



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**INTERVENÇÃO URBANA EM BOGOTÁ: O GRAFFITI
COMO MÍDIA CONTRA-HEGEMÔNICA**

ANA BEATRIZ DE SOUZA SIQUEIRA

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO

**INTERVENÇÃO URBANA EM BOGOTÁ: O GRAFFITI
COMO MÍDIA CONTRA-HEGEMÔNICA**

Monografia submetida à Banca de Graduação como
requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

ANA BEATRIZ DE SOUZA SIQUEIRA

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Paiva de A. Soares

RIO DE JANEIRO

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Intervenção urbana em Bogotá: o graffiti como mídia contra-hegemônica**, elaborada por Ana Beatriz de Souza Siqueira.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Paiva de Araújo Soares
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Muniz Sodré de Araújo Cabral
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

Profa. Gabriela Nóra
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação - UFRJ

RIO DE JANEIRO

2016

FICHA CATALOGRÁFICA

SIQUEIRA, Ana Beatriz.

Intervenção urbana em Bogotá: o graffiti como mídia contra-hegemônica. Rio de Janeiro, 2016.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação
– ECO.

Orientadora: Raquel Paiva de Araújo Soares

SIQUEIRA, Ana Beatriz. **Intervenção urbana em Bogotá: o graffiti como mídia contra-hegemônica.** Orientadora: Raquel Paiva de Araújo Soares. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho pretende introduzir o graffiti como uma possível mídia contra-hegemônica a partir de um estudo de caso das inscrições urbanas em Bogotá, capital da Colômbia. Para atingir esse objetivo, foram retomados os conceitos de Antonio Gramsci acerca da hegemonia e trabalhos mais recentes sobre o papel da comunicação na manutenção dessa lógica, além de considerações de diferentes autores sobre a importância social e representativa da cidade para seus habitantes. Em função da amplitude do tema, após a revisão bibliográfica escolheu-se o recorte das graffiteiras no cenário bogotano e os trabalhos de três mulheres – Bastardilla, Lik Mi e Zas – foram analisados sob a perspectiva de dar voz a parcelas pouco representadas pelos veículos tradicionais.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	CONTEXTO HISTÓRICO: PICHANÇA VERSUS GRAFFITI	9
2.1	Etimologia	11
2.2	Primeiras aparições	12
2.3	Guetos nova-iorquinos: a influência do hip hop e da <i>pop art</i>	14
2.4	O papel do graffiti francês em maio de 1968	17
2.5	Anos 80: América Latina e a terceira onda do graffiti	18
3	O PAPEL DA MÍDIA NA HEGEMONIA GRAMSCIANA	21
3.1	Etimologia	21
3.2	A hegemonia em Gramsci	22
3.3	O poder dos meios de comunicação de massa	25
3.4	Contra-hegemonia: as minorias também querem representatividade	27
3.5	O papel da tecnologia nos movimentos contra-hegemônicos	28
4	O GRAFFITI COMO INTERVENÇÃO URBANA	30
4.1	Ser urbano: as mudanças instauradas pela metrópole	31
4.2	Hiperurbanização, uma realidade contemporânea	33
4.3	Imagários urbanos e o ponto de vista cidadão	35
4.4	A dimensão simbólica do território	36
5	BOGOTÁ: UM ESTUDO DE CASO	42
5.1	Anos 90: a transformação do entendimento de espaço público em Bogotá	43
5.2	Diego Becerra: um assassinato que mudou os rumos da lei	46
5.3	Difícil de entrar, impossível de sair: as mulheres no graffiti bogotano	49
5.3.1	Bastardilla e a denúncia da violência contra a mulher	50
5.3.2	Lik Mi e o combate à mercantilização da sexualidade feminina	54
5.3.3	Zas e o retrato amplificado do beijo dos invisíveis	57
6	CONCLUSÃO	60
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63
8	APÊNDICE A – ENTREVISTA COM CHRISTIAN PETERSEN	66
9	ANEXO A – INTERVENÇÕES CONTRA-HEGEMÔNICAS DE BOGOTANOS	70

1 INTRODUÇÃO

O tema desta monografia surgiu de uma viagem a Bogotá, capital da Colômbia, na qual um tour destinado exclusivamente aos graffiti lá inscritos evidenciou uma realidade pouco abordada no âmbito acadêmico: a força dessas intervenções urbanas em reivindicações políticas e sociais de parcelas da sociedade colombiana que não se sentem representadas pelo aparato hegemônico. Em poucos minutos de caminhada, ficou claro que esses desenhos e pinturas muitas vezes assumem um papel informativo para camadas excluídas, dentre outras instâncias, dos noticiários tradicionais.

Neste sentido, o que se pretende é – a partir de uma análise aprofundada do cenário bogotano – esboçar a possibilidade de que o graffiti por vezes atue como uma mídia contra-hegemônica. Isso não significa, como se evidenciará ao longo da argumentação, que essa possibilidade se restrinja à capital da Colômbia; trata-se de um campo frutífero para o estudo da contra-hegemonia, porém é preciso analisar cada realidade separadamente, sempre levando em consideração as particularidades históricas e sociais de cada cidade ou país.

No entanto, falar sobre essa forma de manifestação implica entender a diferenciação feita pela língua portuguesa entre graffiti e pichação. Para isso, foi necessário retomar as respectivas origens etimológicas dos termos e entender as aplicações que lhes foram conferidas ao longo do tempo. De maneira sintética, é possível concluir que a pichação continua sendo alvo de preconceitos, frequentemente associada ao vandalismo e ao comprometimento do patrimônio público, enquanto o graffiti ganhou *status* de arte.

Para viabilizar um estudo de caso bem embasado, o próximo passo foi contextualizar o surgimento dessa forma de intervenção urbana, levando em consideração três momentos cruciais: o graffiti dos guetos e metrô norte-americanos da década de 60; o papel das inscrições no cenário parisiense de maio de 1968; e, por fim, o *boom* dessa prática na América Latina dos anos 80. Entretanto, ainda que existam semelhanças entre os graffiti das metrópoles latino-americanas, cada uma delas possui particularidades que não devem ser ignoradas. Por isso, este trabalho também se dedicou a estudar acontecimentos que marcaram a história do graffiti em Bogotá, na tentativa de compreender as motivações de seus grafiteiros e a receptividade de suas intervenções pelo público.

Antes de entrar nos meandros da capital colombiana, porém, dois capítulos são dedicados à revisão bibliográfica de conceitos imprescindíveis para a análise do tema escolhido. O primeiro deles se refere à noção de hegemonia; após uma breve explicação do conceito formulado por Gramsci, o texto se debruça sobre o papel da mídia na manutenção

dessa lógica e discute iniciativas midiáticas contra-hegemônicas, que têm na tecnologia um novo e ambíguo componente para suas lutas.

O tópico seguinte, por sua vez, busca entender a urbe não apenas em seus aspectos geográficos, e sim no que diz respeito a seus simbolismos. Trata-se, em suma, de enxergar a cidade como local de ímpar importância social e representativa para seus cidadãos. Para alcançar esse objetivo, o trabalho se apoia em elaborações de alguns autores, em especial o colombiano Armando Silva e a pesquisadora brasileira Ermínia Maricato. Dentre outros pontos, eles trabalham as noções de território, mapa, limite e hiperurbanização – crescimento excessivo das metrópoles, mesmo quando não há expansão econômica, ocasionando um número cada vez maior de assentamentos informais. Todas essas instâncias são essenciais na construção do imaginário público de cada cidade e do uso que seus habitantes farão dela.

Com base nesses referenciais teóricos, optou-se por analisar o potencial contra-hegemônico do graffiti enquanto mídia, sua capacidade de colocar em voga pautas que não costumam ser consideradas para jornais impressos e televisivos de grande abrangência. Dada a abrangência do assunto, foi necessário realizar um recorte ainda maior em sua abordagem neste trabalho. Escolheram-se, portanto, três graffiteiras atuantes nas ruas de Bogotá para analisar seus trabalhos como uma plataforma midiática contrária ao aparato hegemônico. Neste sentido, algumas inscrições de Bastardilla, Lik Mi e Zas foram selecionadas para exemplificar o poder que o graffiti assume ao tentar dar voz a parcelas pouco representadas pela mídia de massa, neste caso as mulheres e a desigualdade vivenciada por elas diariamente.

Cada uma a sua maneira, elas estampam nos muros da cidade histórias e temas, como a violência de gênero, que ainda são mostrados de forma tímida e pouco representativa pelos veículos tradicionais. Para dar mais projeção a suas intervenções, essas artistas frequentemente fazem uso das redes sociais e – com a tentativa da cultura tradicional de se apropriar do graffiti, viés que será discutido ao longo deste trabalho – a comunidade graffiteira como um todo vem expondo seus trabalhos em galerias e sendo paga para realizar determinadas inscrições.

Esse é um ponto que ainda pode – e deve – render muito debate, mas aqui se adotou o entendimento de que, nos contornos atuais, é praticamente impossível lutar pela contra-hegemonia sem fazer uso, em alguma instância, das ferramentas hegemônicas. O assunto será trabalhado no capítulo destinado a retomar as elaborações de Antonio Gramsci a respeito da hegemonia e também na entrevista da autora com o idealizador do *Bogota Graffiti Tour*, Christian Petersen, que como graffiteiro argumenta que qualquer pessoa precisa ser

remunerada para conseguir pagar suas contas, o que não diminui o poder de contestação dessa prática.

De qualquer modo, o tópico chave deste trabalho consiste na diferenciação entre o grafite-arte como mera expressão subjetiva de seu autor do que se pode chamar de grafite-mídia, que busca intervir de maneira crítica em aspectos sociais e políticos de uma sociedade cuja imprensa está inserida na lógica de mercado – o que resulta na produção de coberturas parciais e na supressão de assuntos que não interessam às instâncias hegemônicas. Isso não significa que graffiteiros estejam isentos de julgamentos pessoais ou retratem a realidade de modo objetivo, apenas que funcionam como porta-vozes de uma mídia alternativa que busca fazer frente às companhias que dominam o mercado e contribuem para a manutenção da hegemonia.

2 CONTEXTO HISTÓRICO: PICHANÇA *VERSUS* GRAFFITI

Apesar de sua massiva presença no cotidiano das cidades atuais, a literatura sobre as pinturas urbanas ainda não conseguiu criar um consenso acerca das definições de pichação e graffiti. Neste capítulo inicial serão trabalhadas as elucidações dos principais autores que discorrem sobre o tema, mas é importante pontuar que, no próprio imaginário público, as duas categorias são entendidas e recebidas de inúmeras formas. O graffiti se adaptou melhor às demandas da sociedade, deixando à pichação o papel de vilã. Ainda que não se deva generalizar, o primeiro geralmente é tido pelo senso comum como arte – passando inclusive a ser apropriado pela publicidade em alguns casos – enquanto a pichação comumente se associa a vandalismo e comprometimento do patrimônio público.

Para Gitahy (1999, p.19), as duas formas de expressão subvertem valores e interferem no espaço público, além de serem espontâneas, gratuitas e efêmeras. Elas “carregam em si a transgressão e, por isso, só existem em sociedades razoavelmente abertas – não combinam com ditadura” (Ibidem, 1999, p.23). Ainda de acordo com as argumentações do autor no livro *O que é graffiti*, uma das principais diferenças entre graffiti e pichação diz respeito a suas origens: “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” (Ibidem, p.19).

Esta é uma das distinções defendidas por grande parte dos estudiosos da área; enquanto a pichação se basearia na repetição de palavras e/ou frases, geralmente em fontes e formas de difícil compreensão para quem não pertence a esses grupos, o graffiti funcionaria mais como uma pintura, facilmente caindo no gosto popular. A ideia dialoga com Nietzsche, cujas formulações defendem que o ser humano suporta tudo, menos o desconhecido. Sentir-se, portanto, “excluído” do sentido de uma intervenção por não compartilhar de sua significação geraria incômodo nos transeuntes, tendo na desaprovação a reação mais comum e imediata.

Neste sentido, o graffiti – pela simples tendência de evidenciar suas intenções por meio de imagens mais realistas – é absorvido com maior facilidade pelo senso comum. No entanto, ao estudar a bibliografia internacional sobre o tema, fica claro que não há uma distinção tão clara entre pichação e graffiti fora do Brasil. Isso não significa que as intervenções urbanas não sejam classificadas e estudadas por autores estrangeiros, mas não existem em outras línguas, como acontece na portuguesa, vocábulos distintos para cada uma dessas práticas; a palavra graffiti parece dar conta de tudo. Conforme explica Armando Silva,

um dos principais estudiosos colombianos do graffiti, em uma nota de rodapé do livro *Imaginários Urbanos*,

no Brasil é costume distinguir-se o grafite propriamente dito das *pichações*, que consistem em um certo tipo de grafemas mediante os quais os jovens, em especial os menores, provavelmente entre doze e quinze anos, escrevem seus nomes e os enfeitam com formas estilizadas. O ponto de risco desses grafemas não está tanto no que dizem, pois afinal não passam de letras de um nome ou de um sobrenome, mas no local em que são inscritos: a fachada do último andar de um edifício, o cimo de uma ponte. Isso levou-me a pensar que se trata mais de um grafite-acrobacia, herdeiro do circo e do espetáculo. Essa modalidade de *pichações* influenciou o grafite e o fez participar de expressões mais ambientais do que propriamente contestatórias ou contra-ideológicas (2001, p.5).

A ideia também se evidencia no trabalho autoetnográfico *Escribiendo en las paredes: discurso histórico y herencia cultural del graffiti en Bogotá*, no qual Guarnizo (2010, p.5) classifica o simples grafar incessante de nomes pelas ruas da cidade como uma forma de graffiti, e não uma tradução espanhola de pichação. Para ele – que, além de estudar o tema durante sua passagem pela Pontificia Universidad Javeriana, na Colômbia, faz parte do círculo interno de grafiteiros de Bogotá – essas intervenções “indecifráveis aos olhos da comunidade” invadem os muros e sua magia está propriamente nessa “marginalidade voluntária” e na “apropriação invejosa e egocêntrica” da cidade.

Seus conceitos e os termos utilizados para classificar a arte de rua na Colômbia serão analisados mais à frente, mas por agora o que vale destacar é o entendimento que o autor tem do graffiti como algo que, no Brasil, se costuma chamar de pichação. A própria legislação brasileira deixa clara a diferença simbólica atribuída a essas duas formas de intervenção nos muros das cidades. Ferreira (2014, p.1-2), em um artigo apresentado no Intercom, lembra os dizeres do artigo 65 da Lei 9.605, de 1998, determinando que

pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano rende pena de detenção de 3 (três) meses a 1 (um) ano, além de multa. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tomada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é ainda maior (Idem).

Mais tarde a distinção ficou ainda mais evidente. Em 2011, a presidente Dilma Rousseff, do Partido dos Trabalhadores (PT), realizou uma espécie de adendo a essas regras e sancionou a Lei 12.408, desassociando o graffiti de uma prática criminosa. A medida, é claro, não impede que casos de violência policial contra jovens grafiteiros continuem frequentes no país, mas a partir desta data instituiu-se que

não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional¹.

2.1 Etimologia

Analisar as origens dos dois termos – graffiti e pichação – também tem certa serventia no momento de diferenciá-los. Na análise de Caló (2005, p.247), o termo pichação nasceu no século XVIII e advém do elemento complementar antepositivo “pich-”, do inglês “pitch” (piche, breu). Já o verbo pichar (pich+ar), tido como brasileiro pela autora, só veio a ser adotado em meados do século XX. O termo graffiti, por sua vez, possui diversas variações, mas neste trabalho optou-se pela grafia com origens italianas. Ainda de acordo com Caló (Ibidem, p.248),

vários autores, como Bazin, Hauser e Gombrich usam o termo grafite para designar tanto escritos como desenhos antigos, feitos em diferentes épocas da história da arte. Grafite, grafita, grafito e graffito são variações originárias dos termos italianos graffito, no singular; e graffiti, no plural. As palavras esgrafito e sgrafito também têm a mesma origem, possuindo significados relativos a ‘inscrição’. Em determinados dicionários, a área do saber relacionada à palavra graffito pertence à arqueologia, servindo para designar desenhos elaborados; e, em menor grau, escritos antigos (Idem).

Gitahy (1999, p.13) explica que, empregada no singular (graffito), a palavra remete à técnica de inscrição; no plural (graffiti), refere-se aos resultados da prática: os desenhos inscritos no espaço urbano. Ele também afirma que, a princípio, graffiti significava a mera “inscrição ou desenhos de épocas antigas, toscamente riscados a ponta ou a carvão, em rochas, paredes etc” (Idem).

No entanto, com o passar das décadas, sua significação política, estética e midiática foi se evidenciando e se firmando como contracultura. O substantivo masculino “grafite” chegou à língua portuguesa em 1980, significando escritos e desenhos realizados em muros. Segundo Caló (2005, p.248), “[...] o substantivo feminino grafite continua a ser a mina do lápis, com origem mais antiga na mineralogia”.

Como já mencionado, apenas no Brasil se costuma distinguir graffiti de pichação. Com a fluidez dos termos, porém, existem inscrições que conjugam características de ambos,

¹ Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm>. Acesso em: 5/fev/2016.

dificultando sua classificação. Neste trabalho, que fará maior uso do que os brasileiros convencionaram chamar de graffiti, a polêmica está restrita a este primeiro capítulo, que tem como principal objetivo fornecer um contexto histórico dessas práticas no mundo. Além disso, a bibliografia utilizada é majoritariamente internacional, facilitando a escolha da autora pelo termo graffiti.

2.2 Primeiras aparições

O estudo da literatura sobre o tema evidencia que o registro de pichações é anterior ao dos graffiti. De acordo com Gitahy (1999, p.20), as primeiras ocorrências dos pichos advêm de “Pompeia, cidade vitimada pela erupção do vulcão Vesúvio em 24 de agosto de 79 d.C., e por isso preservada”. O autor narra que nessas intervenções predomina a escrita: desde a mais política, incluindo cartazes eleitorais e xingamentos, à mais artística, assumindo a forma de poemas. Anúncios, segundo ele, também podiam ser vistos. “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” (Idem). Mais tarde, a pichação intensificou seu caráter político e passou a ser utilizada por revolucionários para abalar a imagem de seus governantes. As intervenções chegaram aos muros das casas de quem era alvo dos ataques dos pichadores, que atribuíam a si o papel de divulgar suas “más qualidades” (Idem).

Trazendo a análise para tempos mais recentes, Gitahy (1999, p.27-28) divide a pichação em quatro fases que tiveram início em 1980 e vieram até os dias atuais. A primeira dizia respeito a “carimbar exaustivamente o próprio nome em grande escala pela cidade e bairros, apropriando-se de todo e qualquer tipo de superfície. Desejava-se, com isso, chamar atenção para si mesmo, ou seja, sair do anonimato” (Idem). Esse trecho é bastante elucidativo porque – além de evidenciar o caráter experimental da prática, o que exigia velocidade dos pichadores pelo simples desconhecimento sobre as punições para quem fosse pego – deixa claro o principal motivador de qualquer intervenção urbana: dar vazão a uma voz que, em alguma instância, se não se sente representada. Essa falta de representação pode vir do contexto político e de outros inúmeros fatores, dentre os quais se encontra a mídia de massa, principal objetivo de discussão desde trabalho.

