

**A abordagem do programa social na arte moderna, e o exemplo contemporâneo da arte popular nas diversas formas de apropriação do graffiti**

Autor:  
Raquel E. de Oliveira Ferreira

Formação:

Graduação em arquitetura e urbanismo. Faculdades Metodistas Integradas Isabela Hendrix, FAMIH, Brasil  
Atual: Mestrado em arquitetura e urbanismo. Universidade de São Paulo/USP- Escola de Engenharia de São Carlos – Departamento de Arquitetura e Urbanismo – Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo – Área de concentração: Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo

Filiação:

Pai: Luiz Celso de Oliveira Ferreira  
Mãe: Maria Elizabeth Fernandes de Oliveira Ferreira

Endereço para correspondência:

Rua Ciro Lagazzi, 433 – Jardim Cândida  
Araras – SP

CEP- 13603-027

Telefones: 19- 3351 0051 /19- 9305 5007

e-mail: [rqlferreira@yahoo.com.br](mailto:rqlferreira@yahoo.com.br); [raquel.minas@usp.br](mailto:raquel.minas@usp.br)

## **A abordagem do programa social na arte moderna, e o exemplo contemporâneo da arte popular nas diversas formas de apropriação do graffiti**

A arquitetura e a arte moderna estiveram associadas à idéia de um re-ordenamento da sociedade. Processos estes que levaram à discussão da dimensão social no programa destas duas vertentes do modernismo brasileiro.

No Brasil, a questão social foi precedida pela idéia do nacional desenvolvimentismo, quando entra em voga a discussão da adoção de uma cultura nacional como elemento estrutural da uma aspirada identidade brasileira. Fez-se necessário então a busca pelas raízes de “qualidades positivas” e passíveis de legitimar o estado-nação no país. Configura-se a partir daí uma reação romântica frente à modernização vigente, tornando pertinente a busca de um “saber” popular que legitimasse a nação como referência para viabilizar o progresso.

A arte brasileira segue este anseio por renovação, que surgiu apenas em meados da década de 1920, onde artistas procuravam não apenas absorver as influências européias, mas também adaptá-las de maneira coerente com a realidade social brasileira. Seguindo o ideário dessa almejada identidade, artistas buscam por uma nova linguagem, tanto escrita quanto visual que fornecesse subsídio para tal.

Desde então, as noções de “espontaneidade” e “resistência” enquanto manifestação das “camadas populares” destacam-se no âmbito da vida cotidiana contemporânea e na concretização da multiplicidade de tempos sociais. O ato de se executar o graffiti sobre os espaços públicos da cidade e/ou sobre os muros privados sem prévia autorização configura-se como uma ação ilícita que vai contra a lei de apropriação indevida desses espaços, mas também de uma arte autônoma e descompromissada com o mercado. O graffiti surge dentro do universo da transgressão nas ruas e vai colocar em questão o regime de coordenadas que correntemente distribui as relações entre escrita, desenho e suporte. Configura um modo próprio de subjetivar-se no mundo e de intervir em seu mosaico sócio-cultural.

É sob essa ordem de transgressão urbana que o graffiti vem sendo percebido continuamente e inserido no contexto de periferia das metrópoles, tornando-se uma grande questão cultural no Brasil. Ele está dentro e fora dessa voga em que, de forma generalizada, todas as atividades cotidianas ou não, viraram objeto ou expressão de cultura. A cidade, enquanto objeto cultural é mercantilizada e, portanto, vinculada à emergência de novos e complexos processos de acumulação.

O termo ‘graffiti’ é entendido como algo próximo, familiar, e muitas vezes banalizado quando, no entanto, por trás dele existe toda uma complexidade histórica que se desdobra em diversas dimensões. O Graffiti se encontra no cruzamento de várias políticas institucionais, que passam pela política compensatória neoliberal, pelo novo assistencialismo (ONGs que fazem seus trabalhos com jovens de periferia), e assim também serve como matéria prima para o circuito artístico e a indústria cultural.

Nesse contexto contemporâneo, pretende-se sondar as formas de textualização do graffiti no meio ambiente construído da cidade contemporânea e entender como essa manifestação se insere no imaginário urbano. As diversas formas de apropriação desse fenômeno e sua influência no processo evolutivo da cidade fazem parte desta proposta em andamento, de levantar e mapear as dimensões então envolvidas.

Palavras-chave: graffiti; arte urbana; arte contemporânea

## **A abordagem do programa social na arte moderna o exemplo contemporâneo da arte popular nas diversas formas de apropriação do graffiti**

O artigo aqui apresentado pretende discorrer a respeito da abordagem da questão social na arte do movimento moderno no Brasil, apresentando um paralelo com alguns tópicos da questão acerca arquitetura moderna brasileira como correspondente ideológica. A partir do entendimento dos processos organizadores que levaram a discussão da dimensão social no programa destas duas vertentes do modernismo brasileiro, procura-se analisar então o real alcance que esses programas conseguiram atingir, com ênfase na produção artística, e nas possíveis formas de seguimento destas propostas nas versões contemporâneas. Neste seguimento contemporâneo, aborda-se o graffiti como um elemento articulador das diferentes formas de apropriação da arte popular nos dias atuais.

