia e

<sup>12</sup> FELSHIN, Nina, *op. cit.* p. 13.

<sup>13</sup> ROMANO, Vicente. El tiempo y el espacio en la comunicación. La razón pervertida. Informe, Barcelona, 1998, p. 276.

<sup>14</sup> SANTOS, *op. cit.* p. 38.

<sup>15</sup> LEE em entrevista a Craig Castleman. *Getting-up, subway graffiti in New York*. New York: MIT Press 1982. p. 4-5.

se agruparam para preparar a ação, o material, os desenhos e as estratégias. Munidos de 110 latas de tinta, os grafiteiros das periferias de Nova Iorque passaram a ocupar os trens no final do expediente e a pintá-los com desenhos da cultura americana. Mickey Mouse e saudações como Merry Christmas misturavam-se às latas de sopa Campbell, de Andy Warhol, às frases de protesto *war is selfish death, down with the crew, Bad Peace, for the ladies in my life who save my graffiti...* e às letras *Tags*, assinatura de seus autores. A reação dos nova-iorquinos logo veio. Muitos, pensando ser uma encomenda da prefeitura nova-iorquina para “decorar” os metrô, passaram a apreciar os grafites. Outros, amedrontados pelos desenhos coloridos e frases de protesto, viam-nos como atos subversivos e exigiam a “limpeza” dos trens.<sup>16</sup> Em meio a essa celeuma, os grafites cruzavam os labirintos das estações dos metrô e os grafiteiros iam enviando seus recados.

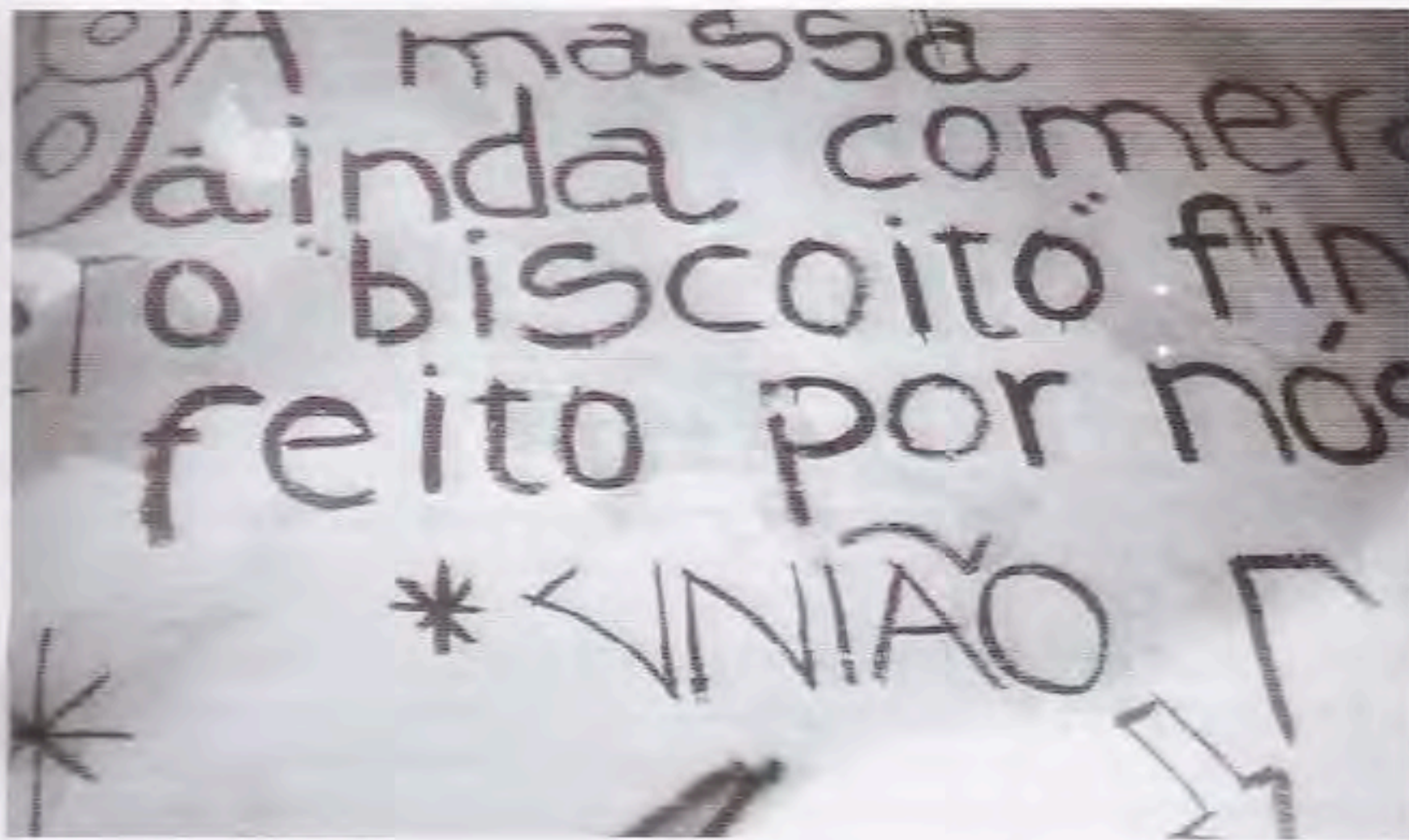
Logo veio a intervenção das autoridades competentes, que passaram a desenvolver muitas técnicas para dissolver as imagens, e outras tantas para dissolver as gangs. No início, *The Metropolitan Transit Authority* – MTA mandava limpar os grafites, diária e manualmente, com solvente preparado apenas para remover sujeira corriqueira. O processo era demorado e caro, e os trens logo voltavam a ser grafitados. A partir da constatação da inabilidade manual e da ineficiência dos produtos químicos corriqueiros, outros produtos químicos à base de ácidos passaram a ser pesquisados pelos técnicos da Aeronáutica e da Administração Espacial. Entre 1972/1973 foram gastos \$1,3 e \$2,7 milhões de dólares, respectivamente, em produtos para a limpeza dos trens, mas os resultados foram insatisfatórios. Enquanto isso, também o número total de grafiteiros presos crescia de 351 para 1.562 entre os anos de 1972/1973, chegando a 1.653 em 1974. Um terço desses presos foi sentenciado e enviado a limpar os trens. Em 1976, o comissário chefe do MTA, John de Roos, anunciou que a solução finalmente havia sido encontrada. Uma solução à base de poliuretano dissolvia a tinta dos grafites e, garantia o comissário, não era prejudicial aos usuários do metrô.<sup>17</sup>