A segunda fase definida por Gitahy consistia na competição pelo espaço público. Grupos de pichadores começam a se formar e, ao invés de apenas escreverem seus nomes, passam a utilizar pseudônimos e símbolos de identificação de grupo. “Cada pichador ou grupo

quer ser mais conhecido e inventa, cria letras diferentes e chamativas. Essa fase resulta na saturação do espaço físico da cidade” (Idem). Em seguida, a terceira fase impõe a dificuldade das condições de realização como medidor da qualidade das intervenções. A altura passa a ser um dos principais atributos buscados pelos pichadores, assim como o uso de monumentos públicos como plataforma das pichações. O autor exemplifica a tendência a partir do Monumento de Imigração Japonesa, em São Paulo, que

ainda hoje continua a ser o alvo preferido dos pichadores. O fato de a imprensa interferir combatendo essa atividade com artigos de página inteira, bem como com fotos coloridas publicadas em revistas de grande circulação, contribuiu para incentivar e acentuar o trabalho de pichadores, dando assim passagem para a fase seguinte (GITAHY, 1999, p.28-29).

Na quarta fase, auge da pichação na análise de Gitahy (Ibidem, p.29-30), a qualidade passou a ser medida pela repercussão do feito na mídia de massa. Como exemplo, o autor cita as intervenções realizadas por dois paulistas no Cristo Redentor, no Rio de Janeiro. A polícia conseguiu identificá-los e eles foram presos e condenados a limpar as pichações de toda a cidade durante seis meses. Por outro lado, os jovens também foram convidados para dar entrevistas em inúmeras plataformas midiáticas no Brasil e no exterior. As pichações atuais, no entendimento de Gitahy (1999, p.30), combinam os quatro fatores. Soma-se a eles a influência do próprio graffiti, que surgiu nos guetos nova-iorquinos e passou a ter grande influxo sobre os interventores urbanos de todo o mundo.

Os detalhes desta trajetória serão desmembrados e analisados mais a frente, porém neste momento é importante notar que – por ter sido mais aceito pela sociedade, levando grafiteiros a galerias e oficinas de graffiti – os pichadores adquiriram algumas de suas características. Para Gitahy (Ibidem, p.30-31), essa influência deu origem ao “grapicho”. Trata-se de uma espécie de fase intermediária entre essas duas formas de se apropriar do espaço da cidade, resultando em pichações mais coloridas e elaboradas do que originalmente se conhecia, ainda que não chegassem ao nível de complexidade das intervenções norte-americanas.

De acordo com Caló, o século XXI trouxe certas mudanças às terminologias das intervenções urbanas. Como resultado, os termos pichação e grapicho foram gradativamente substituídos por “grafite escrito (quando o grafiteiro somente escreve, e dentro de padrões da arte da caligrafia) e grafite pictórico (nos casos de trabalhos com uma carga de elaboração maior e uma ‘estética’ melhorada)” (CALÓ, 2005, p.249). Ao se analisar empiricamente as intervenções urbanas, no entanto, fica clara a fluidez entre essas definições. Todas estão muito

ligadas e a linha que as separa é bastante tênue, chegando a ser inclusive desnecessária, na análise de certos autores. O importante, ao menos para este estudo, é analisar o poder de mídia contra-hegemônica das pinturas em muros, sejam elas vistas como graffiti ou como pichação. Como bem explica Guarnizo (2010, p.6),

conseguir definir com clareza o que é ou não se tornou impossível, pois se trata de algo que varia de acordo com a região, a história e a maneira com a qual as ruas são empregadas como meios públicos de comunicação (Idem)².

2.3 Guetos nova-iorquinos: a influência do hip hop e da *pop art*

O graffiti como se conhece atualmente tem origem nos guetos nova-iorquinos do final dos anos 1960, quando floresceu nos Estados Unidos como expressão de resistência e reivindicação de identidade dos guetos do país. Para Gitahy (1999, p.16), essa forma de intervenção teve interferência direta do muralismo e da *pop art* do século XX. Assim como essas formas artísticas, o graffiti seria uma resposta à necessidade pós-moderna de uma forma de arte voltada para as grandes massas. No entanto, não se pode deixar de fazer aqui uma importante distinção: o lugar de fala dos grafiteiros. Em oposição à cultura hegemônica, esses artistas – tidos antigamente como contraventores – dão voz a parcelas da população que não se sentem contempladas pela arte ou mídia tradicionais.

Ainda em 1930, antes do graffiti tomar os contornos atuais, negros e hispânicos que não tinham espaço nos veículos de comunicação norte-americanos começaram a fazer uso da cidade para divulgar seus ideais. De acordo com Gitahy (Ibidem, p.40-41), um dos vândalos deixados dizia respeito às rádios, que não tocavam os *raps* característicos daquele grupo. Ainda segundo o autor, o estilo adotado por esses precursores do graffiti como intervenção urbana ficou conhecido como *spray cam*. À época, tornou-se costumeiro o que se convencionou chamar de *tag*, que significa a demarcação do nome e número da rua do grafiteiro nos muros da cidade. “Com o passar do tempo, essa assinatura foi ganhando cor, brilho e forma, até se transformar em frase. Esse estilo de graffiti também serviu para demarcar limites entre gangues suburbanas” (GITAHY, 1999, p.41).

Na bibliografia que se propõe a analisar os graffiti realizados nos Estados Unidos no período que teve início nos anos 1960 e se estendeu até meados da década de 1980, fica claro que os jovens grafiteiros passaram a fazer uso do metrô como superfície para grafar seus

² Tradução da autora. Original em espanhol: “Llegar a definir con claridad que es o que no, se ha convertido en un imposible, pues es algo que varía acorde a la región, la historia y la manera en que se emplean las calles como medios de comunicación público”.

nomes ou pseudônimos de forma simbólica, cru, agressiva e “suja” (GUARNIZO, 2005, p.27). As intervenções logo deixaram de se restringir aos transportes públicos e passaram a ser vistas, de forma massiva, nas ruas do Bronx e do Brooklyn. O livro *The Faith of Graffiti*, de Jon Naar e Norman Mailer, foi o primeiro trabalho a se debruçar sobre o tema, evidenciando os instintos humanos por trás das origens do graffiti: a transgressão e a coletividade desafiante. Para Guarnizo (Ibidem, p.28), os autores retratam de forma certa como a “necessidade de demarcar espaço” dos indivíduos permitiu que a expansão do graffiti pelo mundo tenha sido inevitável.

Por outro lado, vale pontuar que a linguagem adotada pelos grafiteiros era – e, em certa medida, continua sendo – codificada, com o objetivo de limitar seu entendimento a um grupo seleto de pessoas. A ideia não era deixar suas intenções transparecerem para a população como um todo, e sim funcionar como uma forma de apropriação de determinados espaços. Nas palavras de Guarnizo (2010, p.16),

[...] o graffiti mantém sua produção discursiva e estética em seu interior, sustenta seus códigos linguísticos, simbólicos e estéticos como uma barreira divisória entre os que fazem ou não parte do meio. Apesar das elaborações visuais serem algo com que se convive diariamente, sua criação não é pensada para a sociedade em geral; pelo contrário, constituem uma dinâmica centrada na apropriação, de certo modo invejosa, da cidade (Idem)³.

Exatamente por sua dinâmica transgressora e fora da lei, o graffiti precisou encontrar métodos que conferissem agilidade à realização das intervenções. Na análise de Gitahy (1999, p.20-21), materiais em aerossol, que começaram a ser produzidos após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), facilitaram o trabalho dos grafiteiros. Ainda segundo o autor, as tintas em spray, descendentes da “tinta sob pressão de uma bomba compressora, como na pintura automotiva”, substituíram as antigas técnicas de aplicação bucal de vernizes e fixadores, conferindo maior liberdade e velocidade aos movimentos (Idem).

De acordo com Guarnizo (2005, p.28-29), a prefeitura de Nova York empreendeu grandes esforços para reprimir a atividade dos grafiteiros nos anos 70. Assim, pichar ou grafitar nos metrô se tornou mais difícil – ainda que a segurança e vigilância nos trens só tenham chegado a seu auge no final da década de 90. Por isso, entre 1973 e 1982 o autor identifica um “vazio bibliográfico” nos registros dessas intervenções urbanas no país. Esse

³ Tradução da autora. Original em espanhol: “[...] el graffiti mantiene su producción discursiva y estética hacia dentro, sostiene los códigos lingüísticos, simbólicos y estéticos como una barrera divisoria entre los que hacen parte del medio y los que no. A pesar de que las elaboraciones visuales sean algo con lo que se convive a diario, su creación no está pensada para la sociedad en general, por el contrario, conforman una dinámica centrada a la apropiación, de cierto modo envidiosa, de la ciudad”.

vácuo literário não significa, porém, que os trabalhos de graffiteiros não estivessem se expandindo por outros meios.

Gitahy (1999, p.37) relata que, em 1975, Nova York recebeu a primeira grande exposição de graffiti, no Artist' Space, com apresentação dos trabalhos de Peter Schejedah. O autor atesta, porém, que a consagração dessa forma de intervenção “veio com a mostra *New York/ New Wave*, organizada por Diego Cortez, em 1981, no PSI, um dos principais espaços de vanguarda de Nova York” (Idem). No mesmo ano, a atriz de cinema *underground* Patty Astor fundou a *Fun Gallery*, primeira galeria completamente dedicada ao graffiti.

Algum tempo mais tarde, os graffiteiros Keith Haring e Jean Michel Basquiat participaram da Documenta de Kassel, na Alemanha. De acordo com Gitahy (1999, p.37-38), Haring – considerado uma espécie de discípulo do símbolo da *pop art* Andy Warhol – se tornou conhecido por levar o graffiti das ruas “para o convívio de galerias, museus e bienais”. Ainda segundo o autor, os dois mantiveram uma amizade íntima por mais de cinco anos e, durante seus encontros, discutiam os meandros da hierarquia existente entre arte (seja ela oficial ou não oficial), cultura e poder. Haring veio ao Brasil em 1983 para participar da Bienal de São Paulo. Aqui realizou diversas intervenções urbanas ao lado de Rui Amaral, Alex Vallauri e Maurício Villaça. Três anos mais tarde ele voltaria ao país para expor seus trabalhos na Galeria Thomas Cohn, ao lado de Kenny Scharff, no Rio de Janeiro (GITAHY, 1999, p.39).

Segundo relata Guarnizo (2005, p.9) em seu trabalho, essas ocorrências confluem com o “renascimento” do graffiti nova-iorquino do início dos anos 1980, que trouxe “novos processos de entendimento e apropriação do espaço”. De acordo com o autor, a crescente presença de graffiteiros exigiu que cada um deles olhasse para suas inscrições de forma a deixá-las mais complexas, dotadas de um diferencial: os nomes deixaram de ser apenas uma palavra e passaram a ser entendidos como um estilo próprio; uma espécie de desenho com estéticas específicas para a identificação de cada autor. Guarnizo (Ibidem, p.30) conta que, em uma entrevista realizada com a fotojornalista americana Martha Cooper, ela comentou que puristas do graffiti viram nessas novas formas de entender as intervenções “a morte do graffiti”. Isso porque sua essência, de reiterada inscrição de nomes na cidade, teria sido substituída por uma estética colorida e tangível a pessoas de fora do meio do graffiti.

Para o autor, a chegada do graffiti em outras localidades inicialmente se deu como mera importação de um discurso pronto dos Estados Unidos. Com o passar do tempo, porém, as intervenções teriam começado a se adaptar aos contextos locais onde estavam sendo realizadas. Neste sentido, Guarnizo (2005, p.26) afirma que, mesmo se impondo cada vez

mais como fenômeno global, o graffiti também passava a adotar características ainda mais regionais e subjetivas de seus autores. Essa constatação se justifica na medida em que se entende o graffiti como uma forma de apropriação de determinada cidade, repleta de particularidades históricas e sociais, por seus habitantes.

2.4 O papel do graffiti francês em maio de 1968

Na França, mesmo sofrendo forte repressão das autoridades locais, o graffiti assumiu certo protagonismo na revolta estudantil e operária de maio de 1968. Segundo descreve Verheyden (2010, p.13) em seu artigo *El graffiti: producción de sentido y recepción cultural en Bogotá*, alguns estudantes foram contrários às reformas educacionais adotadas pelo ministro da Educação Alain Savary que, resumidamente, consistiam em tornar o acesso às universidades públicas mais fácil e dificultar a permanência dentro delas.

A decisão fez com que alunos veteranos, aos quais haviam sido impostas altas qualificações para seus ingressos nas instituições, se revoltassem e decretassem greve por tempo indeterminado. Eles também passaram a expressar suas ideias de oposição nas paredes; algumas inscrições demonstravam força poética e expressiva, deixando sua marca como expressão verbal de um evento histórico e social (Idem).

Aqui uma tênue diferença entre os estilos norte-americano e francês começa a se delinear: enquanto as intervenções urbanas de Nova York se pautavam com maior frequência em imagens, as intervenções de Paris faziam uso mais acentuado da escrita, sem dar muita importância a cores e tipografia. Ainda que a contínua e complexa interação entre os dois termos já tenha sido discutida, alguns autores brasileiros insistem em classificar o primeiro como graffiti e o segundo como pichação. Para Verheyden, que não realiza essa distinção terminológica em suas análises,

a diferença entre esses dois países, poderosos a nível mundial, era simplesmente que na França os graffiti tinham foco político e revolucionário, enquanto nos Estados Unidos, especialmente em Nova York, os graffiti passaram a tomar contornos românticos, clamar pelos direitos civis e ambientais, o amor livre, a igualdade e a paz”⁴ (VERHEYDEN, 2010, p.21).

⁴ Tradução da autora. Original em espanhol: “La diferencia entre estos dos países poderosos a nivel mundial, era simplemente que en Francia los graffiti estaban enfocados a nivel político y revolucionario, mientras que en Estados Unidos, especialmente en Nueva York, los graffiti empezaron a tomar forma romántica, claman por los derechos civiles y ambientales, el amor libre, la igualdad y la paz”.

Em ambos os casos, porém, o graffiti seria resultado de sete características inerentes. Ao citá-las, a autora faz uma releitura dos conceitos de Armando Silva no livro *Graffiti: Una ciudad imaginada*. Segundo explica Verheyden, (Ibidem, p.23-25), essas características seriam marginalidade, anonimato, espontaneidade, composição do cenário (*escenidad*, em espanhol), velocidade, precariedade (uso de materiais de baixo custo e fácil acesso) e fugacidade (incerteza de quanto tempo a intervenção permanecerá intacta, antes de ser apagada).

2.5 Anos 80: América Latina e a terceira onda do graffiti

Na análise de Silva (2001, p.3-4) em outro trabalho, *Imaginários Urbanos*, a América Latina experimentou na década de 1980 um terceiro grande momento do graffiti contemporâneo, que veio a reboque dos movimentos vivenciados nos Estados Unidos e França alguns anos antes. Após chegar à região, a prática ganhou fôlego, assumindo características específicas em cada cidade cujos cidadãos se apropriavam dessa forma de manifestação. De acordo com o autor, na América Central o graffiti acompanhou as lutas de libertação, enquanto na Colômbia, Peru e em parte do Equador sua expansão se deu “por tradição guerrilheira e pelos novos ares de renovação estilístico-plástica em movimentos políticos e universitários” (Idem).

Já no México e na Venezuela, ele diz que o graffiti atendeu a “novos interesses artísticos e contemporâneos (do qual se fizeram notáveis e grandes exposições) que se estendiam à cidade ou da cidade-capital ao resto do país” (Idem). Por fim, na Argentina, no Brasil e no Uruguai o movimento foi motivado pelos “governos verticais”, enquanto no Chile nasceu “sob um maior fustigamento sociomilitar” (Idem). Apesar dessas e de outras particularidades históricas, Silva afirma que

impunha-se pois, em todos os casos, buscar outras formas de resposta cidadã, e desse modo, foi-se gerando e nascendo um “movimento” plástico-conjuntural, entre diversas razões sociais, políticas e contra-ideológicas que coincidiam em um lugar comum: desligar a escritura-grafite das antigas formas panfletárias e recorrer a novos subterfúgios formais; introduzir o afeto (e o afeto social), mas também a forma de arte, a figura, e não só a palavra, para conceber um novo projeto estético de sua iconoclástica contemporânea (Idem).

No entanto, ainda que elementos artísticos fossem apropriados do exterior pelos graffiteiros latino-americanos, o autor é categórico ao dizer que, na época em questão, nenhum país da região vivenciou o *graffiti*-arte – fenômeno comercial que monetizou essa

forma de expressão e a levou às principais galerias das capitais de Estados Unidos e França. Segundo explica Silva (Idem),

pode-se pensar na importância das galerias pelo fato de os grafiteiros de Nova York ou Paris anotarem até o número do telefone, o endereço, o nome e a assinatura, na parte inferior de suas obras, na esperança de serem logo chamados pelos galeristas para uma exposição formal (Idem).

É importante pontuar, no entanto, que hoje em dia essa apropriação do graffiti pela arte tradicional já é uma realidade em algumas cidades latino-americanas – a exemplo de Bogotá, foco deste estudo de caso. Neste trabalho, que tem como objetivo enxergar o graffiti sob a perspectiva da contra-hegemonia, pode-se entender esse movimento como uma forma do aparelho hegemônico renovar seu poder emprestando aos grafiteiros uma falsa noção de liberdade; trata-se, em última instância, de restabelecer o consenso de sua dominação entre os grupos subalternos através da adequação de suas reivindicações à lógica hegemônica.

No capítulo que se propõe a analisar o caso colombiano com mais especificidade, ficará claro que, hoje em dia, grande parte dos grafiteiros faz uso das redes sociais e aceita ser pago para expor seus trabalhos. Isso, no entendimento da autora, não é decisivo para classificar se suas intervenções têm ou não cunho contra-hegemônico; apenas que é impossível, de uma forma ou de outra, conseguir qualquer notoriedade na sociedade contemporânea sem fazer uso da mídia.

O mesmo raciocínio de apropriação do graffiti pela cultura tradicional pode ser aplicado ao que Silva (2001, p.4) chama de “moda-grafite” em países como Colômbia e Brasil. De acordo com ele, o graffiti – que nessas regiões cresce ligado também a estilos musicais como o *rock* – passou a aparecer em artigos de vestimenta e cadernos customizados, além de se organizarem competições visando eleger as melhores inscrições em muros e outras superfícies. O autor cita como exemplo um concurso realizado em 1988 no bairro bogotano de La Perseverancia. A cerimônia prometia premiar publicamente “o melhor e mais ousado grafiteiro, desvirtuando até mesmo a própria razão da proibição social que é inerente a uma escritura perversa como a que estamos comentando” (Idem).

Ainda nesta época, Silva (2001, p.5) afirma que o graffiti latino-americano viveu o encontro de duas beligerâncias: a popular – trazendo consigo expressões obscenas como ferramentas discursivas, além de ditados populares – e a universitária, responsável pelo “dito inteligente, a crítica política, a frase célebre, o desenho abstrato ou, às vezes, uma elaboração artística com valores plásticos e não só informativos” (Idem). Para exemplificar sua definição

de graffiti popular, o autor cita uma intervenção que trazia a ambígua frase “Na falta de pão, coma uma boa cuca”, acompanhada de um desenho pornográfico. Em espanhol, o termo cuca dá nome a um doce, mas, nas gírias de Bogotá, também pode significar o órgão sexual feminino.

Ainda segundo Silva, essas duas formas de graffiti não aconteciam de maneira totalmente isoladas e nem se restringiam à Colômbia, resultando em “fabulosas e incríveis mesclas” (Idem). Para exemplificar, o autor se utiliza de um caso brasileiro; de acordo com ele, na São Paulo dos anos 90, apareceram nas ruas vários avisos convidando graffiteiros para uma grande reunião que pretendia formar um sindicato para a categoria. Silva conta que

várias pessoas atenderam ao convite, tanto universitários e trabalhadores como pessoas da *rua*, de forte raiz popular, e se consolidou um grupo de trabalho “pela cidade” onde já não se trata de fazer imagens subversivas, mas pintura mural, música, recuperar espaços como pontes e paredes. Dessa iniciativa, chamada *projeto passagem da Consolação*, foi conseguido junto à prefeitura da cidade a destinação oficial do túnel que une a avenida Paulista com a rua da Consolação para fins artísticos (*Graffiti, Band* etc.), o que já evidenciava o seu entrosamento com as autoridades. Hoje tornou-se um projeto cultural de longo alcance, já institucionalizado (Idem).