### **1. Construindo uma nação:**

A arquitetura e a arte moderna sempre estiveram associadas à idéia de “um mundo novo” ou de um re-ordenamento da sociedade, mesmo adquirindo um caráter diferenciado em cada região em que se manifestou. No Brasil, a questão social foi precedida, desde os primeiros modernistas, pela idéia de um nacional modernismo. Neste período entra em voga a discussão da adoção da proposta de construção de uma cultura nacional como elemento estrutural de uma identidade da nação. A pertinência desta tentativa de referenciação identitária se deu em função das novas questões socioeconômicas e tecnológicas vigentes no Brasil nos anos 1920 e 1930, em que as possibilidades técnicas se apresentavam como um processo natural e necessário de mudança, transformação e rompimento com o passado. Tornava-se necessária a construção de uma nação sólida como referência de estabilidade para viabilizar este processo, e para tanto, era preciso constituir um caráter nacional.

O caráter nacional ansiado pelo movimento moderno, apesar de se justificar a partir da necessidade de rompimento com o passado, não se faz necessariamente através de uma total quebra com as tradições. Segundo Eric Hobsbawm, carregamos hoje a idéia de que uma nação é formada por um povo com línguas e costumes particulares, mas que, na verdade, não passam de construções do estado que “forja” um nacionalismo para criar uma coesão política entre os habitantes daquele território, como ocorreu em várias situações na Europa. Esta construção, portanto, passa muito mais por um retorno à tradição, numa busca pelas raízes brasileiras de qualidades positivas e passíveis de legitimar o estado-nação, do que por um rompimento radical com o passado nacional.

*“A palavra ‘nação’ é atualmente utilizada de forma tão ampla e imprecisa que o uso do vocabulário do nacionalismo pode significar, hoje, muito pouco”<sup>1</sup>. Para Hobsbawm, a maior parte das línguas nacionais são construções forjadas de um dialeto estabelecido por uma elite intelectual, fato este que rompe com a idéia romântica de que a língua de um povo é um resgate do ‘falar’ popular nativo. Segundo o autor, a nação não existiu na história, ela foi moldada a partir do século XIX na maioria dos casos. “se do ponto de vista revolucionário ‘a nação’ tem algo em comum, não era em qualquer sentido, a etnicidade, a língua ou o coletivo (...), o que caracterizava o povo nação, visto de baixo, era precisamente o fato de ele representar o interesse comum contra o privilégio (...)”<sup>2</sup>.*

Essa ação do estado de criar artefatos ou dispositivos que justifiquem a existência de uma coesão política de um território vai dar origem ao “nacionalismo estatal”. Hobsbawm coloca em questão a idéia de que são construídas identificações nacionais, como uma determinada batalha, heróis, patrimônios, costumes, entre outros que serão os representantes ideológicos a justificar a posição de nação. Busca-se uma identidade cultural que caracterize um povo como se este mesmo tivesse colonizado o território como um todo.

O processo de construção de uma identidade nacional representa, nesta instância, uma reação romântica frente à modernização. A dimensão romântica neste processo identitário tem origem na Europa, e esta idéia de que o verdadeiro povo se encontra aonde a civilização ainda não chegou, e que o popular vai significar aquilo que ainda é puro e não foi deturpado por uma elite civilizada, ganha força, e é disseminada até chegar no Brasil. A civilização, entendida como algo dotado de artifício, macula o natural, já o popular se encaixa na categoria de um caráter positivo e é retomado para legitimar o nacional e dar uma base social à nação. Faz-se pertinente então a busca de um ‘saber’ popular com o intuito de transformá-lo dentro dos moldes do estado, e só então é apresentado como um “presente” a população e principalmente à elite, conseguindo dessa forma, criar um elemento de legitimação do nacional a partir do popular. Constrói-se a consciência de se ter pertencido a uma entidade política estável, num processo de negação e homogeneização.

*“A nação não é coisa nem idéia, não é um dado factual, nem ideal, não é algo que possa ser circunscrito como um ser determinado, nem como uma idéia a priori da razão. É uma prática política e social, um conjunto de ações e de relações postas pelas falas e pelas práticas sociais políticas e culturais, para as quais ela serve de referência empírica (o território), imaginária (a comunidade cultural e a unidade política por meio do estado) e simbólica (o campo de significações culturais construídas pelas lutas e criações sociais históricas). A nação não é; ela se faz e se desfaz.”<sup>3</sup>*

---

<sup>1</sup> HOBBSAWM, Eric. Nações e Nacionalismos desde 1780.