Ainda que muitos grafiteiros tenham sido presos e punidos, os transgressores e as imagens da transgressão permaneceram na cidade e nos metrô e logo se inseriram nos meios dominantes da política e da arte. Durante mesmo a época das arrestações dos grafiteiros e da “limpeza” dos trens, as mais tradicionais galerias nova-iorquinas convidavam esses “anarquistas” para exporem seu meio de expressão, o grafite. Com suas performances, esses jovens propagaram essa ação para outros espaços e tempos. Como já citado anteriormente, tanto grafiteiros como grafites atravessaram o oceano e chegaram ao muro de Berlim, mas logo também à cidade de São Paulo e ao mundo todo.

Segundo o artista plástico Carlos Matuck, as performances de grafite migraram para São Paulo com a vinda de Vallauri — um etíope com passagem por Buenos Aires e Nova Iorque —, que surpreendeu os paulistas com a imagem repetida de uma bota feminina. Extraída da fábrica de carimbos Dulcemira Ltda., a imagem da bota era carimbada com a técnica da máscara e spray nos mais diferentes locais: muros, porta de lojas, padarias, supermercados. A ela seguiu-se a pantera, imagem das histórias em quadrinhos *Jungle Jim*, (Jim das Selvas), do americano Alex Raymond, o jacarezinho da grife Lacoste, e muitas outras imagens também programadas na mesma técnica.

<sup>16</sup> LEE, *op. cit.* p. 4-5.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 153-161



Grafite em Florianópolis, 2005.