Escolheu-se citar o exemplo dado por Silva exatamente para mostrar como o tema do graffiti, assim como outras formas de contra-hegemonia, é fluido e de difícil classificação exata. No caso do projeto passagem da Consolação, o grupo se enquadrava na lógica do aparelho hegemônico, mas não o fez sem antes ter suas reivindicações atendidas. Em outros casos, graffiteiros se utilizam de vias tradicionais para que suas vozes ganhem maior amplitude e reconhecimento, mas continuam expressando uma arte de cunho contestatório e, em certa medida, transgressor. Por isso, é preciso deixar claro que este trabalho não visa instituir uma verdade incontestável, apenas levantar o graffiti como uma possibilidade de mídia contra-hegemônica em Bogotá, capital em que essa forma de expressão ganhou especial notoriedade.

3 O PAPEL DA MÍDIA NA HEGEMONIA GRAMSCIANA

Para analisar determinada prática como uma tentativa de ruptura com o *status quo* da sociedade – isto é, como uma ação contra-hegemônica – é preciso antes entender o que se quer dizer com hegemonia. Como bem resume Paiva (2009, p.1) no texto *Os media alternativos como parte dos novos processos de mobilização popular no Brasil*, “tratar o conceito de minoria significa, sobretudo, enveredar pelo ambiente que propicia o seu aparecimento”. Isso significa apreender não apenas as origens etimológicas do termo hegemonia, mas também suas principais aplicações desde então e, no presente caso, a força da mídia para a manutenção dessa estrutura que privilegia as classes dominantes.

Fazê-lo prescinde, portanto, recorrer ao italiano Antonio Gramsci (1891-1937) – filósofo marxista que, calcado nos pensamentos de Lênin, introduziu a ideia de hegemonia para analisar a ordem do capital. Em seus escritos durante o cárcere, Gramsci fez pontuais comentários sobre a força da mídia na manutenção dos interesses hegemônicos e, com o passar dos anos e o desenvolvimento dos meios de comunicação, suas ponderações parecem cada vez mais assertivas. A influência dos meios de comunicação de massa sobre a sociedade civil – estudada por muitos autores, como será visto no delinear deste capítulo – tornou evidente a necessidade de que movimentos contrários à lógica da hegemonia, os movimentos contra-hegemônicos, também fossem analisados com profundidade a partir do aspecto midiático.

3.1 Etimologia

O termo hegemonia, conforme explica Gruppi (1978, p.1) no livro *O conceito de hegemonia em Gramsci*, deriva do grego *eghestau* ou do verbo *eghemoneuo*, ambos significando “ser guia”, “estar à frente”, “conduzir” ou “comandar”. O vocábulo se aproximava do militarismo, referindo-se ao chefe e/ou comandante do exército. Por *eghemonia*, também de origem grega, se entendia a direção suprema do exército; hegemônico, portanto, era o representante da mais alta patente militar. Paiva (2009, p.1) nota que, na Grécia antiga, o termo ainda era utilizado para “designar a supremacia de uma cidade frente às demais”.

A autora continua, dizendo que a ideia de hegemonia chega à modernidade com Lênin, mantendo-se no âmbito da teoria política, para classificar a “dominação por consentimento e aceitação do dominado” (Idem). Com Gramsci, porém, o conceito ganha mais amplitude,

ultrapassando a política e se estendendo ao campo econômico-social, de dominação cultural em última instância. Conforme resume Dantas (In COUTINHO, 2008, p.92) no artigo *Ideologia, hegemonia e contra-hegemonia*, a classe social dominante reúne todos os “meios essenciais que fazem dela o poder material, espiritual e político hegemônico numa determinada sociedade”. Com isso, o autor quer dizer que o poder material dominante pressupõe a construção do poder espiritual dominante. De acordo com ele,

os pensamentos dominantes nada mais são do que a expressão ideal das relações materiais dominantes; eles são essas relações materiais dominantes consideradas sob a forma de ideias – e, portanto, a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante; em outras palavras, são as ideias de sua dominação (Ibidem, p.113).

3.2 A hegemonia em Gramsci

Para entender as formulações de Gramsci é importante conhecer seu lugar de fala, o contexto no qual seus pensamentos se formaram. Trabalhando o marxismo apoiado em Lênin e com base nas ideias de totalidade e historicidade, ele tenta compreender a situação do capitalismo italiano e pensar a ditadura do proletariado de forma totalmente inserida nas especificidades de seu país. No entanto, Gruppi pontua que existe uma diferença entre o significado de hegemonia em Gramsci e Lênin, porque

Gramsci – quando fala de hegemonia – refere-se por vezes à capacidade dirigente, enquanto outras vezes pretende referir-se simultaneamente à direção e à dominação. Lênin, ao contrário, entende por hegemonia sobretudo a função dirigente (GRUPPI, 1978, p.11).

Em 1926, Gramsci é preso pelo regime fascista da Itália. Durante seu tempo de reclusão produz *Cadernos do Cárcere* – anotações esparsas sobre inúmeros temas, inclusive a comunicação – que o consagraram como um importante pensador de seu tempo, além do pai do conceito de hegemonia. As implicações da mídia na manutenção da lógica hegemônica serão analisadas mais à frente, mas o ponto de partida de Gramsci é olhar para a luta de classes não apenas como uma competição para apropriação do Estado, mas também pela conquista de influência na sociedade civil.

Ele argumenta que o modo de produção predominante em determinado período caracteriza a formação econômico-social da sociedade em questão, influenciando seus desdobramentos sociais. De acordo com Gruppi (1978, p.3), porém, o conceito de hegemonia apresentado por Gramsci ultrapassa a influência das estruturas política e econômica, operando

“também sobre o modo de pensar, sobre as orientações ideológicas e inclusive sobre o modo de conhecer” de seus cidadãos.

Em última análise, a construção de uma hegemonia também significa, para Gramsci, um evento filosófico. Isso porque, de acordo com ele, ao criar um novo terreno ideológico, “determina uma reforma das consciências, novos métodos de conhecimento” (Ibidem, p.4). É preciso entender, entretanto, que ao falar de hegemonia Gramsci se refere à ditadura do proletariado, à tentativa dessa classe de ascender ao poder a partir de um aparato hegemônico que conjugue “todos os níveis da sociedade: a base econômica, a superestrutura política e a superestrutura ideológica” (Ibidem, p.58). A hegemonia configuraria as bases sociais necessárias para o estabelecimento estatal da ditadura do proletariado.

Para que isso aconteça, Gramsci insiste na necessidade do momento da consciência, a superação da espontaneidade do movimento. Segundo suas argumentações, é preciso unidade entre teoria e ação, “único modo de tornar possível a coerência da ação, de emprestar-lhe uma perspectiva, superando a imediatividade empírica” (Ibidem, p.11). Em outra passagem, Gruppi explica que, para Gramsci,

enquanto existir contradição entre a ação e a concepção do mundo que a guia, a ação não pode ser consciente e não pode se tornar coerente. Será sempre uma ação, por assim dizer, fragmentada; teremos sempre ações espasmódicas e depois estagnação, rebeliões desesperadas e passividade, extremismo e oportunismo. A ação coerente exige ser guiada por uma concepção do mundo, por uma visão unitária e crítica dos processos sociais (Ibidem, p.69).

Embora a maior parte de suas formulações se refira à construção de uma nova estrutura hegemônica pela classe proletária, em outros pontos Gramsci fala sobre a hegemonia já instaurada pela burguesia. Nos seus escritos, ele formula o conceito de *Estado ampliado*, que se utilizaria de instituições como Igreja, escola, exército e mídia para produzir e reproduzir os valores sociais da classe dominante. Essas instituições funcionariam como ferramentas ideológicas de legitimação da hegemonia exercida pelos burgueses, sua influência sobre a sociedade civil. Como pontua Paiva (2009, p.2), porém, essas mediações tradicionais já não existem na atualidade sem serem a todo momento influenciadas pela mídia de massa. De acordo com a autora,

alguns teóricos já definem a contemporaneidade a partir da estrutura mediática, na medida em que as outras mediações tradicionais – família, escola, Estado, religião e trabalho – não podem mais ser analisadas e interpretadas em separado, como se estivessem suspensas e não fossem, a todo instante, atravessadas de maneira radical pelos *media* (Idem).

A serventia desses aparatos está em transcender da mera *coerção* ou supremacia, que faz uso da força, para o *consenso* – que implica persuasão e aceitação dos próprios dominados. Recorrendo à noção de ideologia e à figura do intelectual – “persuasor” a trabalho da classe dominante ou, ainda, “mediador de consenso”, nas palavras de Gruppi (1978, p.80) – o aparelho hegemônico busca “conservar unido um bloco social que não é homogêneo, mas sim marcado por profundas contradições de classe” (Ibidem, p.70). Isso significa fazer com que as classes sociais dominadas aceitem participar de uma concepção de mundo que lhes é imposta pelas classes dominantes. Em seu artigo *Contra-mídia-hegemônica*, Paiva (In COUTINHO, 2008, p.163-164) explica que

temos de entender por hegemonia uma forma de poder caracterizada por uma postura totalizante, generalizada, mas que se dá com o consentimento ou a aceitação dos demais. É, assim, uma configuração particular de dominação ideológica. A passividade daquele que aceita e se converte à posição de seguidor ou dominado pode ser reconhecida desde uma infinidade de ângulos, da posição subalterna até a escravidão consentida. Pode-se também vislumbrá-la como condição imposta e à qual se acedeu sem chance de opção e livre escolha. O fato é que se corrobora, em quaisquer das vertentes, à existência de uma situação de menor ou nenhum poder arbitral, apenas de cumprimento e aceitação de uma situação dada (Idem).

Deixando explícitas suas abrangências cultural e moral, a hegemonia é bem sucedida ao fazer valer no campo ideológico as posições da classe dominante, estabelecendo-as como absolutas. Dantas (In COUTINHO, 2008, p.95) reforça que o sucesso de um processo hegemônico depende de jamais “se apresentar como ideologia de uma classe social dominante no interior de uma sociedade e de uma época histórica determinada”, e sim como a “própria forma universal de verdade”. Como exemplo, ele cita a religião, voz que emanaria diretamente de Deus, e a ciência, autoridade incontestável vinda do discurso do especialista.

Gruppi (1978, p.58), porém, lembra que a força não é dispensável na equação hegemonia. De acordo com ele, “a hegemonia é concebida como direção e domínio e, portanto, como conquista, através da persuasão, do consenso, mas também como força para reprimir as classes adversárias”. No artigo *Gramsci: a comunicação como política*, Coutinho (In COUTINHO et al, 2008, p.45) retoma um pensamento de Nicolau Maquiavel que se enquadra perfeitamente nesta análise e pode ser adaptada para os governantes contemporâneos. De acordo com ele, no início da Idade Moderna, o Príncipe que quisesse garantir sua estabilidade no poder deveria saber que

a natureza dos povos é lábil: é fácil persuadi-los de uma coisa, mas é difícil que mantenham sua opinião. Por isso, convém ordenar tudo de modo que, quando lhes falte a crença, se lhes possa fazer crer pela força. (MAQUIVAVEL, 1992 apud COUTINHO In COUTINHO et al, 2008, p.45).

Em suma, a inovação de Gramsci está em ver a cultura como uma instância da luta política e, como pontua Coutinho (In COUTINHO, 2008, p.8-9) na apresentação do livro *Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência*, os meios de comunicação assumem importante papel na imposição da liderança intelectual e moral de uma classe social sobre todo o conjunto da sociedade.

3.3 O poder dos meios de comunicação de massa

Embora a comunicação social estivesse longe de se tornar uma disciplina autônoma à época em que Gramsci escrevia os *Cadernos do Cárcere*, conforme explica Coutinho (In COUTINHO et al, 2008, p.42), a área tem se beneficiado de suas notas sobre jornalismo, romance de folhetim e a questão da linguagem e das línguas. De acordo com o autor, é possível extrair desses escritos estudos de recepção, estética da comunicação, análise de discursos, cultura da mídia, entre outros.

Coutinho (Ibidem, p.48) também afirma que, ao longo dos *Cadernos*, Gramsci quase não se refere aos meios de comunicação de massa. Segundo ele, o italiano escreve poucas linhas sobre o rádio e o cinema, mas nenhuma sobre a televisão, ainda em fase experimental. Gruppi (1978, p.68) acrescenta que, apesar de pouco difundido na sua época, quando Gramsci toma conhecimento, ainda no cárcere, “do surgimento do cinema falado, compreende imediatamente a importância que esse pode assumir. Ocupa-se também do rádio, que tinha então poucos anos de vida, bem como dos romances seriados”.

O viés deste trabalho, porém, é analisar a influência dos meios de comunicação na manutenção da hegemonia de uma classe sobre todas as outras. De acordo com Coutinho (In COUTINHO et al, 2008, p.43-44), “todo processo de hegemonia é, necessariamente, um processo comunicacional”. O autor argumenta que é pela comunicação que se formam e transformam “as ideologias que agem ética e politicamente na transformação da história” e “no terreno das ideologias – acionadas/mobilizadas pela comunicação – que se dá a constituição das subjetividades coletivas” (Idem).

Em última análise, Coutinho (In COUTINHO et al, 2008, p.48) credita a Gramsci contribuições significativas para o estudo do que – dez anos depois de sua morte, em 1937 –

Adorno e Horkheimer chamaram de “indústria cultural”. Ainda segundo o autor, a comunicação hoje ocupa lugar de destaque na sociedade civil e a mídia se coloca como a mais importante ferramenta de proteção da hegemonia das classes dominantes. Na mesma passagem, ele afirma que é a mídia é responsável por proteger o aparelho estatal do impacto das crises político-econômicas, garantindo o consenso necessário para a dominação do capital. (Ibidem, p.47)

Para Gramsci, o início do processo que culminaria na incontestável importância dos meios de comunicação na manutenção da lógica hegemônica teve início com o nazifascismo, que, conforme explica Coutinho (In COUTINHO et al, 2008, p.49),

tomou a dianteira no uso das novas “técnicas sociais”, iniciando, como observou Otávio Ianni em seu sugestivo ensaio *O príncipe eletrônico*, “um deslocamento radical do lugar da política e do modo de construir hegemonias e soberanias em todo o mundo” (2003, p.157). Assim como o príncipe maquiavélico e o “moderno príncipe” gramsciano (o partido político), o “príncipe eletrônico”, particularmente a televisão, “pode ser visto como o *intelectual orgânico* dos grupos, classes ou blocos de poder dominantes” (2003, p.165). É ele, hoje, o principal responsável pela organização da ideologia necessária à dominação burguesa e ao desenvolvimento das relações capitalistas. Este novo *intelectual coletivo* ocupa progressivamente os espaços dos demais aparelhos de hegemonia (partidos, sindicatos, movimentos sociais), exacerbando aquela tendência indicada por Gramsci (Idem).

O movimento fascista italiano foi fundado por veteranos da Primeira Guerra Mundial em março de 1919, assumindo gradualmente os moldes de um partido que, em menos de uma década, iria instaurar uma ditadura no país – levando à prisão líderes oposicionistas, a exemplo de Gramsci. Antes de ser preso, porém, mais precisamente no mesmo ano em que o projeto fascista começava a se formar, ele fundou o jornal semanário *L’Ordine Nuovo* com um grupo de amigos. De acordo com Coutinho, ainda que não tivessem o mesmo peso que têm na atualidade, os meios de informação já configuravam a parte mais relevante da estrutura hegemônica.

Além disso, o *L’Ordine Nuovo*, como jornal operário, teria possibilitado “a setores das camadas subalternas se reconhecerem como sujeitos da história, elevando sua consciência fragmentária e muitas vezes servil ao nível da consciência de classe, isto é, ao nível da totalidade” (In COUTINHO et al, 2008, p.50-54). Trata-se do momento da consciência citado no início deste capítulo; “a compreensão não apenas do conflito imediato entre patrões e operários na luta pela fixação do salário”, mas das contradições inerentes ao regime capitalista (Idem).

Na visão de Gramsci, os jornais desempenham a função de “partidos”, “frações de partidos” ou “funções de determinados partidos” (Ibidem, p.51). Segundo explica Coutinho nesta mesma passagem, o partido da mídia adequa “com extrema eficácia” a visão de mundo de todas as classes sociais às necessidades de desenvolvimento produtivo dos grupos dominantes. Por isso, ele continua, era necessários que os operários desenvolvessem sua própria imprensa, “como arma de agitação a ser implantada no seio das classes trabalhadoras a fim de unir e elevar seus sentimentos, pensamentos e vontade” (Ibidem, p.52).

3.4 Contra-hegemonia: as minorias também querem representatividade

Segundo retoma Coutinho (Ibidem, p.45), Gramsci vê como “fato primordial” da política o fato de que em uma sociedade coexistam governantes e governados. Os grupos dominantes utilizam tudo que está a seu poder para continuarem dominando, enquanto os dominados lutam e resistem à dominação. Na definição de Gruppi (1978, p.90), a hegemonia da classe dominante “entra em crise quando desaparece sua capacidade de justificar um determinado ordenamento econômico e político da sociedade”. Depois de tudo que já foi aqui colocado, pode-se incluir também a cultura e a moral nessa equação capaz de abalar o poder de determinado grupo sobre os demais.

A resistência dos dominados, no entanto, pode ter pretensões de assumir o posto hegemônico – como Gramsci prega ao falar da ditadura do proletariado – ou de dissolver por completo a estrutura que permite a determinada classe ou grupo exercer hegemonia sobre toda a sociedade. Trata-se, neste segundo caso, de um movimento político-cultural que se convém chamar de contra-hegemonia. Nas palavras de Paiva (In COUTINHO, 2008, p.164),

é no entendimento de que o “contra” se define pela visceralidade da oposição – e não por um mero revezamento de forças contraditórias – que reside possivelmente a compreensão daquilo que se pode pautar ideologicamente como uma postura contra-hegemônica. Por isso, considerando-se a disseminação atual do significado vulgar de hegemonia, não é correto concluir que contra-hegemonia seja hoje um conceito corrente (Idem).

A autora argumenta que, além de constituir impropriedade linguística, a mais danosa consequência do uso errado do termo seria a “inanidade política no empenho de interpretar, analisar ou estudar efetivamente as situações do cotidiano” (PAIVA In COUTINHO, 2008, p.165). Ainda de acordo com ela, a contra-hegemonia se orienta de forma não apenas contrária, mas oposta à hegemonia. Isso significa não ansiar pelo lugar de sujeito hegemônico,

adotar postura de recusa à situação dominante e, indo além, refletir contundentemente sobre o *status quo* da sociedade. Em suas próprias palavras,

o papel fundamental de uma movimentação contra-hegemônica é o de fazer pensar, o de propiciar novas formas de reflexão, com o objetivo precípua e final de libertar as consciências. Se as bases são diferentes dessas, certamente os propósitos são outros. E, então, a pró-hegemonia torna-se o objetivo maior (Ibidem, p.166)

Muniz Sodré (In COUTINHO, 2008, p.35), por sua vez, introduz a noção de *agency* e contra-hegemonia como termos correspondentes, quando aplicados aos “jogos linguísticos e às ações de resistência aos discursos que tentam perpetuar a marginalização de grupos socialmente subalternos”. Em seu artigo *O jogo contra-hegemônico do diverso*, o autor define *agency* como “uma ação interventora ou uma resposta simbólica, por parte de um grupo singularizado, a um discurso hegemônico” (Idem).