<sup>2</sup> HOBBSAWM, Eric. Nações e Nacionalismos desde 1780.

<sup>3</sup> CHAUÍ, M., Conformismo e Resistência

## 2. O nacionalismo no Brasil:

Desde o início do século XX uma parcela significativa da população brasileira sofreu interferências na vida cotidiana produzidas por uma "campanha de nacionalização" em nome da unidade nacional. Entender este nacionalismo no Brasil implica em reconhecer sua diversidade. A compreensão dessa pluralidade requer, por sua vez, a reconstrução das trajetórias e conteúdos específicos dos nacionalismos nos diferentes contextos histórico-sociais, artísticos e uma taxonomia que torne menos opaca as diferenças de cada exemplo.

Num primeiro momento em que a classe dominante do Brasil celebrava a imagem de um "país essencialmente agrário", a idéia de "princípio da nacionalidade" visava legitimar o que restara do sistema colonial e a hegemonia dos proprietários de terra. Isto ocorre durante o Império e o início da República, coincidindo com o período de extensão do território e densidade demográfica. Nesta época, "progresso" significava apenas o avanço das atividades agrárias e extrativas, e a classe dominante sustentava um otimismo ideológico caracterizando o "tipo nacional" como pacífico e ordeiro, na construção da idéia de uma transição sem conflitos.

Mais tarde, entre 1920 e 1930, se processa o primeiro momento da industrialização, e dele a tentativa de afastar o nacionalismo do "país essencialmente agrário" com a elaboração de uma nova ideologia, o nacionalismo desenvolvimentista. A questão nacional se coloca então vinculada à "consciência nacional" das classes sociais, e a idéia de "caráter nacional" adquire uma nova concepção, a de "identidade nacional". Neste contexto, seria compreensível uma negação das referências populares, pois elas significavam justamente o atraso que se pretendia superar com o desenvolvimento. No entanto, a industrialização nunca se tornou o carro-chefe da economia brasileira, e a imagem tradicional e popular do brasileiro passa a operar *"como compensação imaginária para a condição periférica e subordinada do país. Além disso, justamente porque aquele era o período da 'questão nacional', houve a ação deliberada do estado na promoção da imagem verdeamarela."*<sup>4</sup>

### 2.1 – O nacionalismo na arte moderna e o programa social:

No universo artístico mundial, um movimento em torno do debate nacionalista implantado começa a se fazer presente e a procura por referências populares, como inspirações às novas criações, passam a ser disseminadas numa velocidade significativa. Como afirma Maria Lúcia Bueno, *"A arte moderna desponta quando os artistas começam a se afastar das normas e das regras que regiam a sociedade tradicional, para produzirem respaldos apenas em suas concepções pessoais do mundo. Rompendo com o quadro normativo e o idealismo que encerrava, tiveram como contrapartida a retomada da vida e da experiência cotidiana, de onde passaram e extrair sua força e inspiração. A aproximação com a vida, iniciada pelos românticos, se consolidou a partir do*

---

<sup>4</sup> CHAUÍ, Marilena. Pág. 36

*impressionismo. Neste movimento, a intimidade com a cultura popular urbana e, posteriormente, com a cultura de massa foi vital para o desenvolvimento da arte moderna e contemporânea, como apontam os estudos recentes da história da arte.*<sup>5</sup>

A arte brasileira também segue este anseio por renovação que surgiu apenas em meados da década de 1920, especialmente com o acontecimento da "Semana de Arte Moderna", ocorrida em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. As principais influências estilísticas para a nossa arte moderna foram o cubismo francês, o futurismo italiano e o expressionismo alemão.

Desse híbrido de expressividades, os artistas modernistas brasileiros, em suas múltiplas expressões, realizaram composições diversas, que de uma maneira geral utilizavam as cores emocionais expressionistas, as características planas e geométricas do cubismo em retratos não naturalistas, e o espírito futurista, de exaltação ao progresso, à industrialização das cidades, ao novo dinamismo com a chegada da luz elétrica, dos automóveis e arranha-céus.

Uma representação caracteristicamente burguesa desse senso de renovação foi a busca por uma identidade nacional e sua respectiva expressão na arte. Os artistas procuravam desta forma, não apenas absorver as influências européias, mas conseguir adaptá-las de maneira coerente com nossa realidade social. A burguesia realizava nas artes aquilo que não conseguiria, de fato, realizar no terreno político e social, - a criação de uma nação independente. Segundo Jacques Rancière, a estética *“é um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem a competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.*<sup>6</sup>