A repelição dessas imagens na cidade passou a chamar a atenção de outros jovens amantes das histórias em quadrinhos, do desenho e, em especial, do lúdico. Vallauri logo encontrou os estudantes de arquitetura Carlos Matuck e Waldemar Zaidler e a animação do cenário paulistano ganhou a presença de muitos personagens dos quadrinhos, entre eles TinTim e o Ladrão, do belga Hergé, o Reizinho, de Otto Soglow e muitas outras do universo pop norte-americano, como os personagens e artistas de cinema: Gordo e o Magro, Elizabeth Taylor e Elvis Presley.

Mas não só a esse trio o espaço da cidade era instigante. Desassossegados com as políticas dos anos 1980 impostas à cidade e à arte, muitos jovens estudantes e artistas já interferiam com objetos ou ações no espaço da cidade, não só no Brasil, mas em muitos outros centros urbanos. Essas ações em espaços públicos, e às vezes em museus e centros culturais, logo receberam o nome de "performances".

Dentre esses grupos de performances, por suas ações de grafitação, destaco o grupo TupinãuDá. Inspirados no poema de Antonio Roberto de Moraes, que diz: *Você é tupi daqui, ou tupi de lá, Você é Tupiniquim ou TupinãuDá?*, os estudantes da USP, Jaime Prades, Milton Sogabe, Eduardo Duar, José Carratú, Cezar Teixeira, Carlos Delfino, Rui Amaral, Cláudia Reis e Alberto Lima passaram a programar encontros de estudo de caráter político. Cientes do contexto dos anos 1980, da luta pela democracia, pelo fim dos regimes militares, o grito pelas *Diretas Já*, e também instigados pelas performances e instalações que vinham ocorrendo em outros grandes centros, o grupo passou a interferir nos espaços da cidade. Primeiro o campus da FAU/USP, depois as margens do rio Tietê e, logo, o túnel da Rebouças, com ações de grafitação propriamente ditas. Conta Jaime Prades:

O grupo tinha uma visão politizada e o fato de ir à rua é muito político, totalmente político, acaba tendo uma repercussão política porque mexe com a comunidade (...) com o grafite, o indivíduo não está entrando pelo circuito, está entrando pela rua, e então é mais viril, tem mais a ver com o esporte... era uma espécie de Sururu Modernista. Não que fosse um simples devaneio, pelo contrário, tinha que ter um apoio.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> PRADES, Jaime apud Célia Maria Antonacci Ramos. *Grafite, Pichação & Cia*, 1994. p. 112.

Em pouco tempo, o grupo percebeu que ocupar os espaços da cidade com pinturas e desenhos era uma ação de transgressão instigante, mais ligada aos rituais de comunicação ancestral, não comercial. Diz Jaime Prades:

A pintura, de onde ela vem? Vem das cavernas, vem da magia, do ritual, da iniciação mágica do inconsciente ou subconsciente. A pintura sempre esteve grudada na parede, a tela é uma invenção da Idade Média; os caras inventaram o produto e inventaram o produto tela, daí ficou o afresco, como técnica, meio sem ter para onde ir. Com o grafite é como se a gente pegasse o tempo e virasse do avesso. É como se a gente tivesse vivendo uma pré-história.<sup>19</sup>

Com essa perspectiva, esse grupo ocupou o principal cruzamento paulistano, o túnel da Rebouças. Mas logo veio a radical objeção do então prefeito de São Paulo, Iânio Quadros, que, a exemplo das autoridades nova-iorquinas, por inúmeras vezes mandou repintar os muros de branco e prender os transgressores desses espaços. Causando muitas polêmicas e chamando muito a atenção da população, os grafiteiros e os grafites se multiplicaram e se espalharam no anonimato da Grande São Paulo. Em pouco tempo não mais só o túnel da Rebouças, mas toda a cidade passou a ser espaço para os grafites, sendo que o topo dos prédios mais altos passam a ser disputados palmo a palmo.

Embalados nessa possibilidade, muitos outros jovens formaram grupos, ou passaram a atuar individualmente na cidade. Mas não mais só em Nova Iorque e São Paulo capital, hoje, muitas outras cidades convivem com essa manifestação. A cidade torna-se um suporte para a escrita sem delimitação de espaço, mensagem ou mensageiro.