3.5 O papel da tecnologia nos movimentos contra-hegemônicos

O desenvolvimento de novas tecnologias – em especial a internet, com o posterior surgimento das redes sociais – intensificou os debates acerca da contra-hegemonia. Martín-Barbero (In COUTINHO, 2008, p.13) argumenta, no texto *Novas visibilidades políticas da cidade e visibilidades narrativas da violência*, que a apropriação crescente desses aparatos permite a grupos de camadas subalternas “uma verdadeira ‘revanche sociocultural’, isto é, a construção de uma contra-hegemonia mundial”.

Dessa constatação é possível depreender que plataformas como Facebook, Twitter e Instagram – que na divulgação do trabalho de grafiteiros assume importância ímpar, uma vez que o foco do aplicativo está na publicação de fotos – têm a capacidade de conectar indivíduos de diferentes partes do mundo que tenham a mesma carência de representação no aparato hegemônico em vigor. Assim, a internet amplifica reivindicações e assume papel de relevante pressão nas classes dominantes.

No entanto, Martín-Barbero (In COUTINHO, 2008, p.22) faz um importante contraponto a esses dispositivos de visibilidade. De acordo com o autor, eles têm na vigilância pelo poder sua outra face; “fazer-se visível sempre implica, ao mesmo tempo, tornar-se vulnerável ao assédio vigilante do poder, cuja figura mais extrema está na internet: não é possível existir/estar na rede sem ser visto – detectado/observado – por milhares de olhos” (Idem). Por fim, Martín-Barbero pontua que, da mesma forma

como muito poucos deixam de lado a internet por causa dessa vulnerabilidade, pois o que a rede mobiliza e possibilita neutraliza seus riscos, assim também a *visibilidade* social e política vai mais além do que pode ser pensado com base na obsessão panóptica – inclusive agora, depois do Onze de Setembro, quando todas as cidades se veem invadidas por engenhos eletrônicos de inspeção automática e de vigilância agressiva (Idem).

A partir dessa observação, um ponto interessante a se pensar é até que ponto o uso das tecnologias é contra-hegemônico ou apenas uma concessão das classes dominantes às dominadas para que, a partir da ilusão de abalo do *status quo*, sua dominação seja mais uma vez assegurada. Sodré (In COUTINHO, 2008, p.35) aborda o assunto por meio de um exemplo sobre a televisão na Venezuela. De acordo com ele,

quando se concebe uma rede pública de televisão – caso do presidente Venezuelano Hugo Chávez, ao negar à rede privada RCTV a renovação da concessão do canal por ela utilizado –, o argumento utilizado é o de que se vai priorizar a pluralidade das “expressões culturais” (a mesma categoria de que se vale a convenção da Unesco) das comunidades particulares. Tenta-se fazer supor, assim, que o registro midiático de uma pluralidade numérica de diferenças culturais implica instauração política da diversidade, quando na realidade, posto no interior da codificação semiótica operada pelo grupo logotécnico de uma rede televisiva, o diverso apenas ratifica a hegemonia de um centro (Idem).

No entendimento de Sodré (In COUTINHO, 2008, p.35-37), isso não significa, porém, que as tecnologias da informação e da comunicação não possam ser utilizadas na busca pela diversidade. O que ele tenta deixar claro é que se deve entender o verdadeiro significado de diversidade para que o primeiro passo da posição contra-hegemônica no plano da cultura possa ser tomado. De acordo com o autor, para ultrapassar os “efeitos de superfície” é preciso fazer uso da tecnologia de dentro para fora, a partir de “uma voz autônoma, política e culturalmente diversa” (Idem).

Ainda na análise de Sodré (In COUTINHO, 2008, p.32-33), o olhar hegemônico tem dificuldade em entender o diverso e, por isso, se limita ao reconhecimento da pluralidade. Assim, o *Outro* passa a ser entendido a partir de comparações lógicas, o que é reiteradamente questionado pelo autor. Em suas palavras,

comparamos como se fosse o caso de identificar objetos. E comparamos para exercer poder, para dominar. Na verdade, os homens não são iguais, nem desiguais. Os homens, seres singulares, coexistem espacialmente em sua diversidade” (Idem).

4 O GRAFFITI COMO INTERVENÇÃO URBANA

O estudo do graffiti traz consigo inúmeras complexidades, dentre as quais estão a novidade do tema em trabalhos acadêmicos e sua intensa capacidade de mutação – ampliada pela apropriação dessa prática pela cultura tradicional, além da rápida proliferação do número de graffiteiros a nível mundial. Outro fator de suma importância em qualquer análise sobre o assunto é o suporte onde os graffiti são inscritos: muros, paredes e fachadas das cidades. Essa constatação, embora óbvia, deixa clara a necessidade de se olhar para a urbe não apenas como espaço físico, mas também de representação, vivência e intercomunicação de seus cidadãos.

Uma intervenção urbana como o graffiti pode ser lida a partir de diferentes ângulos, mas todos eles transpassam a noção da cidade como espaço a ser apropriado por seus cidadãos para que eles se reconheçam dentro dela; trata-se, em última análise, da resposta de um indivíduo ou de um grupo à sua necessidade de demarcar territórios e se fazer presente na cidade. Para estudar essa forma de expressão, portanto, é preciso se ater às especificidades de cada região onde ela aparece e, indo além, entender as características particulares do homem urbano e sua relação com a metrópole.

Para esta análise serão retomadas as argumentações de Silva, que no livro *Imaginários Urbanos* traça um rico panorama da construção de imaginários urbanos na América Latina, com especial atenção a Bogotá e São Paulo. Na introdução da obra, o autor diz que ser urbano nas sociedades latino-americanas não “corresponde tão somente à condição material daqueles que habitam uma cidade” (SILVA, 2001, p.XXIII). Sua proposta ultrapassa o físico e se propõe a estudar a cidade como lugar de acontecimento cultural e “cenário de um efeito imaginário” que se altera em função do aspecto material, mas também o modifica constantemente (Idem). De acordo com ele,

cada cidade tem seu próprio estilo. Se aceitamos que a relação entre coisa física, a cidade, sua vida social, seu uso e representação, suas escrituras, formam um conjunto de trocas constantes, então vamos concluir que em uma cidade o físico produz efeito no simbólico: suas escrituras e representações. E que as representações que se façam da urbe, do mesmo modo, afetam e conduzem seu uso social e modificam a concepção do espaço. (Ibidem, p. XXIV).

O presente trabalho fará uso mais extenso e elaborado das considerações do autor acerca da capital da Colômbia, mas por vezes abrirá espaço para exemplos curiosos e representativos de São Paulo – visando com isso não apenas enriquecer o debate, mas também deixar abertas as portas para futuras análises do graffiti como mídia contra-hegemônica no

Brasil. Além dos conceitos de Silva, neste capítulo também serão discutidas algumas elaborações de Ermínia Maricato e outros autores sobre a metrópole.

4.1 Ser urbano: as mudanças instauradas pela metrópole

Na análise de Silva (2001, p.XXV), cada cidade constrói uma mentalidade urbana de acordo com suas particularidades. Ela “se autodefine por seus próprios cidadãos, seus vizinhos e seus visitantes”, existindo, dentre outros fatores, em face da interação entre condições físicas e naturais, os usos sociais que lhe são atribuídos e suas modalidades de expressão. De acordo com o autor,

a vida moderna vai pondo tudo em um tempo, um ritmo, umas imagens, em uma tecnologia, em um espaço que é não só real (como se diz daquele lugar onde cabem e se colocam as coisas) mas também simulado, para indicar o lugar da ficção que nos atravessa diariamente: os *outdoors*, a publicidade, os grafites, as placas de sinalização, os *publik*, os pictogramas, os cartazes de cinema e tantas outras fantasmagorias (Idem).

No texto *A metrópole e a vida mental*, Georg Simmel vai na mesma direção e afirma que os problemas mais graves da modernidade derivam da tentativa dos indivíduos de preservar “a autonomia e a individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida” (SIMMEL, 1973, p.11). De acordo com o autor, a vida na metrópole fez com que a base psicológica da individualidade passasse a ser a intensificação dos estímulos nervosos – sejam eles interiores ou exteriores (Ibidem, p.12). Simmel compara a vida metropolitana à vida rural, dizendo que

com cada atravessar de rua, como o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade fez um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica. A metrópole extrai do homem, enquanto criatura que procede a discriminações, uma quantidade de consciência diferente da que a vida rural extrai. Nesta, o ritmo da vida e do conjunto sensorial de imagens mentais flui mais lentamente, de modo mais habitual e mais uniforme. É precisamente nesta conexão que o caráter sofisticado da vida psíquica metropolitana se torna compreensível – enquanto oposição à vida de pequena cidade, que descansa mais sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais (Ibidem, p.12).

O autor argumenta que, para lidar com esse aumento exponencial dos estímulos sensoriais e imagens mentais, o tipo metropolitano de homem – ou seus muitos tipos, dadas as várias formas que ele pode assumir – passa a reagir às “correntes de discrepâncias

ameaçadoras de sua ambientação externa” com a cabeça, e não com o coração (SIMMEL, 1973, p.12-13). Ele também afirma que

a vida metropolitana, assim, implica uma consciência elevada e uma predominância da inteligência no homem metropolitano. A reação aos fenômenos metropolitanos é transferida àquele órgão que é menos sensível e bastante afastado da zona mais profunda da personalidade. A intelectualidade, assim, se destina a preservar a vida subjetiva contra o poder avassalador da vida metropolitana. (Idem).

Simmel ainda retoma o papel da metrópole como sede da economia monetária, na qual a “multiplicidade e concentração da troca econômica dão uma importância aos meios de troca que a fragilidade do comércio rural não teria permitido” (Idem). De acordo com ele, ao contrário do que acontece na vida rural, na qual é essencial que produtor e consumidor se conheçam, na metrópole moderna é o anonimato que garante o sucesso do comércio. Neste sentido, exigem-se do homem metropolitano pontualidade e organização para garantir o cumprimento de seus afazeres e compromissos com os demais cidadãos da metrópole.

O autor também afirma que essa nova estrutura de cidade dá aos cidadãos uma falsa pretensão de liberdade em relação ao homem da cidade pequena. Falsa porque, “sob certas circunstâncias, a pessoa em nenhum lugar se sente tão solitária e perdida quanto na multidão metropolitana” (Ibidem, p.20). A argumentação de Simmel muito se assemelha ao conto *O homem da multidão*, de Edgar Allan Poe, que logo em sua epígrafe traz a seguinte frase de La Bruyère: “Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul” (POE, 2011, p.392); o que, em português, seria traduzido para algo próximo a “é uma grande desgraça não poder estar só”.

Para Simmel, além da solidão proporcionada pela multidão, a metrópole promove o “espírito objetivo” em detrimento do “espírito subjetivo” ao mesmo tempo em que exige de seus cidadãos uma busca incessante pela diferenciação para que não sejam prontamente substituídos no mercado de trabalho. Ainda de acordo com o autor, o indivíduo metropolitano funciona como “um mero elo em uma enorme organização de coisas e poderes que arrancam de suas mãos todo o progresso, espiritualidade e valores”, na tentativa de tirar dele sua subjetividade e incitá-lo a assumir uma forma puramente objetiva (SIMMEL, 1973, p.23).

Todos esses fatores, argumenta Simmel, conduzem o homem ao “impulso da existência pessoal mais individual” (Idem). Em uma passagem do texto, o autor fornece um sucinto contexto histórico dessa busca pela diferenciação ante os demais; de acordo com ele, no século XVIII os indivíduos estavam presos a vínculos de caráter político, agrário, corporativo e religioso, um cenário de restrições que os levou a lutar por liberdade e igualdade. Com o passar do tempo, porém, suas reivindicações foram mudando de tom e,

no século XIX, através de Goethe e do romantismo, por um lado, e através da divisão econômica do trabalho, por outro, outro ideal se levantou: os indivíduos liberados de vínculos históricos agora desejavam distinguir-se um do outro. A escala dos valores humanos já não é constituída pelo “ser humano geral” em cada indivíduo, mas antes pela unicidade e insubstituibilidade qualitativas do homem. A história externa e interna de nosso tempo segue seu curso no interior da luta e nos entrelaçamentos em mudança dessas duas maneiras de definir o papel do indivíduo no todo da sociedade. É função da metrópole fornecer a arena para este combate e a reconciliação dos combatentes (Ibidem, SIMMEL, 1973, p.24-25).

4.2 Hiperurbanização, uma realidade contemporânea

No entanto, vale pontuar que – embora permaneçam atuais – muito tempo se passou desde as considerações feitas por Simmel. As cidades contemporâneas vivem um momento de hiperurbanização e, conforme explica Mike Davis no artigo *Planeta de ciudades-miseria: Involución urbana y proletariado informal*, enfrentam um crescimento descontrolado mesmo quando em condições econômicas desfavoráveis. Esse cenário se acentua em países subdesenvolvidos e em desenvolvimento e, na maioria das vezes, o aumento do número de assentamentos informais está associado a altos níveis de desigualdade social e violência, além da degradação do meio ambiente.

Para tratar do tema, Davis (2004, p.10) se utiliza do documento *The Challenge of the Slums*, que em português significa *O Desafio das Favelas*, publicado em 2003 pelo Programa de Assentamentos Humanos das Nações Unidas (ONU-HABITAT). De acordo com ele, trata-se da primeira auditoria verdadeiramente global sobre a pobreza humana. Em suas palavras, “o crescimento da população urbana que se produz apesar de um crescimento econômico urbano estancado ou negativo constitui a expressão extrema do que alguns pesquisadores qualificam como hiperurbanização”⁵ (Ibidem, p.9).

O autor elogia o documento da ONU por seu ineditismo em condenar reformas econômicas do neoliberalismo, bem como intervenções feitas pelo Fundo Monetário Internacional (FMI) que resultaram no agravamento das desigualdades em alguns países. Por outro lado, Davis (2004, p.11-16) enfatiza que faltam nele considerações efetivas sobre o papel da hiperurbanização no atual cenário caótico de algumas cidades e críticas contundentes à indiferença de governos e instituições de pesquisa com a situação das áreas urbanas hiperdegradadas do Terceiro Mundo.

⁵ Tradução da autora. Original em espanhol: “El crecimiento de la población urbana que se produce a pesar de un crecimiento económico urbano estancado o negativo constituye la expresión extrema de lo que algunos investigadores han calificado de «hiperurbanización»”.

De acordo com ele, pelo menos metade da população dessas localidades tem menos de vinte anos e suas realidades não são devidamente representadas nas estatísticas, às vezes deliberadamente e outras por mero descaso. Na visão do autor, o quadro é ainda mais grave: as máquinas políticas locais e nacionais de alguns países costumam consentir o assentamento informal e a especulação privada informal

[...] desde que possam controlar o aspecto político das áreas urbanas hiperdegradadas e extraíam delas um fluxo regular de subornos ou alugueis. Sem títulos de terra ou de propriedade de um terreno local, os habitantes dessas áreas hiperdegradadas se veem metidos em relações de dependência quase feudais com funcionários locais e peixes gordos do partido governamental⁶ (Idem).

A pesquisadora brasileira Erminia Maricato também dedica muitos de seus escritos à análise da hiperurbanização e das áreas hiperdegradadas, ainda que não faça uso desses termos. No artigo *Conhecer para resolver a cidade ilegal*, ela argumenta que “o que define a favela é a completa ilegalidade da relação do morador com a terra” (MARICATO In CASTRIOTA, 2003, p.79). De acordo com ela, trata-se de terrenos invadidos que, ao contrário dos loteamentos ilegais ou clandestinos, não se baseiam em nenhum contrato de compra e venda que garanta os mínimos direitos a seus moradores.

Para Maricato (Idem), loteamentos ilegais e favelas foram as alternativas de moradia mais comuns encontradas pela parcela da população que, com o desenvolvimento urbano das grandes cidades, foi economicamente excluída dos setores formais. A autora se refere às classes média baixa e baixa das metrópoles brasileiras, mas não seria exagero dizer que a realidade se estende a quase todos os países do dito Terceiro Mundo, dentre eles a Colômbia.

Neste texto, Maricato também desenvolve a ideia de regulação fundiária como complemento natural da urbanização e analisa atualizações da legislação brasileira que dispõe sobre lotes ilegais e a concessão coletiva de determinados territórios, mas não cabe aqui se ater a essas argumentações; o que interessa a este presente trabalho é sua afirmação de que “as favelas e os loteamentos ilegais continuarão a se reproduzir enquanto o mercado privado e os governos não apresentarem alternativas habitacionais” (MARICATO In CASTRIOTA, 2003, p.81).

Em outro trabalho – uma palestra no evento *Próximo Ato*, no Instituto Goethe – Maricato (2006, p.5) creditou à ilegalidade desses terrenos, bem como à consequente ausência

⁶ Tradução da autora. Original em espanhol: “[...] mientras puedan controlar el cariz político de las áreas urbanas hiperdegradadas y extraigan un flujo regular de sobornos o alquileres. Sin títulos de tierra o de propiedad de una vivienda formales, los habitantes de estas áreas hiperdegradadas se ven metidos en relaciones de dependencia casi feudales con funcionarios locales y peces gordos del partido gubernamental”.

de direitos de seus moradores, grande parte do estigma que acompanha as favelas e, por isso, seus habitantes. De acordo com ela, a exclusão é total: ambiental e urbana, com má infraestrutura e quase nenhum serviço urbano de fornecimento de água, coleta de lixo, drenagem, iluminação pública etc., mas também social, racial e cultural. Esse cenário, na visão da autora, contribui para a instituição de novas autoridades nesses territórios, que não as governamentais (Idem). Para ela,

à freqüente ilegalidade na ocupação do solo soma-se a ilegalidade nas relações de trabalho e na resolução de conflitos. A polícia age ilegalmente, os tribunais estão ausentes das disputas. Trata-se, enfim, de um ambiente de ilegalidade generalizada. Seguramente há uma relação entre violência e ilegalidade, ou ausência da cidadania (MARICATO, 1998, p.1)

Maricato ainda ressalta que, ao contrário do que pensam as elites, não é nos bairros ricos que a violência faz mais vítimas, e sim na própria periferia (Idem). Mais uma vez, a autora faz uso de exemplos da realidade brasileira para reforçar sua argumentação, mas é fácil transferir a lógica construída para o cenário de cidades como Bogotá, que contam com cenários semelhantes no que se refere à exclusão territorial e aos altos índices de criminalidade.

O principal motivo dessa segregação está, segundo Maricato (Ibidem, p.2), na priorização dos interesses privados, “em especial de empreiteiras e agentes do mercado imobiliário”. Ela explica que os investimentos de caráter público e social na periferia não têm grande peso na dinâmica do poder político. A autora ainda se arrisca a dizer que as camadas excluídas não contam nem para a lógica de mercado e nem para elas mesmas, cujas referências estão na centralidade e modernidade dominantes (MARICATO, 1998, p.3). Trata-se, mais uma vez, da aceitação do dominado à estrutura hegemônica vigente.

4.3 Imaginários urbanos e o ponto de vista cidadão

Em linha com o que vem sendo exposto, as conceituações de Silva acerca da cidade são de grande contribuição para a análise do graffiti como mídia contra-hegemônica. Além de ressaltar que cada cidade possui características que lhe são específicas, o autor defende que essas diferenças advêm não apenas de suas particularidades arquitetônicas, mas também dos símbolos construídos por seus habitantes para representá-la. Esses símbolos, vale notar, variam de acordo com o tempo e com os grupos de pessoas – com suas mais distintas vivências e percepções da urbe – que os constroem.