A partir de 1924, o grupo de artistas modernistas que participaram da semana de 22, passa a trabalhar com novas diretrizes estéticas, que estariam vinculadas à valorização de temas nacionais. Os manifestos da *Poesia Pau-Brasil (1924)* e *Antropófago (1928)* de Oswald de Andrade, atribuem aos programas de emancipação cultural, fundamentados na afirmação dos traços culturais brasileiros, o resgate de seu verdadeiro passado, na reabilitação da sabedoria popular e na libertação das forças escondidas da nação. Dentro desse espírito de convocação, escreve Mário de Andrade a Sérgio Milliet em 1924, quando este encontrava-se em Paris: *“Problema atual. Problema de ser alguma coisa. E só se pode ser, sendo nacional. Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de brasileiro o Brasil. Problema atual, modernismo, repara bem porque hoje só valem artes nacionais... E nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer para a riqueza universal”*<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> BUENO, Maria Lúcia. Pág. 92

<sup>6</sup> RANCIÈRE, pág. 16

<sup>7</sup> MORAES, pg 52

Seguindo o ideário dessa tão almejada identidade, artistas músicos e escritores buscam por uma nova linguagem, tanto escrita quanto visual, que fornecesse subsídio para tal. Após a fase inicial da vida urbana, as lendas indígenas, os temas folclóricos, as festas e tradições populares transformam-se em fontes privilegiadas de inspiração.



**Figura 1-** Tarsila do Amaral, **A Negra**, 1923.  
Óleo s/ tela - 100 x 81,3 cm

Diversas obras se enquadravam nesta proposta de resgate popular, agora com enfoque étnico e folclórico, como *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, publicado em 1928, ou o romance *Macunaíma* de Mário de Andrade. O trabalho da artista Tarsila do Amaral é um dos exemplos que consegue abarcar as questões universalistas e locais, adaptando os ideais desenvolvimentistas às referências populares. Das suas trocas de experiência com Fernand Léger em Paris, a artista desenvolve obras como “A Negra”, que abordam a discussão do nacionalismo na medida em que ela trabalha com um ideal de beleza não universal, mas étnico. Tarsila agrega à figura da negra tanto a dimensão sexual quanto a materna, além de trabalhar o fundo do quadro com um contraste entre um traçado geométrico, - que não representa uma paisagem natural, mas uma cena moderna - e uma folha de bananeira como citação da flora brasileira. Através de uma justaposição harmônica entre uma desproporção clássica e elementos cubistas a artista consegue colocar numa única obra toda a tensão presente neste período, confrontando o que é característico do Brasil com elementos de modernização, e explicitando o conflito entre o processo da industrialização que se apóia no que é “atrasado” dentro da concepção da época.

Na década de 1930 a arte perde sua autonomia e exige algum tipo de engajamento político; arte panfletária. O crítico Mário Pedrosa aponta a necessidade do mural como instrumento de arte

pública, e a ambigüidade de Candido Portinari passa a ser a personificação do modernismo no Brasil.



**Figura 2-** Cândido Portinari, **Café**, 1923.  
**Óleo s/ tela**

A chegada ao poder de Getúlio Vargas, com a Revolução de 1930, e a implantação, em 1937, do Estado Novo, favoreceram a consolidação do projeto nacionalista já em curso. Com o objetivo de constituir a imagem de uma sociedade unificada e homogênea, Vargas utilizou a arte e a cultura como agentes de coesão social. O governo passa a liberar verbas para a execução de murais socialmente úteis e de caráter didático e disciplinador, incorporando o mundo do trabalhador na arte. A glorificação da figura do trabalhador representa uma espécie de disciplinarização dos mesmos, ilustrando o discurso de uma doutrina. A emergência do personagem do proletário (o oposto ao mito do índio) amplia a idéia de miscigenação. Objetos puristas e paradigmáticos são representados juntamente com cenas de plantação e linhas de produção, - o moderno simbolizado pela deformação dos corpos, e o acadêmico em uma leitura clássica e formal de volume.

Embora possamos encontrar o vocabulário nacionalista como parte integrante de uma variada mescla política, cultural e ideológica, a partir da segunda metade dos anos 50 constata-se o desenvolvimento de um movimento nacionalista bastante atuante e em crescimento acentuado. No plano da história política recente do país é justamente esse movimento dos anos 50 e 60 que marcou profundamente o pensamento e a ação de políticos, intelectuais, sindicalistas, trabalhadores, artistas, arquitetos e estudantes e ainda hoje serve como referência em diversas discussões.

Na retórica populista, a identificação do "povo" com a "nação" ocultava as diferenças de classe e de interesses presentes no Estado e na sociedade, permitindo a criação de uma comunidade nacional imaginária e totalmente homogênea. Desde então "povo" e "nação" passaram a ser verdadeiros sinônimos e o nacional-populismo tornou-se uma ideologia de integração social fundamental à manutenção dos novos Estados emergentes da crise do sistema de poder oligárquico.