Com propostas semelhantes e com linguagens mais diversificadas, outros jovens começam a invadir as ruas da cidade não mais só com grafites, mas com dança *break*, sons *rap* e, mais recentemente, *stickers*. Novos grupos e novas técnicas vão aparecendo na cidade.

A última novidade, se podemos assim precisar, parece ser a onda dos *stickers*. *Sticker* é um vocábulo inglês que quer dizer adesivo, mas também algo pegajoso, que gruda. Muito usado no sistema comercial para identificar mercadorias, essa etiqueta saiu das prateleiras dos grandes magazines e invadiu as ruas, mas agora não com a finalidade de classificar mercadorias ou rotular preços e sistemas, mas com a de questionar espaços e provocar, via atuação lúdico-poética, a percepção dos códigos da cidade.

Proposta de intervenção urbana mais contemporânea, logo foi incorporada pelos jovens urbanos e artistas das academias de arte. Viciados na navegação *on-line*, essa nova onda, além de circular na cidade, também navega via *totolog* na Internet. Muitos adesivos são posteriormente enviados por correio postal aos grupos cadastrados nesses e-mails, com o compromisso de divulgarem os *stickers* em suas cidades.

Possibilidade rápida e barata, feita muitas vezes a partir de uma imagem xerocada, sem exigir de seu proponente uma habilidade de desenho, essa moda rapidamente foi colada nos espaços da cidade. Diz Armando, um paulistano estudante de artes em Florianópolis:

Meu nome é Armando Athaide, e minha assinatura é 178L, que é o número do ônibus que vai lá pra minha casa em São Paulo, no bairro onde moro.

<sup>19</sup> PRADES, *op. cit.*, p. 113.

A pichação começou pra mim quando eu era bem moleque, lá onde eu morava, na periferia de São Paulo. O pessoal se juntava pra sair, pra pichar à noite, e aí foi formando gangue. (...) E aí quando eu cheguei aqui e comecei a fazer Artes Plásticas chegou uma hora em que eu falei "eu preciso fazer alguma coisa que eu seja honesto comigo, com a minha estória". Pra falar da rua, eu achava que tinha que estar na rua, não podia ficar dentro da universidade falando da rua.

Sempre gostei da rua, sempre fui contra museu, essas coisas, nunca gostei. Já trabalhei pra muito museu em São Paulo e nunca me senti bem, eu sentia que aquela arte ali dentro não era pro pessoal de onde eu morava. O pessoal de lá nunca entendia quando chegava lá dentro, ficava olhando...

Comecei a fazer essas colagens também porque era mais barato. Tem tudo isso por trás também. Tirava um xerox, fazia cola em casa de polvilho e saía colando na rua. (...) Esses pequenos suportezinhos que tem hoje na rua: lixo, semáforo, orelhão, ponto de ônibus... (...) quero causar mesmo um estranhamento: o que é essa mulher na placa? É bem *underground*. (...) Alguém interferir nisso, que está ali, que é uma coisa que saiu lá do meu quarto, que eu desenhei, tomou a rua e o cara vai lá e cola um chiclete em cima. Muito bom!! (...) Eu amo a cidade, mas de certa forma esse trabalho carrega um pouco de raiva contra a situação de abandono em que se encontra a cidade. O papel ali na placa há um ano mostra como a cidade está abandonada.<sup>20</sup>

Comunicação e protesto estão sempre marginando as transgressões urbanas. Também o depoimento de outra estudante de Artes Plásticas, em Florianópolis, é significativo. Teresa Siewerdt diz:

O trabalho de *stickers*, ele vem muito dos passeios que acontecem pelas ruas. Ele é essa caminhada e as descobertas das dimensões das coisas, a dimensão do corpo e da relação dessa dimensão do corpo com a dimensão do espaço. (...). E vem muito do contato que eu tive com certas teorias situacionistas e essa teoria da deriva, de você percorrer um espaço sem nenhum objetivo específico e deixar que o espaço influencie na escolha da tua rota. (...) Às vezes você cola *sticker*, mas não é todo mundo que vai ver, porque as pessoas estão num estado de torpor mesmo com o ambiente, com a cidade. (...) Rola uma moral muito forte frente à sujeira que tem na cidade. Pode ver, eu acho que o reflexo disso é as pessoas que estão indo direto no shopping center, ninguém mais quer percorrer a sujeira da cidade.