Nas palavras do autor, eles “mudam como mudam as fantasias que uma coletividade elabora para fazer sua a urbanização de uma cidade” (2001, p.XXVI). Por outro lado, apesar da fluidez desses símbolos dentro de uma mesma cidade e das diferenças encontradas de uma cidade para a outra, Silva (Ibidem, p.XXVII) encontra semelhanças dentro da América Latina, por exemplo entre São Paulo e Bogotá. Em suas próprias palavras,

as estratégias de representação são diferentes nas diversas culturas, como o serão nas diferentes comunidades urbanas. Desse modo, falar de cidades da América Latina não será o mesmo que falar de abstrações impossíveis, mas sim de um patrimônio cultural, histórico, social que alude a encontros simbólicos que as fazem semelhantes umas às outras (Ibidem, p.XXVII).

Essa leitura simbólica da cidade resulta do conjunto de pontos de vista de seus cidadãos sobre ela – a soma imaginável de “possibilidades narrativas de fortes raízes culturais em cada geografia urbana” (SILVA, 2001, p.10-11). O autor também entende por ponto de vista cidadão, termo que assume grande importância em seus trabalhos, “uma série de estratégias discursivas por meio das quais os cidadãos narram as histórias da sua cidade, mesmo quando tais relatos possam, igualmente, ser representados em imagens visuais” (Ibidem, p.9).

Esses diferentes pontos de vista costumam ser projetados por grupos sociais ou outras marcas demográficas. No caso do graffiti, essas demarcações são fluidas; quase todos os grupos são compostos por jovens e o meio é majoritariamente masculino, porém coletivos de graffiteiras feministas vêm ganhando maior projeção com o passar do tempo, como será visto em profundidade no presente estudo de caso. De acordo com Silva (2001, p.34),

os territórios podem manifestar-se com diferentes matérias expressivas, como a verbal, a fônica ou a escritural; também podem reconhecer diversidade genética, como serem de homens ou de mulheres; podem também definir variações na idade dos participantes como território de jovens [...] ou de velhos. Pode-se igualmente reconhecer estratos sociais, ou de origem cidadina e regional ou formação acadêmica e nível “cultural”. Em outras palavras, para que falemos da construção de territórios, só se requer que nos refiramos a um conjunto de práticas que em seu todo mostrem ser construídas por *sujeitos territoriais* – que tenham conseguido um processo de atualização para reconhecerem-se na própria experiência social (Idem).

4.4 A dimensão simbólica do território

Falar de cidade também exige que a noção de território seja analisada, principalmente quando a proposta é estudar a ação de graffiteiros. Segundo retoma Silva (2001, p.15), o termo figura em estudos de geógrafos e antropólogos no que se refere ao uso dos espaços, em

sua maioria públicos. O autor argumenta que a noção de território existe de maneira implícita desde os primórdios das cidades como uma condição; ele também lembra que, de acordo com o historiador Fustel de Coulanges, a religião proibia o abandono da terra onde repousavam os restos dos antepassados divinizados. De acordo com Silva (Ibidem, p.15-16),

era preciso que cada indivíduo, evocando uma ficção, para não cometer impiedade, levasse consigo, simbolizado num torrão de terra, o solo sagrado em que haviam sido enterrados os seus antepassados ou seres divinizados, aos quais estariam unidos pela alma. [...] A citação anterior já nos revela a expressão simbólica que subentendia com relação ao solo habitado, que irá constituir a longínqua origem de apropriação da terra, em complexos mecanismos com o passado, com o mais além e, por fim, com a vida psicológica e inconsciente dos habitantes de um lugar (Ibidem, p.15-16).

Com isso, o autor argumenta que o território, dotado de limites geográficos e simbólicos, foi e continua sendo um espaço que pode ser dominado e percorrido. Dominá-lo, para Silva (2001, p.16), significa “assumi-lo numa dimensão linguística e imaginária; ao passo que percorrê-lo, pisando-o e marcando-o de uma ou de outra forma, é dar-lhe entidade física, que, evidentemente, se conjuga com o ato denominativo”. Ele continua seu raciocínio, argumentando que

esses dois exercícios, dominar e percorrer, têm de evoluir para o encontro da região chamada de território, como entidade fundamental do microcosmo e da macrovisão. Vejamos: a macrovisão do mundo passa pelo microcosmo afetivo, a partir do qual aprendemos a denominar, a situar ou marcar o mundo que compreendemos não só de fora para dentro, mas originariamente ao contrário, de dentro, do meu interior psicológico, ou ainda, dos interiores sociais do nosso território para o mundo como resto (Idem).

A interpelação entre os exercícios de dominar e percorrer o território será retomada mais à frente, porém é importante frisar a importância do ato denominativo – a nomeação e renomeação constante – dos territórios em seu processo de apropriação simbólica. De acordo com o autor, o território pode ser concebido

desde o batismo oficial de seus lugares e espaços até a negação do pomposo nome originário e sua substituição por um modesto mas afim com a comunidade, (como trocar o nome de sua praça central, Francisco de Paula Santander, pelo de Plaza Che, como efetivamente todo mundo a conhece). O território alude, mais propriamente, a uma complicada elaboração simbólica que não se cansa de apropriar-se das coisas e tornar a nomeá-las, num característico exercício existencial-linguístico: aquilo que eu vivo eu nomeio; sutis e fecundas estratégias de linguagem (SILVA, 2001, p.21).

Para Silva, o exercício de percorrer o território física e mentalmente exige operações linguísticas e visuais entre seus principais suportes. “O território denomina-se, mostra-se ou materializa-se numa imagem, num jogo de operações simbólicas nas quais, por sua própria natureza, situa os seus conteúdos e marca os seus limites” (2001, p.18). Assim, após introduzir a oposição entre o território e o mundo como resto, Silva (Ibidem, p.16) começa a pensar sua capacidade comunicacional e, para isso, trabalha outras noções como croqui e limite, além da diferenciação entre centro e periferia.

A primeira diferenciação feita por ele diz respeito às ideias de mapa e croqui. No entendimento de Silva (Ibidem, p.16), o mapa de um país dá às pessoas a dimensão clara de seus territórios, “mas nem sempre o território tem um suporte icônico”. Isso significa que o mapa não dá conta da extensão mental e simbólica dos territórios; o croqui, portanto, assumiria o importante papel de interpretar o desenho urbano, levando em consideração o “poder evocador da nossa imaginação que proporciona ao território a sua maior consistência” (SILVA, 2001, p.18).

Em outras palavras, “graficamente pode-se desenhar um mapa com uma linha contínua que assinale o simulacro visual que se deseja representar”; já o croqui deveria ser concebido a partir de pontilhados, uma vez que pretende representar limites de um território sem pontos precisos de corte, um território que se faz por meio de sentimentos coletivos e de subjetividade social (Ibidem, p.24). Assim, Silva postula que o território seria croqui, e não mapa, utilizando-se dos *guahiros* como exemplo.

De acordo com ele, esse povo habita simultaneamente espaços da Colômbia e da Venezuela, mas não se sente cidadão de nenhum dos dois países. Neste caso, argumenta Silva (2001, p.24-25), “o território *guahiro* será representado como um croqui por parte dos seus integrantes comunitários que, além de certos limites físicos, aludem ao território e o associam a uma cultura, a uma tradição, a uma língua, a uma memória coletiva”. À instância simbólica que só pode ser apreendida pelo croqui, e não pelo mapa, o autor dará o nome de território diferencial. De acordo com ele,

o território diferencial não só “enxerga” uma extensão que possa concordar com o simulacro icônico visual da cartografia mas auto-representa-se sob muitas formas, em uma infinidade de circunstâncias, o que faz com que seu equivalente visual seja menos preciso – não se trata de uma simples carta geográfica – mas, naturalmente, seja mais rico e complexo (Ibidem, p.18-19).

Passando à noção de limite, Silva (2001, p.19-20) procura entendê-lo não apenas com base em seu caráter indicativo, de restrição, mas também a partir de seu aspecto cultural. De

acordo com o autor, o uso social de um território faz com que determinados usuários se auto-reconheçam dentro dele, ao mesmo tempo em que o estrangeiro – aquele que não pertence – se evidencie simplesmente por desconhecer os códigos de auto-reconhecimento utilizados no território em questão. Nas palavras de Silva, “cumpre dizer que [...] o território ‘territorializa-se’ na medida em que estreita os seus limites e não permite (sobretudo exclui) a presença estrangeira” (Idem).

Para exemplificar essa ideia, Silva cita um bairro da capital colombiana, o La Perseverancia, conhecido pela precisão de seus limites, “consolidados desde que um setor operário de trabalhadores de empresas cervejeiras tornou-se proprietário, por decisão judicial, de pequenas mas confortáveis casas no centro de Bogotá” (Idem). Em sua análise, a evolução da região na década de 60 – cerca de 20 anos antes do graffiti chegar ao país com força e notabilidade – fez com que muitas pessoas, dentre elas o prefeito Mazuera Villegas, tentassem tirar os operários de lá. A ideia de remodelar o bairro acabou gerando “um estreitamento na concepção dos seus limites por parte dos moradores” (Idem).

Ainda na análise de Silva (2001, p.21), os habitantes de cada cidade têm maneiras específicas e particulares de demarcarem seus territórios e a ideia de limite assume papel de grande importância na hora de identificar essas demarcações. Em suas próprias palavras,

teríamos, desse modo, pelo menos dois grandes tipos de espaços a reconhecer no ambiente urbano: um oficial, projetado pelas instituições e feito antes que o cidadão o conceba à sua maneira; outro que, de acordo com o que foi dito anteriormente, proponho chamar de diferencial, que consiste numa marca territorial usada e inventada na medida em que o cidadão o nomeia ou inscreve. Haverá muitas e variadas combinações entre um e outro polo; a noção de limite pode ser útil para compreender que aquilo que separa o espaço oficial do território é uma fronteira descoberta por quem ultrapassa as suas margens (Idem).

Por fim, o autor se atém à oposição entre centro e periferia quando busca entender o fluxo social da sociedade. De acordo com Silva (2001, p.25), “o centro alude ao que é cêntrico e focal, ponto de vista ou de uso, com base no qual o que o rodeia, em maior ou menor distância, chamar-se-á periférico”. Para ele, porém, o importante está em ultrapassar a instância física dessa constatação – o centro geográfico da cidade – e analisar o aspecto físico, o centro de poder ideológico, pois ele

[...] requer um permanente exercício de reelaboração. Seus instrumentos devem estar numa elaboração contínua e conjuntural, submetidos ao uso das leis, dos meios de comunicação, do ensino ou de outros procedimentos pertinentes. O centro de poder econômico seguirá as mesmas pautas na localização de instalações, como centros

bancários ou no sentido de investimento em uma ou outras áreas do aparato produtivo (Idem).

Logo em seguida, o autor ressalta que o centro social da urbe também segue o ritmo de deslocamento imposto pelo centro de poder ideológico. Vale pontuar que todas as argumentações de Silva a esse respeito dialogam com a noção de poder hegemônico abordada no segundo capítulo deste trabalho, embora ele não faça referências diretas a Gramsci ou ao papel da mídia na manutenção do poder das classes dominantes. Feita esta consideração, é interessante citar o exemplo empregado por Silva (Idem) para falar sobre a “fria e explícita racionalidade no uso classista do espaço” nas cidades colombianas.

Em sua acepção, os novos projetos de moradia em zonas elitizadas de Bogotá vêm assumindo um “sentido de castelo” que se evidencia pelo abuso de instrumentos de segurança, culminando no fechamento de ruas de uso público para “o exclusivo desfrute dos habitantes do setor, que pagam um vigilante particular, constroem uma muralha na entrada e impõem uma prévia identificação a quem queira entrar no prédio protegido” (SILVA, 2001, p.35-36). De acordo com ele,

em Bogotá se delimitou o norte para os setores elitistas e o sul para os subalternos, apesar de inúmeras reconvenções que fazem com que hoje os setores endinheirados vão se isolando em certas zonas das montanhas do oriente ou em algumas zonas muito pontuais do norte (exclusiva das colinas de Suba, Santa Ana...) (Ibidem, p.25).

Não é difícil fazer um paralelo da situação citada por Silva com a realidade das capitais brasileiras, cujas elites encontram em condomínios luxuosos, afastados do centro físico da cidade e com reforçado esquema de segurança, a mais nova maneira de se distanciarem do que entendem como periférico. Com isso, é importante deixar claro que as noções físicas de centro e periferia há muito se depreenderam de suas verdadeiras configurações simbólicas; nas palavras de Silva (2001, p.25-26),

a cidade não é só lugar do parecer, mas do aparecer; e nesse caso sublinho essa condição explícita de teatralidade e da construção cotidiana de uma grande variedade de cenários urbanos. Inclusive, pode ser que apareçam contradições evidentes em sua “atuação”, como vemos o centro da cidade ser ocupado por setores marginais, como é o caso de algumas cidades latino-americanas (Idem).

Retomando a análise do caso brasileiro, o próprio autor dedica uma passagem de seu livro ao bairro de Butantã, em São Paulo, onde se construiu uma espécie de labirinto para confundir os que não pertencem àquele lugar; trata-se, no entender de Silva (2001, p.35-36),

de uma extrema territorialização motivada, na maior parte das vezes, por “fantasmas da segurança”. Ele diz que esses fantasmas hoje assumem papéis fundamentais na construção de territórios em algumas cidades, “feitos com o único objetivo de defender-se de possíveis ataques inimigos, em boa parte imaginários” (Idem).

Com esse aspecto neurótico em ascensão, Silva (2001, p.36) opina que a cidade mais se parece com uma fortaleza assediada do que com um espaço de convivência coletiva. É neste contexto de extrema urbanização e um cenário de desigualdades sociais cada vez mais acentuadas que os extratos da população que se sentem excluídos e pouco – ou nada – representados encontram formas de significar a cidade à sua maneira; e o graffiti, como será visto na próxima etapa deste trabalho, se evidenciou como uma forte alternativa para determinados grupos se fazerem ver em Bogotá.

5 BOGOTÁ: UM ESTUDO DE CASO

Conforme discutido no capítulo anterior, ainda que a globalização aproxime e uniformize cada vez mais as realidades específicas de diferentes nações em todo o mundo, analisar as intervenções urbanas de uma cidade pressupõe mergulhar em seu contexto histórico, político e social em busca das particularidades que serviram de pano de fundo para sua concretização. Bogotá, na Colômbia, se destaca entre outras capitais latino-americanas quando o assunto é *graffiti*; essa constatação pode ser feita tanto de por vias empíricas – como quando se visita o país, dedicando apenas alguns momentos para o vislumbre de seus muros – como pela revisão bibliográfica do tema.

Na visão de Silva (2001, p.4), trata-se “seguramente” da nação que mais explorou o graffiti em toda a América Latina. Conforme mencionam alguns artigos e reportagens que retomam o aspecto histórico do tema, essa forma de intervenção ganhou força com a Guerra Civil colombiana, que, embora tenha começado em 1964, a partir da década de 80

tornou-se extremamente ligada ao tráfico internacional de drogas, pois as FARC-EP [Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia] e o ELN [Exército de Libertação Nacional] financiavam os custos de guerra através do tráfico de drogas e do sequestro de civis, fazendo também com que a violência no país matasse cerca de 30 mil pessoas desde os anos 60⁷.

O cenário fez surgir na Colômbia uma corrente de graffiti contestatório, que expressava nos muros das cidades a frustração de certos grupos com o sistema político e outros problemas sociais enfrentados pelo país. Não cabe aqui se ater aos meandros desse conflito, apenas entender que ainda hoje, como será visto no decorrer deste estudo de caso, grande parte dos grafiteiros colombianos opta por temas sociais ou políticos na hora de fazer suas inscrições (ROJAS, 2015); eles se utilizam das paredes não apenas para falar do tráfico, mas também para evidenciar e problematizar questões como a desigualdade social, a situação de opressão vivida pelas mulheres e a violência urbana.

Com o passar dos anos, a Colômbia passou a atribuir um valor cada vez maior a essa forma de expressão e, atualmente, a legislação em Bogotá é consideravelmente mais liberal a esse respeito do que na maioria das cidades – sejam elas colombianas ou estrangeiras. Em 2011, por exemplo, surgiu na capital um tour gratuito para contar aos turistas um pouco da história colombiana: o *Bogota Graffiti Tour*. Criado em um ano decisivo para o graffiti na

⁷ Disponível em: <<http://guerras.brasilecola.uol.com.br/seculo-xx/guerra-civil-na-colombia.htm>> Acesso em: 22/fev/2016.

Colômbia, como será visto mais à frente, o passeio foi uma iniciativa de Christian Petersen, um graffiteiro australiano que hoje conta com uma equipe de guias composta majoritariamente por artistas ainda na ativa nas ruas da cidade.

Em uma entrevista à autora, Petersen – que assina suas intervenções sob o pseudônimo de *Crisp* – contou que vive em Bogotá há seis anos. Antes, passou nove anos graffitando na Inglaterra. Mesmo com toda essa experiência, ele diz que a capital colombiana chama atenção por suas leis flexíveis em relação à arte urbana. A ideia do tour, afirma o australiano, é reunir um grupo envolvido na cena local e com pensamentos semelhantes para compartilhar com uma audiência internacional sua paixão e conhecimento sobre a arte de rua em Bogotá⁸.

No entanto, para entender como o cenário do graffiti evoluiu na capital colombiana e analisar seus atuais contornos na tentativa de introduzi-lo como uma possível mídia contra-hegemônica, é preciso analisar o contexto histórico de Bogotá e os episódios fundamentais que aconteceram desde os primórdios dessa prática na cidade. Neste sentido, dentre outras coisas, é preciso sublinhar que os graffiteiros bogotanos tiveram de impor suas visões de mundo para conseguir tamanha liberdade, muitas vezes se sujeitando à violência policial e a outros perigos da urbe.

5.1 Anos 90: a transformação do entendimento de espaço público em Bogotá

Na década seguinte à explosão do graffiti na América Latina, Bogotá viveu um momento crítico do que Martín-Barbero (In COUTINHO, 2008, p.17) classifica como “permanente *informalidade* de seus processos de urbanização”. Citando fatores como a precariedade dos serviços públicos, a “edificação destrutiva de boa parte de sua memória” e a falta de habitações populares, o autor afirma que os índices de criminalidade eram altos e cada vez havia menos espaços públicos compartilháveis ou até mesmo transitáveis (Idem). Esta realidade, vale pontuar, corresponde exatamente ao cenário de hiperurbanização e crescimento descontrolado dos assentamentos informais abordado no capítulo anterior.

Na análise de Martín-Barbero, a situação de precariedade começou a se alterar na campanha presidencial de 1995, em que os cidadãos bogotanos elegeram para prefeito um ex-reitor da Universidad Nacional, o matemático e filósofo Antana Mockus. Filho de pais lituanos fugidos da guerra, ele se candidatou sem o apoio de nenhum partido político, mas

⁸ Entrevista realizada via e-mail com Christian Petersen (Crisp) em 23/fev/2016.

conseguiu o dobro dos votos de seu maior oponente. Após ser eleito, formou um governo composto por políticos independentes e acadêmicos (Idem).