## 2.2 – Correspondências da questão social na arquitetura moderna:

O projeto moderno esteve constantemente atrelado ao projeto social, sempre abarcando a idéia de uma renovação da sociedade. Esta renovação, no entanto, passava também pela questão da construção de uma nação, e isso está presente tanto nas artes quanto na arquitetura brasileira. Para justificar a legitimidade da arquitetura moderna, era preciso vinculá-la às raízes culturais brasileiras, entendendo que sua origem se encontrava no século XVIII, nas arquiteturas coloniais.

A exemplo disso, Lucio Costa vai desenvolver em seu discurso o resgate à arquitetura colonial brasileira, tentando buscar no modelo de casa rural uma essência para a proposta arquitetônica. Evidenciando seu pensamento moderno na busca pelo passado colonial e, enfatizando a idéia de que o popular é a saída possível para a pureza das formas e economia de meios, ele revela sua busca constante de uma explicação histórica que justifique a execução de determinadas propostas, e fundamente melhor o discurso moderno. Prevalece na arquitetura a idéia de que, quanto mais se abordar a questão social, mais ela estará caracterizada pela cultura popular.

A arquitetura brasileira, nesse contexto, busca o equilíbrio da tensão inerente à proposta moderna, incorporando o eterno e imutável através do retorno às referências históricas, e trazendo o efêmero e transitório nas escolhas das novas tecnologias e novos materiais. O realismo arquitetônico vai do acadêmico ao popular.

A primeira noção social agregada à arquitetura moderna é o “espírito” vigente na época de que, “ser social” é se manter fidedigno às transformações da era industrial e ao espírito maquínico. A honestidade construtiva revela uma falta de humanismo que aparece como qualidade para a expressão plástica, destituindo a arquitetura de seu caráter social, e contribuindo para a formação da identidade nacional vinculada à modernização do Brasil.

A idéia de um “novo mundo” é abarcada pelos militares após 1964 através de programas novos que incorporassem o mundo tecno-industrial, voltando seu ideário desenvolvimentista para um viés reacionário e muito pouco social.

No âmbito internacional, o tema social para a arquitetura moderna é a habitação, ou seja, organizar as cidades a partir da resolução do problema da habitação social. No entanto, no Brasil, o programa social implantado no discurso arquitetônico é tributário de um estado Autoritário, e a exposição da questão da habitação social funcionaria como denúncia das desigualdades sociais. As críticas a F.L. Wright, Le Corbusier e a todo o ideário moderno, surgem como uma premissa demagógica para enganar a classe operária.

As poucas manifestações sociais da arquitetura nessa época se dão no plano estatal de ação, limitando-se principalmente a equipamentos escolares. Os investimentos habitacionais como IAP's raramente são citados ou lembrados como feitos modernos, enquanto que estes configuram as

únicas instâncias em que a arquitetura realmente efetivou uma ação social de impacto urbano, fato que dá origem à idéia herdada de que “programa social no Brasil é escola”.

No entanto, em uma discussão secundária acontece um espaço de resistência a esse pensamento desenvolvimentista. Vilanova Artigas se contradiz em sua questão técnico-construtiva, pois revela o arcaísmo da arquitetura nacional, e Sérgio Ferro vai derivar dessa dimensão do social voltada para o trabalho/trabalhador. O papel político do trabalhador e do arquiteto é vinculado ao canteiro de obras, - que passa a ser considerado o local de conscientização político-social - através de determinadas ações pedagógicas do trabalho, mas que ficam à sombra da arquitetura de cunho desenvolvimentista. A idéia de uma arquitetura mediadora, propositora de novos comportamentos, que também permeia o universo artístico como veremos mais adiante com Hélio Oiticica, objetiva a conscientização do trabalhador, porém, esta proposta nunca se completa.

A arquitetura moderna mais conhecida não abarca na prática uma arquitetura social, permanece no discurso e na promessa de uma re-organização da sociedade. O programa nacional popular vai agregar o tema social, mas em um nível informativo, não age socialmente.

### **3 – Os herdeiros da discussão social moderna e as distorções teóricas contemporâneas:**

A busca de uma “arte de tema brasileiro vista com olhos brasileiros”, essencial ao ideário modernista, era ainda considerada por muitos como válida ou mesmo de fundamental importância. O país conhece um período de forte crescimento econômico e de modernização industrial, e a emergência de uma nova elite econômica, urbana e industrial, que se queria cosmopolita, foi decisiva para a transformação da vida cultural das grandes metrópoles brasileiras. A idéia social de corresponder ao espírito da época leva a uma mudança do ponto de vista de percepção da realidade, contaminado a arte e a política.

O movimento concreto<sup>8</sup> com seu ideário ligado à proposta de intervenção dentro de uma produção industrial e do conjunto da sociedade, noção trazida da escola de Ulm (Alemanha). Sua produção artística tendia a diluir-se numa produção estética mais ligada aos objetos cotidianos, à urbanística, à sinalização pública etc, ficando a temática social para segundo plano. Fica explícita neste momento a rediscussão da linguagem plástica moderna, e afastam da arte qualquer conotação lírica ou simbólica

Promovida por iniciativa dos artistas cariocas, o neoconcretismo nasce então como uma reação ao que esses consideravam um racionalismo exacerbado do concretismo paulista, e traz uma veia experimental em suas propostas, valorizando o significado existencial e afetivo da obra de arte, a expressão e a singularidade, retomando a discussão social no circuito artístico brasileiro.