O *sticker* "todos os espaços são suspeitos" cria um ambiente em torno dele. Uma situação de instabilidade em relação ao espaço e à noção de EU no presente. Apropriações do desejo em espaços de vestir ou "panotradus". (...) consiste em fotografar provas de roupas em cabines de lojas e em inserir *stickers* nas etiquetas das roupas, numerando-as conforme a ordem em que foram experimentadas. Esse trabalho descreve rotas do desejo em shoppings e percursos em caminhos comerciais.<sup>21</sup>

Tal qual a moda dos grafites paulistanos na década de 1980, quando estudantes da USP já aderiam aos grafites como meio de transgressão à ordem dominante, a prática dos *stickers* hoje também freqüenta as universidades.

Pesquisando as "Poéticas do urbano", também na universidade, Priscila Miranda logo criou um *sticker* para circular em Florianópolis. Diagramado com o design de uma placa de advertência de trânsito, nas cores amarela e preta, a placa adesiva tem, centralizada, a frase "A Cidade não Pára".

<sup>20</sup> Entrevista concedida a Priscila Miranda em 29/10/2005.

<sup>21</sup> *Idem*

Colado em alguns espaços da cidade durante as ações do grupo, e algumas vezes até doado aos transeuntes ou vendedores da cidade para colarem onde melhor acharem, o *sticker* funciona como um alerta para pensarem a cidade onde vivem, trabalham, se divertem. Para Priscila:

Alterar a percepção dos habitantes urbanos em relação ao espaço em que circulam é uma das intenções desse movimento. Interferindo neste contexto, os adesivos competem com as imagens sobre as quais pousam ou fundem-se à paisagem, causando um estranhamento, como um corpo curioso, impróprio. Tal experiência provoca uma observação mais atenta, ou no mínimo um questionamento pessoal a respeito da natureza de tal "parasita". Esta ação tem mesmo um caráter virótico no sentido de que invade um sistema organizado por leis estabelecidas e as coloca em pane, questionando ativamente suas operações fundamentais.<sup>22</sup>

Os intervencionistas, quer sejam universitários ou anônimos migrantes que habitam os espaços ainda não catalogados nas cartografias oficiais da cidade, estão sempre questionando as fronteiras do sistema dominante. Usando diferentes suportes da cidade, e também seu próprio corpo — haja vista as interferências com tatuagens e a dança *break* ou a voz dos *raps* —, esses novos sujeitos da história da comunicação cruzam cotidianamente a cidade exibindo seus emblemas e passam a questionar os valores dos suportes e das ideologias da comunicação oficial, quer seja de domínio público ou privado. Com suas atitudes, eles subvertem a ordem tanto da mensagem quanto do suporte e provocam um estranhamento no sistema político dominante, nos códigos da cidade e no sistema estabelecido da arte. As transgressões nas ruas e espaços elitistas aparecem então como uma expressão de reivindicação à cidade e suas mídias. Arte para uns, vandalismo para outros, o espaço urbano vem sendo matéria-prima para comunicação dos inconformismos sociais, ou simplesmente suporte para recados entre gangs de diferentes comunidades espalhadas ao longo do crescimento desordenado das cidades.

Para Foucault,

a transgressão é o questionamento da fronteira, o que está em questão é o limite mais do que a identidade cultural. Mas identidade cultural é inseparável da fronteira e é sempre um fenômeno de fronteira e sua ordem é sempre construída em torno das figuras dos limites territoriais.<sup>23</sup>

Limite territorial significa espaço, e valorar o espaço significa estabelecer critérios de apreciação dos meios de comunicação. Toda comunicação passa necessariamente por um suporte, um meio. Para McLuhan, "o meio é a mensagem". Entretanto, assim como o signo, também o meio nunca é neutro, *a priori* sempre recebe uma valoração semiótica, isto é, codificada arbitrariamente através dos poderes hegemônicos e transmitidas e fixados em nossa percepção através dos rituais litúrgicos, políticos ou pedagógicos.