De acordo com Martín-Barbero (In COUTINHO, 2008, p.18), ainda durante a corrida eleitoral, o lema de governo de Mockus – *formar cidade* – trazia consigo dispositivos simbólicos inéditos à história de Bogotá. O mote, na análise do autor, se pautava em três medidas; a primeira delas era instituir que “a verdadeira forma de uma cidade não é dada por suas arquiteturas ou engenharias, e sim pelos cidadãos” (Idem). No entanto, o candidato defendia que, para que isso fosse possível, eles deveriam ser capazes de se reconhecer na cidade. Na visão do autor,

esses dois processos se apoiam em outro, o de *tornar visível a cidade como um todo*, ou seja, em sua condição de espaço/projeto/tarefa de todos. Se antes a cidade fora invisibilizada por suas múltiplas tragédias e pelas inúmeras deficiências nos serviços – deficiências no abastecimento de água, na energia elétrica, no transporte etc., que são o que *afeta* o cotidiano das pessoas –, busca-se mudar o foco do olhar, para que essas deficiências deixassem de ser percebidas como fato inevitável e isolado, e passassem a ser vistas como característica de uma figura deformada em seu conjunto, uma figura desfigurada, sem forma (Idem).

Ainda segundo Martín-Barbero, as estratégias comunicativas empregadas por Mockus fizeram com que Bogotá começasse a se tornar visível como cidade, levando os transeuntes a olharem para ela e efetivamente enxergá-la. A primeira medida, conta o autor, teria sido espalhar centenas de mímicos e palhaços por focos de trânsito da capital para indicarem as faixas de pedestres e acompanhar os transeuntes na travessia (Idem). A iniciativa trouxe desconcerto entre condutores e pedestres e o que

a princípio foi visto como uma “piada de mau gosto” do prefeito logo se transformou numa pergunta sobre o sentido do espaço público, pergunta que em pouco tempo encontrou sua tradução em gestos e condutas: milhares de motoristas foram brindados pela prefeitura com um cartão no qual se via, de um lado, o desenho de um dedo polegar para cima e, do outro, um polegar para baixo, cartão que logo aprenderam a usar para aplaudir as condutas solidárias e que respeitavam as normas ou para censurar as infrações e agressões (Idem).

Martín-Barbero também recorda que, poucos meses mais tarde, organizou-se um concurso para eleger o hino de Bogotá. De acordo com ele, “uma cidade sem hino não se ouve a si mesma” (In COUTINHO, 2008, p.19-20). O autor cita ainda outras medidas tomadas pela prefeitura da cidade que, ademais de realizar uma pesquisa sobre “contextos de cidadania, sentidos de justiça, relações com espaço público etc.”, à época destinou 1% de seu orçamento à realização da campanha *Formar cidade* (Idem). De acordo com ele, além da iniciativa dos

mímicos e palhaços no trânsito, foram adotados quatro programas estratégicos para alcançar seus objetivos:

a dissuasão do porte de armas (em troca de bens simbólicos), a proibição do uso indiscriminado de fogos de artifício em festas populares, a “lei cenoura” – determinação de fechamento dos estabelecimentos públicos que vendem bebidas alcoólicas à uma da madrugada, com oferta de coquetéis não alcoólicos – e a “vacinação contra a violência”, um ritual público para diminuir as agressões entre vizinhos e familiares e os maus-tratos a crianças (Idem).

Ainda segundo a análise de Martín-Barbero (Idem), essas mudanças ajudaram a reinventar uma “cultura política do pertencimento”, além de uma “política cultural no cotidiano” na cidade de Bogotá. Ele argumenta que a primeira pretendia promover não apenas as culturas especialistas, industriais ou de elite, mas também – e principalmente – a cultura das maiorias,

com um objetivo estratégico de potencializar ao máximo a capacidade comunicativa dos indivíduos e grupos para resolver os conflitos de forma cidadã e dar expressão a novos tipos de inconformismo que substituíssem a violência física, utilizando como fundamento a heterodoxa ideia de que o cultural (o *nós*) faz a mediação e estabelece um *continuum* entre o moral (o *indivíduo*) e o jurídico (os *outros*) – como o manifestam aqueles comportamentos que, mesmo ilegais ou imorais, são, contudo, culturalmente aceitos pela comunidade. Fortalecer a *cultura cidadã* equivale, então, a aumentar a capacidade de regular os comportamentos dos outros mediante o aumento da própria capacidade expressiva e dos meios para entender o que o outro está tentando dizer (Idem).

O segundo fio condutor, da política cultural, se deu a partir do Instituto Distrital de Cultura – “que deixou de se dedicar à promoção de atividades artísticas para se encarregar da articulação entre os muitos e diversificados programas culturais em que se desdobrava o projeto diretor de *Formar cidade*” (MARTÍN-BARBERO In COUTINHO 2008, p.20). Ainda segundo o autor, o projeto incluía tanto ações governamentais como de instituições culturais especializadas e de associações comunitárias dos diferentes bairros bogotanos. Essas medidas fizeram com que o espaço público da capital fosse resignificado e devolvido aos cidadãos, culminando em maior respeito às normas e no exercício da criatividade cultural de camadas antes excluídas pela cultura letrada (Idem).

No entanto, vale pontuar que esse processo certamente não extinguiu as desigualdades sociais de Bogotá ou possibilitou que todos os seus cidadãos se sentissem representados pelo aparato hegemônico vigente. A vitória, em certa medida, estava na possibilidade – antes totalmente inibida – de fazer ouvir as reivindicações de pessoas que não se sentiam

representadas pelas instituições de poder, sejam elas governamentais, religiosas, midiáticas ou de qualquer outra instância que exerça influência nas condições de hegemonia.

5.2 Diego Becerra: um assassinato que mudou os rumos da lei

No que diz respeito às intervenções urbanas, principal interesse desse estudo, os grafiteiros continuaram a sair e marcar as ruas com suas indignações quanto a diferentes assuntos – que em sua maioria remetiam à violência entre as classes sociais mais baixas, ao tráfico de drogas e à futilidade das camadas ricas – mesmo depois do governo Mockus. Por outro lado, de acordo com informações publicadas na página da Secretaria Distrital de Cultura, Recreação e Esporte (SDCRD) de Bogotá, até 2011 não havia na capital normas claras que regulamentavam a prática do graffiti. O texto diz que

não era claro nem para as entidades públicas, nem para os grafiteiros ou cidadão interessados, onde se podia fazer um [graffiti], qual era a sanção por fazê-lo indevidamente e quem deveria promover as características artísticas responsáveis dessa forma de expressão⁹.

A mudança teria acontecido em agosto do ano em questão, com a morte do grafiteiro Diego Felipe Becerra pelas mãos de um policial que, segundo a polícia, tentava conter uma tentativa de assalto à mão armada em um ônibus. Além das inconsistências nos depoimentos dos agentes presentes, a autópsia revelou que Becerra estava de costas quando foi atingido por um disparo a queima roupa. A constatação deu ainda mais força à revolta de familiares e amigos do rapaz, fazendo com que instituições de defesa aos direitos humanos se manifestassem. Uma matéria publicada pelo periódico *Colombia Reports* conta que o Conselho de Direitos Humanos das Nações Unidas na Colômbia enviou ao procurador-geral do país uma carta aberta condenando as ações da polícia (EDWARDS, 2011).

Em um trecho do texto a entidade diz que há evidências que apontam para o uso excessivo de força pelo agente, o que teria provocado a morte de Becerra. A polícia de Bogotá continuou a negar irregularidades no caso, atestando que o jovem estava armado e pronto para atirar. À época do ocorrido, um motorista de ônibus deu entrevistas a jornais identificando Becerra como o assaltante armado; um dos amigos do rapaz, porém, disse às autoridades que

⁹ Disponível em: <<http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/programas/cultura-democratica/graffiti-en-Bogota?page=1>> Acesso em: 16/fev/2016. Tradução da autora. Original em espanhol: “Ni para las entidades públicas, ni para los grafiteros o los ciudadanos interesados, era claro dónde se podía hacer uno, cuál era la sanción por hacerlo indebidamente, quién debía promover las características artísticas responsables de esta expresión, etc.”

a vítima carregava *sprays* e tinta, e não uma arma. De acordo com ele, seu grupo estava graffitando na avenida Boyaca – localizada no bairro Pontevedra, no norte de Bogotá (Idem).

Em sua entrevista à autora, Petersen – que também estava nas ruas na noite em que Diego foi morto – disse que, embora a história tenha ganhado muita atenção da mídia, inicialmente os veículos tradicionais se ativeram à versão da história contada pela polícia. Depois, com a reação popular ao episódio, os jornais passaram a pressionar o governo por uma investigação independente e concederam à família de Becerra muito espaço para se pronunciarem. Ainda segundo Petersen, o assassinato do jovem levou a comunidade graffiteira às ruas e o local de sua morte se transformou em um cenário de intervenções pedindo justiça. O australiano ainda opinou que

a legislação já era bastante liberal mesmo antes da morte de Diego, se comparada a outras cidades do mundo. Sua morte evidenciou a corrupção policial e a violência contra a juventude e a cultura do hip hop em geral. Também ajudou a flexibilizar a legislação ainda mais e a polícia ficou paranoica com a percepção da comunidade sobre o episódio. Além disso, a lei que permitia a detenção de graffiteiros por 24 horas foi suspensa, mas com o novo prefeito quem sabe se isso vai ter continuidade?!¹⁰

Até dezembro de 2015, segundo informações do jornal *El Espectador*, ninguém havia sido punido pelo assassinato de Becerra. Três oficiais da Polícia Nacional continuam sob investigação por suspeitas de manipulação da cena do crime; um deles é Wilmer Antonio Alarcón, que seria o responsável pelo disparo que matou o rapaz. Também no ano passado, o Conselho Distrital aprovou, com 30 votos a favor, um projeto que reconhece a data de morte do jovem – 19 de agosto – como o dia de arte urbana da capital. Para celebrar a ocasião, anualmente será realizado um encontro de diálogo cidadão em torno da arte de rua. A ideia é dar visibilidade e reconhecimento ao trabalho realizado por esses artistas em Bogotá, garantindo a liberdade de expressão e manifestação cultural da juventude (BOGOTÁ, 2015).

De acordo com a SDCRD, a morte de Becerra colocou em evidência a necessidade de promulgar leis que deixassem mais claros os direitos e responsabilidades não só dos graffiteiros, mas também dos funcionários encarregados de fiscalizar a prática. No dia 26 de dezembro de 2011, portanto, o mesmo Conselho Distrital criou o Acordo 482, outorgando

¹⁰ Entrevista realizada via e-mail com Christian Petersen (Crisp) em 23/fev/2016. Tradução da autora. Original em inglês: “[...] the legislation was still very liberal before Diego's death, actually, if compared to other cities in the world. His death more highlighted Police corruption and violence against youth and hip hop culture in general. And it did help loosen the laws further and also the police were more paranoid about the perception in the community. [...] Also a law allowing graffiteiros to be detained for 24 hours was stopped but with the new major in place who knows if these laws are going to resume?!”.

faculdades e competências à administração pública para a regulamentação e controle do graffiti em Bogotá. O próximo passo foi tomado no primeiro trimestre de 2012, quando a Secretaria Geral da Prefeitura organizou

uma mesa interinstitucional para discutir e elaborar uma proposta de Decreto Regulamentar do Acordo 482, na qual participaram as secretarias Geral, de Governo, de Cultura, Recreação e Esporte, do Ambiente e de Planejamento, além do DADEP, do IDU, do IDRDR e do IDARTES. A recomendação geral resultante, além do conteúdo do próprio projeto, foi ampliar as consultas públicas, em especial aos graffiteiros da cidade, diretamente afetados pela regulamentação que estava sendo trabalhada¹¹.

Neste sentido, se criou a Mesa Distrital de Graffiti como instância de participação permanente da população nos debates sobre a regulação da prática em Bogotá. À época, a mesa se reuniu periodicamente com mais de 50 graffiteiros no teatro Jorge Eliécer Gaitán. Os trabalhos tiveram acompanhamento do Instituto Distrital de las Artes (IDARTES) e da SDCRD e, ao final, a comunidade graffiteira chegou a dois pontos principais: a necessidade de considerar o graffiti uma prática cultural e artística de grande valor e a importância de priorizar os enfoques pedagógicos e de corresponsabilidade, em detrimento dos enfoques proibitivos, quando se falar de arte de rua.

A SCRDR também pediu à Secretaria Geral algum tempo para que a comunidade bogotana pudesse elaborar propostas para a nova regulamentação, com o objetivo de que fosse aprovada uma legislação inclusiva para todos os setores da população. Após o fim do prazo estipulado, o texto final foi apresentado à Comissão Intersetorial do Espaço Público (CIEP). Na visão da SCRDR,

o projeto de Decreto apresentado funde suas raízes na liberdade dos cidadãos bogotanos, outorgando-lhes espaços para seu livre exercício, mas sempre dentro de critérios de responsabilidade e inclusive de proibições em lugares que a cidade julga como inadequados. O decreto se centra, então, na pedagogia e no realismo, propondo uma norma que possa ser cumprida e que resulte na proteção dos espaços mais relevantes, na proteção do graffiteiro e de sua expressão, e na proteção da cidadania em geral¹².

¹¹Disponível em: <<http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/programas/cultura-democratica/graffiti-en-Bogota?page=1>> Acesso em: 16/fev/2016. Tradução da autora. Original em espanhol: “[...] una mesa interinstitucional para discutir y elaborar una propuesta de Decreto Reglamentario del Acuerdo 482 en la que participaron las secretarías General, de Gobierno, de Cultura, Recreación y Deporte, de Ambiente y de Planeación, además del DADEP, el IDU, el IDRDR y el IDARTES. La recomendación general resultante, más allá del contenido del proyecto de Decreto mismo, fue ampliar las consultas en especial a los grafiteros de la ciudad, directos afectados por la reglamentación que se trabajaba.”

¹² Idem. Tradução da autora. Original em espanhol: “[...] el proyecto de Decreto presentado hunde sus raíces en la libertad de los ciudadanos bogotanos, otorgándoles espacios para su libre ejercicio, pero siempre dentro de criterios de responsabilidad e incluso de prohibiciones en lugares que la ciudad juzga como inadecuados. El decreto se centra entonces en la pedagogía y en el realismo, proponiendo una norma que pueda ser cumplida y

5.3 Difícil de entrar, impossível de sair: as mulheres no graffiti bogotano

Escolher um tema tão abrangente como o graffiti exige que certos recortes sejam feitos na hora de analisá-lo; de outra forma, o resultado seria raso e pouco convincente, dada a diversidade dos tipos de artistas que se manifestam em uma cidade como Bogotá, onde a prática se faz tão presente. Para este estudo, o ângulo escolhido foi o das graffiteiras: mulheres que, aos poucos, ultrapassaram os limites de um meio majoritariamente masculino e encontraram seu espaço nas ruas bogotanas. Hoje, na visão de Petersen, elas são reconhecidas e respeitadas por suas intervenções. De acordo com ele, não deveria haver na comunidade graffiteira uma hierarquia, mas é evidente que isso acontece.

Normalmente, os artistas que estão nas ruas há mais tempo são mais respeitados do que os novatos. Pessoalmente, eu acho que deveria ser mais sobre a qualidade do trabalho de alguém do que sobre há quanto tempo você está “na ativa”, mas parece que isso é muito importante especialmente entre graffiteiros. Eu acho que não são poucas as artistas de ruas na Bogotá agora, o que é ótimo porque equilibra o cenário de dominação masculina. Os homens tendem a encorajar e gostar que as mulheres se envolvam e coloquem seus trabalhos nas ruas. Obras de artistas como Bastardilla, Lik Mi, Lili Cuca, La Wife, Rapina, Zurik, Ledania, Mugre, Skunkrocker e outras são vistas por toda a cidade atualmente. Algumas delas falam sobre temas feministas, enquanto outras amam a estética pura¹³.

Ainda que alguns avanços tenham sido notados, como fica claro na fala de Petersen, é certo que a comunidade do graffiti ainda possui uma hierarquia que, como qualquer outra instância das sociedades patriarcais, promove os homens em detrimento das mulheres; por outro lado, o sucesso de algumas graffiteiras abre precedentes para que os avanços sejam cada vez maiores. Suas intervenções, que muitas vezes estampam os problemas de gênero nos muros e paredes da capital, também provocam reflexões sobre o cenário de desigualdade nos habitantes e turistas que entram em contato com elas.

Neste sentido, para este estudo de caso foram escolhidas três artistas cujos graffiti podem ser vistos pelas ruas de Bogotá: Bastardilla, Lik Mi e Zas. Elas têm diferentes

que redunde en la protección de los espacios más relevantes, en la protección del grafitero y de su expresión, y en la protección de la ciudadanía en general.”

¹³ Entrevista realizada via e-mail com Christian Petersen (Crisp) em 23/fev/2016. Tradução da autora. Original em inglês: “Usually the artists that have been on the streets the longest get more respect than a new comer. Personally I think it should be more about the quality of the work rather how long you have been “up” but it seems to be very important especially to graffiti writers. I find there are quite a few female street artists in Bogota now which is great as it balances the male dominating scene. The guys tend to encourage and enjoy woman being involved and adding their works to the street. Works by female artists such as Bastardilla, Lik Mi, Lili Cuca, La Wife, Rapina, Zurik, Ledania, Mugre, Skunkrocker, and others are seen all over the city now. Some of them cover feminist issues where as others love pure aesthetics”.

percepções sobre ser mulher em um ambiente majoritariamente masculino, mas todas defendem que se trata de um meio no qual é mais fácil ter sucesso quando se é homem. Como será abordado com mais profundidade ao longo deste capítulo, as intervenções de duas dessas três mulheres dialogam – em maior ou menor instância – com a questão de gênero. Por outro lado, a artista que não emprega qualquer cunho feminista em seu trabalho não deixa de adotar um viés de contestação social em seus graffiti. Foi exatamente por isso que seu nome também foi escolhido para esta análise; a ideia, conforme já mencionado, é apresentar o graffiti como uma possibilidade de mídia contra-hegemônica, uma maneira de dar luz a realidades pouco ou nada representadas pela mídia de massa.

5.3.1 Bastardilla e a denúncia da violência contra a mulher

A primeira artista a ser analisada será Bastardilla. Muito pouco se sabe a respeito dessa grafiteira colombiana, que em uma rara entrevista a um periódico francês disse preferir permanecer anônima em um mundo no qual todos parecem estar preocupados em promover sua própria imagem. Na ocasião, de acordo com o periódico *Hyperallergic*, Bastardilla confirmou que o gênero é uma parte essencial de seu trabalho, cujo principal objetivo é chamar atenção para as desigualdades vivenciadas pelas mulheres colombianas (GARDINER, 2014). Para entender a dimensão que o tema assume, é necessário pontuar que a Colômbia é conhecida como uma sociedade altamente machista.

A afirmação pode ser facilmente exemplificada a partir de uma breve descrição do ideal de beleza exigido às mulheres colombianas, que em seus aniversários de quinze anos costumam receber de presente de seus familiares operações estéticas como lipoaspirações, implantes de silicone, botox e cirurgias de nariz. Em um artigo publicado no periódico *El Espectador*, a feminista Catalina Ruiz-Navarro afirma que a origem dessa cultura provavelmente se relaciona com o “hipermacho colombiano”. Com uma análise pautada na ironia, ela afirma que

essa é uma virilidade que, para se afirmar, precisa de muitos acessórios, como talvez um cavalo ou um carro, óculos caros e uma mulher. Todas modificadas, porque uma mostra desse poder é ter dinheiro para modificar suas posses a seu bel prazer. Ainda que essa descrição corresponda a casos extremos, é evidente que essa estética permeou todas as classes sociais e regiões da Colômbia: o parâmetro da beleza é o mesmo, ainda que o tamanho, a cor e o preço da cerveja e dos jeans variem¹⁴ (RUIZ-NAVARRO, 2015).