---

<sup>8</sup> Grupo de arte paulista criado em 1952 por Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Luís Sacilotto, Anatol Wladyslaw, Féjer, Lothar Charoux e Leopoldo Haar

Nesse canal de pensamento, o artista Hélio Oiticica propõe uma ruptura das concreções artísticas, num deslizamento da arte para o vivencial e numa proposição de práticas dissensuais. Com a proposta de transição do espaço bidimensional da arte para o espaço real vivenciado, as operações do artista ganham a força necessária capaz de agenciar as transformações do espectador e contemplador, em participante. Oiticica esclarece que sua proposta na elaboração das obras, de diminuir a ênfase na visão e incluir todos os sentidos era muito mais do que uma simples crítica ao esteticismo: era a proposta de abrir a possibilidade de a arte influir no comportamento dos indivíduos. Ele defende essa mudança de comportamento como alavanca para a transformação da arte. Não há menção a qualquer outra transformação, seja política ou social, isso porque para Hélio o comportamento deveria ser entendido como uma totalidade, em analogia à junção de todos os sentidos em um “corpo de significações”: *“a apreensão e a ação não podem ser isoladas, e a idéia analítica dos sentidos vira uma metáfora, também para expressar a complexidade do comportamento humano.”*<sup>9</sup>

Sua experiência dentro do pensamento neoconcreto, procurou contribuir “para dar forma ao impulso utópico de transformação do ‘mundo real’ (do ambiente cotidiano), presente nas vanguardas construtivas e tornado por Oiticica em horizonte de suas atividades.” Assim Oiticica pretende sensibilizar para a importância da consciência de si e da descoberta da criatividade que contribuiriam para o descondicionamento e a liberdade interior. Mas isso deve ser visto como proposta utópica, ideal que guia o caminhar, pois essas proposições, por não estarem encerradas dentro das obras, são colocadas para que os participantes as levem dentro de si como vivências ampliadas no cotidiano. Por isso, propõe a participação do público como necessidade de modificação de consciências e busca da liberdade. Assim também questiona a relação arte e sociedade através da antropofágica vontade construtiva e da antiarte que se opõe à institucionalização.

### 3.1 – *Graffiti: um exemplo de apropriação da cultura popular contemporânea:*

Fenômenos de desorganização da programação visual das cidades pós-modernas (institucionalizada pela indústria cultural, sociedade de consumo, pela publicidade, pela estética do urbanismo, pela legislação, pelos “bons costumes” sociais, etc) se fazem presentes para interferir no entorno urbano com um conjunto específico de signos, utilizando de recursos semelhantes aos da publicidade, fazendo da transgressão seu melhor aliado, seja porque ocupam espaços proibitivos, seja porque utilizam como recurso tático um sistema visual que não se apresenta como referência em primeira instância, e que ao ser agregado num espaço já programado – tanto físico como imaginário – e constituído a partir de uma codificação geral de imagens, funciona como contra-ponto ao que reconheceremos como ditadura da indústria cultural, característica da sociedade pós-moderna.

---

<sup>9</sup> Oiticica, “The senses pointing...” , op. Cit. “The apprehension and the action cannot be isolated, and the analytical idea of the senses becomes a metaphor too to express the complexity of human behaviour.”

Sob projeção de uma visão prospectiva, os grafiteiros são como os “praticantes ordinários da cidade”<sup>10</sup>, que segundo Michel de Certeau, “*são caminhantes cujos corpos se entregam aos cheios e vazios do ‘texto’ urbano*”<sup>11</sup>, onde os acontecimentos se dão como se, “*uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada*”.<sup>12</sup>

As noções de “espontaneidade” e “resistência” enquanto manifestação das “camadas populares”, movimentos de acentuação de especificidades, memórias e histórias locais, destacam-se no âmbito da vida cotidiana e na concretização desta multiplicidade de tempos sociais. No entanto, estas instâncias foram sendo balizadas em seus limites e colocadas em novos níveis de referenciação onde estão presentes novos vetores sociais de exclusão, integração e segregação.