Dessa forma, afirmando com autoridade inscrita nas leis, o Estado, através da Igreja e das escolas, legitima os códigos e valores dos suportes. Tanto o que se diz ou que não se deve dizer, ou o que se escreve ou não se deve escrever, por meio de cifras ou imagens, ou onde se pode ou não dizer ou escrever, vai sendo imposto à sociedade. Por exemplo, o valor de uma mesma mensagem impressa na *Bíblia* ou no jornal vai determinar a

<sup>22</sup> MIRANDA, Priscila.

<sup>23</sup> FOUCAULT, Michel. Apud STALLYBRASS, Peter; WHITE, Allan. *The politics and poetics of transgression*. New York: Cornell University Press, 1986. p. 200.

apreciação da mensagem; quanto a isso, McLuhan tem toda razão. Entretanto, temos que levar em conta que o valor do suporte — *Bíblia* ou jornal — já foi anteriormente estabelecido e ritualizado, isto é, fixado em nossa percepção. Da mesma maneira, um *sticker* numa lata de lixo tem um valor, o mesmo *sticker* grudado numa etiqueta de roupas das boutiques adquire outro. O valor do suporte é semiótico, e isto é arbitrário segundo critérios culturais.

No *Curso de lingüística geral*, Saussure já discutia a relação entre língua e espaço. Para Saussure, “não é o espaço que define a língua, mas a língua que define o espaço”.<sup>24</sup>

Diz Pierre Bourdieu,

Cada locutor transforma a língua comum num idioleto,<sup>25</sup> e do lado da recepção, na medida em que cada receptor contribui para produzir a mensagem que ele percebe e aprecia, importando para ela tudo o que constitui sua experiência singular e coletiva. (...) O paradoxo da comunicação é que ela supõe um meio comum, mas que só tem êxito ao suscitar e ressuscitar experiências singulares, isto é, socialmente marcadas.<sup>26</sup>

Para Hannah Arendt, o autor da ação social pode ser o inaugurador de seu significado singular, mas, como agente, ele ou ela não pode controlar seu resultado.

Essas intervenções urbanas transgressoras, planejadas em estratégias poéticas, criam outras formas de perceber e organizar os espaços da cidade. Criam a descontinuidade, desviam os caminhos da cidade e da arte e mudam sem cessar o nosso olhar e forma de dispor o espaço, nos dispormos e valorizarmos o território urbano. Conduzem-nos aos caminhos e encruzilhadas da diversidade.

Percebemos, neste ensaio, que as fronteiras das cidades ocidentais estão subscritas nos limites epistemológicos da concepção de cidade eurocentrista, que ainda desconhecem outras vozes migrantes de outros espaços e que soam, num primeiro momento, dissonantes na polifonia da cidade, mas que certamente entoam outras histórias e narrativas da diáspora cultural e suas poéticas do exílio, seus modos de apresentação, inserção e representação na cidade.

Os planejamentos urbanos e o sistema das artes institucionalizam os lugares e instauram as regras de ocupação desses espaços, quer seja para a arquitetura quer seja para o comércio ou os outros sistemas comunicacionais. Ambos os sistemas em seus planejamentos não vêm levando em conta a diversidade do urbano.

Nos ativismos sociais urbanos estão surgindo novas formas de mobilização e organização popular. Desde os anos 1960, muitos grupos e indivíduos já percebiam as ruas não só como lugar de se transitar, mas de compartilhar. Esses são canais que possibilitam o debate público e influenciam o poder público.

Talvez mais do que reprimir o uso dos espaços da cidade, seja necessário democratizá-lo, horizontalizar as responsabilidades, levar em conta nos planejamentos urbanos que todos nós, sem exceção, somos responsáveis por esse espaço e suas mídias. Não são apenas os grafites e seus derivados

<sup>24</sup> SAUSSURE, apud BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 31.

<sup>25</sup> Idioleto — sistema lingüístico de um único indivíduo num determinado período de sua vida, que reflete suas características pessoais, os estímulos a que foi submetido, sua biografia etc.

<sup>26</sup> BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 25.

lúdicos e ativistas que estão no espaço urbano, há também anúncios publicitários, propagandas políticas e religiosas, sons, odores e ruídos que cruzam e tramam os labirintos da cidade.