¹⁴ Tradução da autora. Original em espanhol: “[...] esta es una virilidad que para afirmarse necesita muchos accesorios, quizás un caballo, o un carro, unas gafas caras y una mujer. Todas engalladas, porque una muestra de

O assunto chegou inclusive ao Senado do país, com um projeto de lei de autoria do senador Óscar Mauricio Lizcano que, se aprovado, proibirá cirurgias estéticas a menores de idade quando essas não tiverem o objetivo de corrigir patologias físicas ou possuírem justificativas psicológicas – o que, de acordo com Ruiz-Navarro, significa que a medida não afetará crianças transgênero. Ainda segundo a colunista, a proposta não visa limitar as liberdades individuais dos cidadãos, mas dar às crianças (especialmente às meninas) uma margem de tempo para deliberar sobre sua identidade e os parâmetros de beleza socialmente exigidos (Idem). O texto ainda está em votação no Congresso colombiano, mas o que importa para este trabalho é entender a dimensão que as questões de gênero assumem por lá. Não é difícil imaginar que tamanha objetificação das mulheres se traduza em altos índices de violência contra elas.

Neste contexto, os graffiti de Bastardilla – geralmente encontrados em bairros mais pobres, quase sempre fazendo uso de cores brilhantes – confrontam essa realidade com mais ênfase do que as demais artistas escolhidas. De acordo com a reportagem do *Hyperallergic*, Bastardilla é hoje um dos mais importantes nomes no cenário bogotano da arte de rua. À reportagem, ela afirmou que não pode ficar indiferente ao que acontece com as mulheres diariamente; trata-se, na sua visão, de uma maneira muito pessoal de falar um pouco sobre sua própria vida. A artista se utiliza das ruas para estampar grandes desenhos, difíceis de ignorar, representando mulheres que foram alvo de violência naqueles mesmos locais (GARDINER, 2014); uma realidade já banalizada e pouco retratada pela grande mídia passa a ser noticiada através do graffiti. A esse respeito, a graffiteira diz que,

como mulher, eu tive que lutar contra essa realidade – indo de encontro ao fato de que as pessoas querem me agredir, que eu não sou levada em consideração para muitas coisas. E eu tive que lutar contra um mundo que continua girando majoritariamente em torno dos homens. [...] Eu gosto de ser capaz de ver e trabalhar com assuntos que não são vistos com frequência. A resistência das mulheres, a forma como suas histórias de força podem ser encontradas em qualquer esquina¹⁵ (ROJAS, 2015).

ese poder es tener la plata para modificar tus posesiones a tu antojo. Aunque esta descripción corresponde a casos extremos, es claro que esta estética ha permeado todas las clases sociales y regiones en Colombia: el parámetro de belleza es el mismo, aunque la talla, el color y el precio del brassiere y los jeans varían”.

¹⁵ Tradução da autora. Original em inglês: “as a woman, I’ve had to fight against these types of realities- against the fact that people want to assault me, that I’m not taken into consideration for a lot of things. And I’ve had to fight against a world that is still turning mostly around men.[...] I like being able to see and work with those subjects which aren’t often seen. The resilience of women, the way their stories of strength can be found on any given corner”.

O primeiro graffiti da artista utilizado como referência (Fig.1) neste estudo de caso faz alusão à violência sexual, tão comum em metrópoles como Bogotá. Em seu texto, Gardiner (2014) tece uma rica interpretação a respeito dessa obra; de acordo com ela, a pintura evidencia a dor nos olhos de sua personagem principal, a mulher em rosa, que engole adagas enquanto se agarra a uma figura quase desumana, com olhos vazios e sem expressão. Pintado em azul, esse segundo personagem representaria o estuprador. Vale pontuar que a intervenção foi realizada em um ambiente infantil, um parquinho onde crianças estão diariamente presentes. Levando isso em consideração, é possível observar que a pintura dá seu recado de forma subjetiva, menos direta do que seria possível em um ambiente adulto.



Fig.1- Mural de Bastardilla pintado em Bogotá, retratando a violência contra a mulher. Fonte: <http://goo.gl/XrvtHR>

Talvez esse seja inclusive um dos objetivos da autora: evidenciar um tema tão sensível em um parque infantil, onde as próprias crianças não entenderão seu significado, mas outras mulheres poderão fazê-lo e, conseqüentemente, atribuirão a ele uma gravidade ainda maior. Isso porque a questão da violência sexual será pensada não apenas em relação a elas mesmas, mas também em relação às crianças que elas acompanham ao parquinho – suas filhas, sobrinhas, netas etc. Vale pontuar, contudo, que um ponto em comum do graffiti com a arte tradicional é sua inerente subjetividade, o que significa que ele pode ser interpretado de tantas formas quanto desejarem seus observadores.

Como explica Verheyden (2010, p.10), “[...] o graffiti, como meio de comunicação, expressa uma mensagem que pode ser modificada, interpretada e aceita de acordo com a

pessoa que o está recebendo¹⁶”. Ainda de acordo com a autora, o receptor parte de suas próprias experiências e necessidades individuais para interpretar determinada intervenção de maneira única e pessoal.

Além dos temas feministas, Bastardilla faz desenhos sobre a sociedade indígena e as classes pobres de Bogotá, camadas que também são raramente representadas pelas plataformas tradicionais (GARDINER, 2014). No segundo graffiti a ser utilizado como referência nesse estudo de caso (Fig.2), a artista retrata uma mulher nativa da Colômbia com o objetivo de evidenciar os fardos que elas carregam e denunciar como são frequentemente negligenciadas pelo aparato hegemônico, em especial pela mídia de massa (ROJAS, 2015).



Fig.2- Mural de Bastardilla pintado em Bogotá, retratando a mulher indígena colombiana. Fonte: <http://goo.gl/aGNn9b>

O dizer “Minga!” aparece ao lado do desenho, que se tornou uma das obras mais famosas de Bastardilla. O termo deriva do dialeto amazônico *Kichwa* ou *Quechua*; de acordo com Rojas (Idem), sua tradução significa trabalho coletivo ou ações comunitárias com um benefício social. De acordo com a Pachamama Alliance, uma entidade voltada aos direitos dos povos indígenas na América do Sul, a palavra

[...] pressupõe um sistema de trabalho colaborativo que data dos incas. Ela se refere ao comprometimento, contrato ou acordo de trabalho entre duas ou mais pessoas. A palavra minga também significa encontro ou reunião. [...] Hoje em dia, na América

¹⁶ Tradução da autora. Original em espanhol: “[...] el graffiti como medio de comunicación expresa un mensaje, dicho mensaje puede ser modificado, interpretado y aceptado de acuerdo con la persona que lo esté recibiendo”.

do Sul, ela se refere ao trabalho comunitário entre amigos quando eles precisam de ajuda um do outro. Além disso, mingas costumam incluir uma festa para celebrar a colaboração e o trabalho árduo¹⁷ (PELIKS, 2012).

Na Colômbia, Minga também pode se referir a uma manifestação pacífica que acontece por meio de uma marcha, por centenas de quilômetros, na qual diferentes grupos de diversas regiões do país criam uma agenda de trabalho para defender a dignidade dos povos indígenas nativos. No ano de 2009, quando o graffiti de Bastardilla foi criado, a Minga Global¹⁸ também propôs a elaboração de um Tribunal de Justiça Climática e promoveu mobilizações e fóruns de discussão em todo o mundo. O objetivo era sensibilizar a importância de preservar o meio ambiente e alertar para as consequências do aquecimento global.

A diferença dessa iniciativa para outros eventos sobre o clima está em seus organizadores, povos indígenas comumente excluídos dos debates hegemônicos. Essa exclusão também se confirma na repercussão do encontro, quase nula na grande mídia e presente na maioria dos aparatos contra-hegemônicos, como o próprio graffiti de Bastardilla. Mais uma vez fazendo uso da subjetividade característica de cada observador de uma intervenção como o graffiti, outra interpretação possível para a pintura em questão, que ultrapassa a Minga Global, é que a mulher representada pela artista carrega o peso de toda a casa sozinha, ao mesmo tempo em que se responsabiliza pela segurança das crianças que aparecem em seu colo. Seus braços sustentando o telhado seriam, portanto, um retrato metafórico da sobrecarga feminina que persiste até os dias atuais.

5.3.2 Lik Mi e o combate à mercantilização da sexualidade feminina

A segunda graffiteira bogotana a ser analisada responde pelo pseudônimo de Lik Mi e, além de espalhar desenhos feitos em pasta de trigo pela cidade, ela hoje expõe suas pinturas em galerias e vende acessórios femininos na internet. Um ponto de discussão seria questionar se, ao utilizar ferramentas hegemônicas para se fazer conhecida, a artista não estaria então corrompendo a ideia de contra-hegemonia. O objetivo desse estudo de caso, porém, não é entrar nesses meandros – uma vez que se entende que hoje não é possível atuar em direção

¹⁷ Tradução da autora. Original em inglês: “[...] entails a collaborative work system that dates back to the Incas. It refers to the commitment, contract or work agreement between two or more people. The word minga also stands for meeting or reunion. [...] Nowadays, in South America, it refers to community work or work among friends when they need help from each other. In addition to this, mingas usually include a feast to celebrate the collaboration and hard work”.

¹⁸ Para mais informações acerca dessa iniciativa, acessar: <http://mingaglobal.squarespace.com/>

contrária ao *status quo* sem perpassar seus aparatos em alguma instância – e sim mostrar como determinados graffiti dão voz a algo que não se costuma encontrar na mídia de massa. Em sua entrevista à autora, Petersen admitiu aceitar trabalhos nos quais é pago para fazer um graffiti, justificando que

[...] todos nós precisamos ganhar a vida. Eu não vejo problema em graffiteiros ganharem dinheiro com seu trabalho ao mesmo tempo em que deixam tantas peças gratuitas pela cidade. Outros graffiteiros têm fortes opiniões contrárias à minha, mas o que eu sei que todos precisamos alimentar nossa família e ganhar dinheiro faz parte disso. Dito isso, eu não gostaria de trabalhar para grandes empresas comerciais que querem apenas usar minha arte para vender seus produtos. Tudo depende da companhia, do trabalho e da filosofia das pessoas por trás da proposta¹⁹.

No caso de Lik Mi, originalmente formada em design gráfico, seu principal objetivo é contestar como a sexualidade – em especial a feminina – passou a ser considerada um produto à venda na atualidade. Para chocar e instigar o debate acerca dessa mercantilização dos corpos, seus desenhos quase sempre mostram a nudez da mulher, a exemplo do que se pode ver na foto abaixo (Fig.3). Em uma entrevista à *Hyperallergic*, a graffiteira afirmou que a aceitação a suas intervenções varia de acordo com o público; muitas pessoas, de acordo com ela, ficam estressadas ao se depararem com a nudez de seus graffiti (GARDINER, 2014).



Fig.3- Intervenção de Lik Mi em Bogotá retratando a nudez da mulher.
Fonte: Arquivo pessoal da autora. Colômbia, 2014.

¹⁹ Entrevista realizada via e-mail com Christian Petersen (Crisp) em 23/fev/2016. Tradução da autora. Original em inglês: “[...] we need to make a living. I don't see a problem that graffiteros make some money of their work as they are giving so many free pieces to the city for free. Some other graffiteros have strong opinions which are different to mine but I know we all need to feed our families and making a living is part of that. Saying that I would not like to do stuff for big commercial companies that just want to use my art to sell their products. It all depends on the company, the commission and the philosophy of the people behind the work”.

Essa constatação chega a soar irônica quando se pensa na hipersexualização característica das sociedades contemporâneas. Neste sentido, é interessante refletir sobre como a voz do graffiti ainda é inibida mesmo em uma cidade que se destaca por não criminalizar a prática e até incentivá-la em determinadas situações. O principal ponto da reflexão, portanto, é entender que essas situações foram e continuam sendo determinadas pelas camadas hegemônicas. Por isso, o argumento de que o graffiti em Bogotá funciona como uma mídia contra-hegemônica continua válido mesmo quando os graffiteiros se adequam a determinadas lógicas vigentes para prosperarem.

Outro ponto de reflexão é que, ao mesmo tempo em que o graffiti causa desconforto ao trazer a nudez, a sexualidade feminina é rapidamente aceita quando em imagens publicitárias estampadas nos *outdoors* e demais meios a elas destinados. A esse respeito, é interessante recordar os pensamentos do britânico Banksy, talvez o mais famoso graffiteiro em todo o mundo. De acordo com ele,

quem realmente desfigura nossos bairros são as empresas que rabiscam slogans gigantes em prédios e ônibus tentando fazer com que nos sintamos inadequados se não comprarmos seus produtos. Elas acreditam ter o direito de gritar sua mensagem na cara de todo mundo em qualquer superfície disponível, sem direito de resposta. Bem, elas começaram a briga e a parede é a arma escolhida para revidar (BANKSY, 2012, p.8).

Retomando a trajetória de Lik Mi, é válido pontuar que seu próprio estilo de vida propõe a ruptura com a estrutura hegemônica vigente. Após atuar na indústria gráfica por cerca de dois anos, a graffiteira decidiu nunca mais “trabalhar para o sistema”. Ela pediu demissão de seu emprego, se mudou para a Floresta Amazônica e viveu com a comunidade *Ticuna* por sete meses. Ao voltar para Bogotá, passou a se dedicar inteiramente ao graffiti e à venda de sua arte. De acordo com ela, ainda que os homens desse meio não sejam “intencionalmente hostis”, é mais difícil para as mulheres ingressar na comunidade graffiteira. Em sua entrevista ao *Hyperallergic* (GARDINER, 2014), Lik Mi afirmou que

[...] se trata de uma sociedade machista. É difícil sair dos papéis tradicionais da mulher que ainda fazem parte da sociedade colombiana. Neste tipo de arte os homens realmente predominam, então entrar é um pouco difícil, além de também ser difícil realizar seu trabalho porque, como mulher, você deve levar muitos outros fatores em consideração²⁰ (Idem).

²⁰ Tradução da autora. Original em inglês: “[...] it’s a machisto society. It’s tough to get out of the traditional women’s roles that are still part of the society here in Colombia. It’s really a group of men doing that type of art, so getting inside is a little bit difficult and also developing your work because, as women, you have to take care of a lot of other things”.

5.3.3 Zas e o retrato amplificado do beijo dos invisíveis

Por fim, o último trabalho analisado será o de Zas, que há doze anos assina intervenções nas ruas de Bogotá e hoje é a única a integrar o coletivo Vertigo Graffiti. O site do grupo diz que a artista escolheu como pseudônimo uma onomatopeia que evoca o som de um golpe forte e redondo, que representaria o estilo de sua mais jovem participante. Ainda segundo o portal do Vertigo,

[...] suas execuções são rápidas e concretas, como consequência de um instinto desenvolvido em suas longas caminhadas noturnas. [...] Desde 2004 vem explorando a técnica, buscando limpeza em cada um de seus traços. Graças a essa incessante procura pela perfeição e à sua progressiva paixão pelas letras, se converteu em uma das representantes mais importantes do gênero feminino na cena do graffiti colombiano²¹.

Dentre as três artistas escolhidas para este estudo de caso, Zas é que a menos parece problematizar as dificuldades de ser mulher em um meio evidentemente masculino. Em uma entrevista ao *Hyperallergic* (GARDINER, 2014), ela afirmou que sempre se sentiu confortável na companhia de homens e que o trabalho com o Vertigo é bastante natural; ela protege seus companheiros e, da mesma forma, eles a protegem enquanto estão todos nas ruas. Embora diga que prefira assumir um estilo “assexuado” em suas intervenções, Zas reconhece que existem alguns desafios particulares às graffiteiras. De acordo com ela,

[...] graças à situação dominante de violência e insegurança em nosso país, é mais difícil para as mulheres se sentirem seguras nas ruas de Bogotá. Além disso, culturalmente, o lugar da mulher em nossa sociedade é em casa, então começar a graffitar pode ser mais difícil para uma mulher do que para um homem, especialmente se você é menor de idade (que é exatamente quando a maioria das pessoas começa a fazer graffiti)²² (Idem).

Junto com outros graffiteiros, Zas participou, em 2013, da confecção de um icônico graffiti em um prédio no centro de Bogotá. Conhecido como *El Beso de los Invisibles* (Fig.4),

²¹ Disponível em: < <http://goo.gl/pEVAH2>>. Acesso em: 23/fev/2016. Tradução da autora. Original em espanhol: “[...] sus ejecuciones son rápidas y concretas como consecuencia de un instinto desarrollado en sus largas caminatas nocturnas. [...] Desde el año 2004 viene explorando la técnica, buscando limpieza en cada uno de sus trazos. Gracias a esta fiebre de perfección y a su progresiva pasión por las letras, se convirtió en una de las representantes más importantes del género femenino en la escena graffiti colombiana.

²² Tradução da autora. Original em inglês: “[...] because of the prevailing situation of violence and insecurity in our country, it is more difficult for women to feel safe on the streets of Bogotá. Also culturally the place of women in our society is in the home, so to begin making graffiti can be more difficult for a woman than for a man, especially if you are underage (which is exactly when most people begin to make graffiti)”.

o mural de aproximadamente 23 metros se baseia em uma famosa fotografia de Hector Favio Zamora, publicada no periódico *El Tiempo*. A reprodução da imagem – que mostra um casal sem-teto se beijando apaixonadamente, em meio a uma pilha de lixo no perigoso bairro bogotano de *El Bronx*, totalmente alheios à visita do ex-presidente Juan Manuel Santos ao local – será a quarta intervenção analisada neste estudo de caso.



Fig.4- Graffiti feito em conjunto por Vertigo, Jade e MDC. Fonte: <http://goo.gl/XrvtHR>

A obra serve de referência não por qualquer ligação com o feminismo ou com a problematização das questões de gênero, e sim pela evidenciação de duas personagens que, como deixa claro o título do graffiti, costumam ser invisíveis para a sociedade em geral e, conseqüentemente, também o são para a mídia de massa. O referido graffiti conta uma história que quase nunca teria espaço em um jornal de grande circulação. Neste caso, se não fosse pela cruel beleza da foto já citada, o caso de amor entre Hernán e Diana jamais viraria pauta; e mesmo tendo virado, vale pontuar que o assunto alcançou uma repercussão consideravelmente maior ao ser retratado nas paredes da cidade.

Por isso, a força dessa plataforma e a imponentia do uso que os graffiteiros fazem dela não podem ser ignoradas pelos estudiosos da contra-hegemonia. Em Bogotá, as inscrições costumam aludir a episódios ou indivíduos que não se enquadram na linha editorial dos veículos tradicionais porque falar sobre eles implica trazer à tona realidades que incomodam e

são mais facilmente aceitas quando não é preciso conviver com elas. Nestes casos se aplicam os graffiti que falam sobre pobreza, desigualdade social e de gênero, indiferença com povos indígenas etc.

Qualquer intervenção de cunho social causa estranhamento em uma sociedade acostumada a ler e assistir a conteúdos moldados para atender aos interesses das classes dominantes. Isso não significa que nos jornais não haja notícias ruins, apenas que elas são dosadas para se ater ao extremamente necessário na manutenção da ordem vigente. Nada mais, nada menos; e tudo sendo dito pela voz do dominador, nunca pela do dominado. A ideia do graffiti como mídia contra-hegemônica é exatamente colocar no papel de emissor quem sempre ouve calado e sofre com as desigualdades das grandes metrópoles – sejam essas pessoas mulheres, jovens da periferia ou qualquer cidadão que não se sinta representado pelos veículos tradicionais.

6 CONCLUSÃO

A análise dos trabalhos de Bastardilla, Lik Mi e Zas, as três graffiteiras colombianas escolhidas para esse estudo de caso, evidenciaram a capacidade do graffiti de assumir as características de um veículo de comunicação contra-hegemônico. Isso significa que, ao relatar acontecimentos ou evidenciar personagens que não costumam encontrar espaço na grande mídia, essa prática pode ser utilizada como forma de oposição ao regime vigente; não na tentativa de ocupar o lugar de hegemonia, e sim em uma luta constante por outra forma de sociedade que não exclua determinadas camadas em detrimento de outras. No entanto, vale ressaltar que essa constatação não quer dar conta de todas as intervenções urbanas realizadas pelo mundo; ao contrário, ela quer partir da realidade encontrada em uma cidade específica para então levantar a possibilidade de que outros contextos sejam analisados.