Os processos globalização da cultura e políticas de comunicação associam-se às condições de inserção econômica do lugar na malha urbana e sua importância estratégica enquanto alvo (ou não) de investimentos. Segundo Vera Pallamin, “*a dimensão da cultura associa-se ao processo de diferenciação de grupos sociais, delineando suas identidades, legitimando-os. Por outro lado, abarca o modo como se dão as relações entre esses diferentes grupos, as quais, frequentemente, são rugosas de caráter agonístico. Esta sua contraface explicita a natureza política da cultura e do trabalho com cultura. É nos meandros deste terreno que programas e discursos sobre cultura podem ser geradores de práticas de erosão simbólica, de esgarçamentos de referências e valores. Quando é canalizada nesses termos, a cultura é tratada como instrumentos de discriminação social, sendo utilizada como reforço de processos econômicos.*”<sup>13</sup>

Neste contexto, intervenções de caráter espontâneo e de manifestação como o graffiti acabam por se enquadrar em instâncias institucionalizadas que incorporam esta dimensão do gradual e do possível – característica do tempo cotidiano. Em outro nível, temos a atuação do circuito artístico, que logo começam a promover exposições de “artistas de rua”. Como a recente exposição da Tate Modern (Londres) “Street art” acontecida em 2008, alçou para a cena artística internacional os atores das ruas de grandes metrópoles mundiais, como “os Gêmeos” e “NUNCA” do Brasil, “BLU” da Itália, “SIXEART” da Espanha, entre outros.

Apesar desta diferença de objetivos, a manifestação hip-hop (movimento onde nasceu o graffiti) entra no imaginário urbano inserida nos dois contextos de forma convergente, e assim, como afirma Otília Arantes, “*O ‘tudo é cultura’ que parece ter se inaugurado nos idos de 1960 teria pois se transformado de vez naquilo que venho chamando de culturalismo de mercado.*”<sup>14</sup>

Portanto, qualquer manifestação social inicialmente espontânea e inovadora, ao ser fixada em alguma “forma” (artística ou não), passa a ser passível de ser reproduzida, controlada, ou seja, tornada produtiva.

---

<sup>10</sup> CERTEAU, 1994

<sup>11</sup> CERTEAU, 1994

<sup>12</sup> CERTEAU, 1994.

<sup>13</sup> PALLAMIN, pg. 25, 26, 2000.

<sup>14</sup> ARANTES, O. ; pg 16 , 2007

Em maio de 1979, o jornalista Fernando Mesquita escreve um adendo ao texto de Jean Baudrillard publicado na revista de cinema Cine Olho – o roubo da escultura, nº 5/6, e discorre sobre a contextualização da chegada do graffiti no Brasil, especificamente em São Paulo. Neste adendo, Fernando faz uma reflexão sobre os praticantes do graffiti na época em SP, os quais ele intitula *“Moçada alegre do alto de Pinheiros”*, referindo-se aos autores das *“alegres” inscrições nos muros dos bairros de classe média paulistanos, que segundo ele, “Independente de eventuais ‘boas intenções’ para com o novo, é fato que tais aventuras teóricas redundam numa verdadeira análise cultural mistificante, contribuindo para reduzir e descaracterizar (inclusive pelo exagero da importância atribuída) um fenômeno importante, ao menos como sintoma”*<sup>15</sup>

O graffiti, no circuito artístico, acabou por se constituir como um gueto, uma área especializada. Surge, portanto, uma nova geração originária da classe média paulistana, em bairros como a Vila Madalena (que então começa seu processo de “gentrificação”), Pinheiros e Bela Vista, motivados por um graffiti, já consolidados internacionalmente enquanto arte, e dão início a uma série de intervenções gráficas e artísticas na cidade de São Paulo. Ainda hoje é possível identificar as marcas dessa geração na metrópole, como o imenso grafite de Rui Amaral situado na entrada do túnel da Avenida Paulista, que foi considerado patrimônio da cidade em 1994 (foi restaurado pela última vez em 2004).

A partir daí, o graffiti começa a tomar diferentes rumos e muda sua forma e a apropriação da cidade. Classificações hierárquicas e estéticas de origem externa ao movimento de rua começam a dividir os grafiteiros basicamente em duas classes: aqueles que são considerados vândalos, ou seja, pichadores que não mais se inserem no contexto de manifestantes diante do olhar disciplinador e servem como exemplo social negativo, e aqueles que são vistos como os ‘artistas das ruas’, que passarão a servir de modelo de conduta incorporado pela indústria cultural, e pela cena artística mundial.

A primeira questão a se ter em mente é como atualmente a periferia se tornou uma grande questão cultural no Brasil. O graffiti, hoje está dentro e fora dessa voga. A partir, sobretudo dos anos 1990, de forma generalizada, todas as atividades cotidianas ou não, manifestações, produções, tudo virou e vira objeto ou expressão de cultura, - “culturaliza-se o mundo”. A cidade, enquanto objeto cultural é mercantilizada, e vinculada à emergência de novos e complexos processos de acumulação. Trata-se de um momento recorrentemente identificado como de globalização da economia e da sociedade. Os processos e espaços da cidade estão intensa e constantemente culturalizados, e a cultura rege, justifica e legitima uma série de intervenções e apropriações que podem ser completamente opostas em termos de produção de sentidos ou de perspectivas sociais. Por um lado, essa culturalização genérica permite vir a tona novas e instigantes realidades, pois legitima-se a existência e o interesse por formas específicas e particulares de inserção no mundo. Por outro lado, essa mercantilização avassaladora da cultura,

---

<sup>15</sup> Revista de cinema – CINE OLHO – O Roubo da Escultura. Nº 5/6, São Paulo, 1979.

desenvolve um acelerado empobrecimento de perspectivas, no instante em que ela (a cultura) é homogeneizada, instrumentalizada e banalizada. As cidades tomam um novo lugar estratégico de promoção da competitividade e do consumo material e imaterial – a elas convenientemente conferido pela política e pela gestão neoliberais.

Tanto Otília Arantes como Gui Débord<sup>16</sup>, entendem a cultura inserida num processo onde ela é transformada na principal mercadoria do capitalismo tardio. Otília ainda defende que o capitalismo, em sua versão urbana contemporânea, assume, de fato, uma forma cultural fundindo publicidade e animação cultural<sup>17</sup>.

O graffiti se insere nas práticas da esfera pública que são frequentemente utilizadas para produção de imagem e legitimação corporativa, contemplando equipamentos, programas e ações de alta complexidade nas escolas e universidades, serviços sociais, equipamentos culturais, campanhas de solidariedade, políticas e de preservação ambiental, entre outros. Nesta dimensão, pode-se entender o graffiti como um dos muitos exemplos contemporâneos que se encontram inseridos neste processo de culturalização. A arte popular é apropriada nas diversas instâncias de interesses, configurando muito mais do que uma relação da arte com o social, mas uma relação complexa com as formas de acumulação da arte e do popular condizentes com as questões econômicas, dominantes e consolidadas após o movimento moderno, e agentes nos dias atuais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AMARAL, Aracy A. *“Arte Pra quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história social na arte do Brasil”*. São Paulo: Nobel, 1987.

ARANTES, Otília B. Fiori. *“O lugar da arquitetura depois dos modernos”*. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1993.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. *“Caminhos da arquitetura”*. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas/Pini, 1986, 2ª. Ed..

Apud MORAES, Eduardo Jardim de. *“A Brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica”*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

GELLNER, Ernest. *“O Advento do Nacionalismo e sua Interpretação: os Mitos da Nação e da Classe”*. In: BALAKRISHNAN, G. (org.). *“Um mapa da Questão Nacional”*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BUENO, Maria Lúcia. *“Artes Plásticas no Século XXI: modernidade e globalização”*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

BONDUKI, Nabil Georges. *“1930-1954. Origens da Habitação Social no Brasil. Arquitetura Moderna, Lei do Inquilinato e Difusão da Casa Própria”*. São Paulo> Estação Liberdade, 1998.

CALDEIRA, Tereza. *“Cidade de muros - crime segregação e cidadania em São Paulo”*. São Paulo: Edusp, 2000.

CERTEAU, Michel de. *“A invenção do cotidiano”*. Petrópolis: Vozes, 1994.

---

<sup>16</sup> DÉBORD, Gui. 1995, p. 240.

<sup>17</sup> ARANTES, Otília, 2000, p. 240.

- CHAUÍ, Marilena. "Conformismo e Resistência: Aspectos da Cultura Popular no Brasil". São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_ - "Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária". São Paulo: Ed. Fund. Perseu Abramo, 2000.
- CHIARELLI, T.. "Um Jeca Nos Vernissages". São Paulo: Edusp, 1995.
- COSTA, Lúcio. "Sobre Arquitetura". Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários da Arquitetura, 1962.
- DANTAS, V.. "Que Negra é Esta? Tarsila anos 20". Galeria de Arte do Sesi, 1997, Catálogo.
- DÉBORD, Gui. "*La sociedad del espectáculo*". Buenos Aires: La Marca, 1995.
- FAVARETTO, Celso. "A Invenção de Hélio Oiticica". São Paulo: Edusp, 2000.
- FERRO, Sérgio. "O Canteiro e o Desenho". São Paulo: Projeto, 1982, 2ª. Ed..
- FONSECA, Cristina(org.). "A poesia do Acaso: Na transversal da cidade". São Paulo: T.A.Queiroz editor, 1981.
- GULLAR, Ferreira. "Vanguarda e Subdesenvolvimento. Ensaios Sobre a Arte". Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- HOBBSAWM, Eric J.. "Nações e Nacionalismo desde 1780". São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- PALLAMIN, Vera Maria. "Arte Urbana: São Paulo: Região central (1945 – 1998): obras de caráter temporário e permanente". São Paulo: Annalumbé/FAPESP, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. "Partilha do Sensível". São Paulo: editora 34, 2005.
- SCHWARZ, Roberto . "Que Horas São". São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- TAFURI, Manfredo. "Projeto e Utopia". Lisboa: Presença/Martins Fontes, 1981.