Também é preciso pontuar que mesmo dentro de Bogotá existem graffiti que não carregam posturas contrárias ao *status quo*, sendo comuns os casos de artistas que prezam apenas pela estética ou pela emoção de demarcarem um território de forma proibida. Ainda que essa ânsia pela subversão seja bastante significativa, não seria prudente depreender daí que qualquer graffiti ou pichação corresponda a uma tentativa de romper com a hegemonia midiática. Por outro lado, há os casos em que as artes escolhidas retratam exatamente aquilo que não tem espaço nos jornais tradicionais.

É esse o caso das inscrições analisadas ao longo deste trabalho, como *El Beso de los Invisibles*, de autoria de Zas e de outros graffiteiros colombianos. Caso dissesse respeito a um beijo comum – entre pessoas de classe média em um cinema, por exemplo – esse graffiti não faria sentido. É sua denúncia social que lhe confere beleza e atrai olhares. Uma denúncia social em certa medida ocultada pela mídia de massa por sua convivência com a lógica hegemônica. Em inscrições como esta, é possível afirmar que seus autores obtiveram o “momento da consciência” que Gramsci diz ser necessário para a construção da hegemonia e, por isso, pode-se depreender que não seja menos importante no processo de sua ruptura.

O mesmo acontece nos trabalhos das outras graffiteiras citadas: Bastardilla, com suas duras críticas à desigualdade de gênero e às violências sofridas pelas mulheres na Colômbia, e Lik Mi – que choca a sociedade ao estampar a nudez feminina e questionar sua mercantilização, em grande parte sustentada pelas ferramentas midiáticas e legitimada por uma publicidade sexista. Trata-se, portanto, de uma resposta simbólica de indivíduos ou grupos minoritários à lógica hegemônica, que ultrapassa a espontaneidade do movimento e assume contornos reais de contestação e reivindicação.

Como foi trabalhado ao longo da revisão bibliográfica do tema, o desenvolvimento das tecnologias tem dado uma visibilidade ainda maior aos movimentos contra-hegemônicos e, no caso do graffiti, não poderia ser diferente. O número de redes sociais voltadas para a divulgação dessas intervenções não para de crescer – não apenas em Bogotá, mas em todo o mundo. Isso permite que os assuntos trazidos por esses artistas ganhem mais abrangência e que vozes similares, vindas de diferentes localidades, se encontrem e somem forças. É o que, conforme foi ressaltado, Martín Barbero (In COUTINHO, 2008, p.13) articula como uma possível “contra-hegemonia mundial”.

Mais uma vez, poder-se-ia argumentar que o uso das tecnologias em questão não seria verdadeiramente contra-hegemônico, e sim uma mera concessão das classes dominantes às dominadas para reassegurar sua dominação. Esse é um ponto a se pensar, mas basta levantar as estatísticas de visualização dos graffiti nas redes sociais para concluir que seu impacto é maior do que os ônus da utilização da internet em termos de controle e inserção na lógica hegemônica.

Por fim, também é essencial reiterar a importância da superfície escolhida pelos grafiteiros para fazer suas inscrições. A cidade, sobretudo quando se trata do Terceiro Mundo, é um espaço de representação – um território frequentemente apropriado e reapropriado por seus cidadãos, em sua maioria de camadas dominadas e excluídas, em uma busca incessante pelo autoreconhecimento. Além disso, os muros e paredes da urbe possuem um grande número de leitores das mais distintas faixas etárias e classes sociais e, assim como as capas de jornais se renovam a cada dia, os graffiti também se alteram com frequência. Isso porque, assim que as autoridades limpam as inscrições feitas em determinado local, logo ele se preenche com a intervenção de outro artista. A dinâmica se aproxima de um veículo midiático que, periodicamente, cede seu espaço a diferentes jornalistas.

Todas as instâncias do graffiti como mídia contra-hegemônica na capital da Colômbia se confirmaram durante este estudo de caso, mas é importante evidenciar que a revisão bibliográfica do tema – principalmente a leitura de *Imaginários Urbanos*, de Armando Silva – deixou pistas de como a situação pode se repetir aqui mesmo, no Brasil. O autor cita casos marcantes de São Paulo, mas o contato com o cenário do graffiti nacional deixa claro que artistas em todo o país estão fazendo uso de suas cidades para jogar luz sobre assuntos que lhes dizem respeito.

Classificar essas intervenções como uma tentativa de romper com a hegemonia dos veículos tradicionais requer uma pesquisa aprofundada das especificidades de cada região para assegurar se a hipótese se confirma, a exemplo do que foi feito no caso de Bogotá. Isso

não impede, no entanto, que se realize uma analogia das graffiteiras escolhidas para este estudo de caso com artistas brasileiras como Pannela Castro. Mestre em artes pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ela foi vítima de violência física e psicológica de seu marido e – em 2010, seis anos após se separar – criou a Rede Nami, um projeto de ação social que ensina o graffiti como instrumento de luta contra a violência doméstica (SAVEDRA, 2014).

Desde então, a graffiteira se tornou mundialmente famosa sob o apelido de Anarkia Boladona; ela faz uso intenso das redes sociais para promover seu trabalho e, apenas no *Instagram*, já conta com mais de 9 mil seguidores. Muitas vezes, a artista inclusive assina suas intervenções – que geralmente retratam figuras femininas em cores predominantemente rosadas (Fig.5) – com o endereço de um de seus perfis virtuais. Pannela também promove oficinas de cunho social em escolas públicas e, recentemente, foi convidada para pintar um painel de 300 metros na fachada da Caixa Cultural do Rio de Janeiro em homenagem à exposição de Frida Khalo.



Fig.5- Graffiti feito por Pannela Castro para denunciar a violência doméstica. Fonte: <http://goo.gl/0msC3F>

O trabalho de Pannela Castro foi selecionado para concluir este trabalho porque deixa claro como a força do graffiti está presente não apenas em Bogotá, mas mundialmente – até mesmo em cidades brasileiras. Mesmo que hoje sejam mais aceitas pelo senso comum, essas intervenções ainda não fazem parte do circuito cultural, social e midiático tradicional, mas encontram formas cada vez mais frutíferas de lutar contra as determinações hegemônicas e dar voz a parcelas não ouvidas da sociedade. A escolha de uma graffiteira brasileira também visa a instigar novos estudos e pesquisas sobre as potencialidades contra-hegemônicas da mídia urbana, desta vez voltando-se para o cenário nacional.

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANKSY. **Guerra e Spray**. Trad. Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012. 240p.

BOGOTÁ, Redacción. Concejo de Bogotá aprueba proyecto en homenaje al grafitero Diego Felipe Becerra. *El Espectador*, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.elespectador.com/noticias/bogota/concejo-de-bogota-aprueba-proyecto-homenaje-al-grafiger-articulo-604528>> Acesso em: 16/fev/2016.

BRASIL. Lei n. 12.408, de 25 de maio de 2011. Altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm> Acesso em: 16/fev/2016.

COUTINHO, Eduardo. *Apresentação*. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008, p 7-10.

COUTINHO, Eduardo. *Gramsci: a comunicação como política*. In: COUTINHO, Eduardo; FREIRE FILHO, João; PAIVA, Raquel (Orgs.). **Mídia e poder: ideologia, discurso e subjetividade**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. p 41-56.

DANTAS, Rodrigo. *Ideologia, hegemonia e contra-hegemonia*. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. p 91-118.

DAVIS, Mike. Planeta de cidades-miséria: Involución urbana y proletariado informal. *New Left Review*, 26, março/abril. 2004. Disponível em: <<http://newleftreview.org/II/26>>. Acesso em: 15/fev/2016.

EDWARDS, Simon. UN condemns police shooting of Colombian graffiti artist. *Colombia Reports*, out. 2011. Disponível em: <<http://colombiareports.com/un-condemns-police-shooting-of-colombian-graffiti-artist/>> Acesso em: 16/fev/2016.

ESCOLA, Brasil. Guerra Civil na Colômbia. Disponível em: <<http://guerras.brasilecola.uol.com.br/seculo-xx/guerra-civil-na-colombia.htm>> Acesso em: 22/fev/2016.

FERREIRA, Sérgio Rodrigo da Silva. **Intervenções gráficas na cidade como mídias radicais: pichação, tecnologias e contextos**. In: Anais XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Foz do Iguaçu – 1 a 5 de setembro de 2014.

GARDINER, Karen. The Women Tagging and Painting the Streets of Bogotá. *Hyperallergic*, Estados Unidos, nov. 2014. Disponível em: <<http://hyperallergic.com/161756/the-women-tagging-and-painting-the-streets-of-bogota/>>. Acesso em: 23/fev/2016.

GITAHY, Celso. **O que é Graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 2012. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/157954673/Celso-Gitahy-O-que-e-grafite-Livro#scribd>>. Acesso em: 20/dez/2015.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978. 143p.

GUARNIZO, Nicolás Pulido. **Escribiendo en las paredes: discurso histórico y herencia cultural del graffiti en Bogotá**. 2010. Monografia orientada por Oscar Guarín – Pontificia Universidad Javeriana, Colômbia. Disponível em: <<http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/6637/1/tesis167.pdf>> Acesso em: 5/fev/2016.

MARICATO, Erminia. *Conhecer para resolver a cidade ilegal*. In: CASTRIOTA, L.B. (org.) **Urbanização Brasileira: Redescobertas**. Belo Horizonte: editora Arte, 2003. p.78-96.

MARICATO, Ermínia. *Metrópole: desigualdade, ilegalidade e violência*. 1998. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=5273&Itemid=360> Acesso em: 22/fev/2016.

MARICATO, Erminia. *Metrópoles brasileiras*. In: PRÓXIMO ATO, 2006. São Paulo: Instituto Goethe. 6p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Novas visibilidades políticas da cidade e visualidades narrativas da violência*. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. p 11-26.

PAIVA, Raquel. *Contra-mídia-hegemônica*. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. p 163-174.

PAIVA, Raquel. **Os media alternativos como parte dos novos processos de mobilização popular no Brasil**. *Portal do Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária da UFRJ*. 2009. Disponível em: <<https://leccufrj.wordpress.com/2009/11/24/raquel-paiva-os-media-alternativos-como-parte-dos-novos-processos-de-mobilizacao-popular-no-brasil/>> Acesso em: 20/out/2015.

PELIKS, Liliana M. Quechua Words: Have a “Minga” with Your Friends. *Pachamama Alliance*, jul. 2012. Disponível em: <<http://www.pachamama.org/blog/quechua-words-have-a-minga-with-your-friends>>. Acesso em: 23/fev/2016.

POE, Edgar. *O homem da multidão*. In: **Ficção completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Aguilar, 2011. p.392-400.

ROJAS, Laura. Bastardilla is the female street artist making Colombia confront gender inequality. *Plaid Zebra: an unconventional lifestyle magazine*, Estados Unidos, maio. 2015. Disponível em: <<http://www.theplaidzebra.com/bastardilla-is-the-female-street-artist-making-colombia-confront-gender-inequality/>> Acesso em: 22/fev/2016.

RUIZ-NAVARRO, Catalina. Las colombianas y las tetas. *El Espectador*, abril. 2015. Disponível em: <<http://www.elespectador.com/opinion/colombianas-y-tetas>>. Acesso em: 23/fev/2016.

SAVEDRA, Paloma. O grafite na defesa da mulher. *O Dia*, março. 2014. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2014-03-15/o-grafite-na-defesa-da-mulher.html>> Acesso em: 27/fev/2016.

Secretaria de Cultura, Recreação e Esporte. *La práctica del grafiti se reglamenta en Bogotá*. 2001. Disponível em: <<http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/programas/cultura-democratica/grafiti-en-Bogota?page=1>> Acesso em: 16/fev/2016.

SILVA, Armando. **Imaginários urbanos**. Trad. Mariza Bertioli e Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001. 239p.

SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. Trad. Sérgio Marques dos Reis. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. p.11-25.

SODRÉ, Muniz. *O jogo contra-hegemônico do diverso*. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). **Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008. p 27-38.

VERHEYDEN, Karina Melo. **El grafiti: producción de sentido y recepción cultural en Bogotá**. 2010. Monografia orientada por Harold Castañeda Peña – Pontificia Universidad Javeriana, Colômbia. Disponível em: <<http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/5896/1/tesis593.pdf>>. Acesso em: 20/dez/2015.

8 APÊNDICE A – ENTREVISTA COM CHRISTIAN PETERSEN

1. Can you tell me a little bit about yourself? Your name and the name you use to sign your graffiti, your age, what's your role in the Bogota Graffiti Tour's team and where are you from?

My name is Christian Petersen, I'm a street artist, Physiotherapist and started and manage Bogota Graffiti Tour. Bogota Graffiti Tour is basically a way of a group of like minded guides that are involved in the local scene to share their passion and knowledge of the Bogota Urban art scene with a wider international audience. I don't like to mention my street name and real name in the same place as police can use this to identify me and charge me for illegal work I do in the streets of other cities where it is highly illegal. I'm originally from Australia but also have lived in the UK for 9 years and been here in Bogota for the last 6 years. I started Bogota Graffiti Tour over 4 years ago.

2. How did you become a graffiti artist? What did you use to write about in the beginning? And nowadays, do your writings and drawings follow the same style?

Both my parents are artists and have been creating art of all forms my whole life. I did a bit of tagging and a couple of murals when I was a kid, but got seriously into urban art 6 years ago. I predominately use stencils style and street sculptures for my pieces in the street, but use many different techniques and materials overall...stickers, paste ups, bombing etc.

3. Where you already active in the streets by 2011, when the young Diego Becerra got killed by policemen?

Yes, I was out painting in the streets of Bogota the same night Diego was murdered by the police!

a. If so, how did the graffiti community react to his death? People stopped going to the streets for a while out of fear? Or did they use Bogota's walls to complain about it and accuse the policemen of murder?

The local scene reacted strongly to this injustice and his family was very vocal against how the police tried to cover it up. Luckily, there was a lot of media attention hence forcing the government to do an independent investigation. Grafiteros continued painting and used this art form to protest this injustice especially at the site it occurred!

b. Do you remember how was the press coverage of his death? The Colombian newspapers immediately condemned the police actions or they only started criticizing it when institutions like the UN accused the agents of abuse of force?

The media initially reported the Police side of the story, and then gave his family a lot of airtime and print which helped force the government and police departments hand in investigating the situation. The UN condemnation also eventually helped put pressure on these institutions too.

4. The legislation changed a lot since Becerra's murder. Nowadays do you consider Bogotá a place where anyone can express their feelings and concerns through graffiti?

The legislation was still very liberal before Diego's death, actually, if compared to other cities in the world. His death more highlighted Police corruption and violence against youth and hip hop culture in general. And it did help loosen the laws further and also the police were more paranoid about the perception in the community. I think they became more accepting of grafiteros out of guilt of what happened too. Also a law allowing grafiteros to be detained for 24 hours was stopped but with the new major in place who knows if these laws are going to resume?!

5. Even with the liberal laws, do writers often use Bogota's walls to evidence subjects that usually don't get much attention in the news?

Despite legally the laws are more liberal in Bogota for urban art it's still very dangerous painting on the streets due to the insecurity in general, private security violence and police abuse. Yes, Bogota's walls are full of socio political commentary about current and relevant issues in Colombia! Dj Lu bombing stencils or pictograms, as he calls them, are a very good example of these messages being expressed on the streets.

6. In your opinion, who are the main graffiti artists in Bogotá nowadays, when it comes to political interventions and reporting situations that aren't usually covered by the media? Do you remember any episode that only made its way into the newspaper after it was a subject of graffiti writers?

The main urban artists addressing socio political issues at the moment are Toxicomano, DjLu, Lesivo, Crisp, Bastardilla, Chirrete, Ark, Mal Crew, Ink crew, Lik Mi, and many others. You can go through our Facebook page for recent articles and features: www.facebook.com/bogotagraffiti

7. Have you ever gotten paid to draw graffiti or expose your drawings in a gallery? What do you think about it? Is it a distortion of the graffiti's purpose of transgressing or do the artists deserve to be rewarded for their work?

I've been paid to do commission walls and do pieces on canvas, the reality is we need to make a living. I don't see a problem that grafiteros make some money of their work as they are giving so many free pieces to the city for free. Some other grafiteros have strong opinions which are different to mine but I know we all need to feed our families and making a living is part of that. Saying that I would not like to do stuff for big commercial companies that just want to use my art to sell their products. It all depends on the company, the commission and the philosophy of the people behind the work. Generally though I'm happy just to get paid for the materials and do a lot of work for free.

8. Do graffiti writers in Bogotá use social media (like Facebook and Instagram) to expose their work? Do you think it is effective?

Yes, social media is a huge part of showing your work to a wider audience internationally now. Some artists here have huge followings... Pez, Stinkfish, Gris One and Toxicómano have huge follower numbers. I always prefer to see a piece in person but if you aren't in that city it's the next best thing seeing a photo of it. Also helps follow what your favorite urban artists are doing in the world.

9. Is there a hierarchy inside the graffiti community? It used to be a “man’s world”, but now we see female artists expressing their selves through graffiti. Do you consider their work feminist somehow? How to male artists receive this type of drawings?

I personally don't think there should be a hierarchy, but there definitely is. Usually the artists that have been on the streets the longest get more respect than a new comer. Personally, I think it should be more about the quality of the work rather how long you have been "up" but it seems to be very important especially to graffiti writers. I find there are quite a few female street artists in Bogota now which is great as it balances the male dominating scene. The guys tend to encourage and enjoy woman being involved and adding their works to the street. Works by female artists such as Bastardilla, Lik Mi, Lili Cuca, La Wife, Rapina, Zurik, Ledania, Mugre, Skunkrocker, and others are seen all over the city now. Some of them cover feminist issues where as others love pure aesthetics.

9 ANEXO A – INTERVENÇÕES CONTRA-HEGEMÔNICAS DE BOGOTANOS



Fig.1- Mural do grupo Toxicómano Callejero, em Bogotá, criticando a seletividade do sistema judiciário. Fonte: <https://goo.gl/F1o7zl>



Fig.2- Mural do grupo Toxicómano Callejero, em Bogotá, ironizando a ilusão de que existe igualdade no mundo. Fonte: <https://goo.gl/Usu9ZT>



Fig.3- *Here is your gentrification*: Mural feito pelo grupo Toxicómano Callejero em Bremen, na Alemanha, criticando a gentrificação. Fonte: <https://goo.gl/335KIX>



Fig.4- *100% poder latino*: Mural feito pelo grupo Toxicómano Callejero em Miami, nos Estados Unidos. Fonte: <https://goo.gl/NOZkD8>



Fig.5- Graffiti feito pela artista Zurik, em Bogotá, sinalizando para a degradação ambiental e valorizando os povos nativos. Fonte: <http://zurik.co/streetart-murales>



Fig.6- Graffiti feito pela artista Zurik, em Bogotá, trabalhando o tema da amamentação em público. Fonte: <http://zurik.co/streetart-murales>



Fig.7 - Graffiti feito pelo artista DJ Lu, em Bogotá, criticando a desigualdade social.

Fonte: <http://goo.gl/tlxpqq>



Fig.8 - Graffiti feito pelo artista Crisp, em Bogotá, contrapondo a enriquecida figura do presidente norte-americano Barack Obama a nativos colombianos. Fonte:

<http://goo.gl/C4esgh>