



Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Anais

III Seminário Internacional Sociedade Inclusiva *Ações Inclusivas de Sucesso*

Belo Horizonte
24 a 28 de maio de 2004

Realização:



Mesa Redonda “Arte e Inclusão Social - A experiência do Projeto Guernica”

A ESCRITA DAS RUAS E O PODER PÚBLICO NO PROJETO GUERNICA DE BELO HORIZONTE

Maria Inês Lodi

Este texto apresenta a dissertação de mestrado que concluímos recentemente na PUC-Minas sob o mesmo título, e que nos interessa por trazer a público as elaborações feitas a partir do referencial da psicanálise sobre o problema da pichação e do grafite – a escrita das ruas –, especialmente na construção do Projeto Guernica, ligado ao gabinete do prefeito de Belo Horizonte. Este é um programa que foi desenvolvido a partir de 1999, com base no problema apresentado pela política que norteia a municipalidade, considerando a predominância de uma escrita das ruas feita por adolescentes e jovens.

O Projeto Guernica tem se firmado em Belo Horizonte como uma política pública concebida sobre uma abordagem nova do problema da pichação e do grafite. Partiu das constatações de que a pichação e o grafite, embora constituam ato infracional, estão presentes hoje na maior parte das grandes cidades; de que, em Belo Horizonte, a pichação tem sido intensa, a ponto de destruir restaurações de monumentos e tornar-se onerosa tanto para o poder público quanto para particulares em geral; de que se vê aí uma tentativa de expressão artística, uma escrita eloqüente, que pode ser lida como uma demanda ao poder público por uma realização social, feita por adolescentes predominantemente de bairros populares, do sexo masculino, que correm riscos ao se inscreverem como membros de gangues, galeras ou grupos de pichadores, uma vez que se constata uma associação freqüente com a violência, com as torcidas organizadas dos

clubes de futebol, além de outros efeitos dessas atividades feitas nas ruas, geralmente à noite.

O Projeto concebe que uma política pública nessa área só pode ser traçada com a participação dos setores envolvidos, incluindo os jovens pichadores e grafiteiros e aqueles que portam o conhecimento de múltiplos campos do saber afetos ao tema, como o urbanismo, a sociologia e a arte. Trata-se de uma política do ponto de vista das pessoas, que tem por princípio prestar atenção à semântica das pessoas, tomando o Estado como interlocutor. Considera que o grupo desses jovens faz uma tentativa de formar um movimento social, sustentado por um discurso e uma escrita subsequentes, tendo, como definiu Badiou (1999), reivindicações próprias e o objetivo coletivo de promover o bem-estar de todos. Há, contudo, nesse movimento, uma característica que nubla seus propósitos, que é a “identidade fechada” da qual nos fala Badiou (1999), que ocasiona uma fragmentação que só beneficia um sistema capitalista.

O filósofo faz uma crítica da lógica dos identitarismos ou das minorias, para concluir que “os enunciados minoritários são propriamente bárbaros” (Badiou, 1999:104). Para ele, essa lógica prevalece na maioria das políticas empíricas, que não têm compromisso com a “verdade”. “Elas [as políticas empíricas] organizam uma mistura de poder e de opiniões. A subjetividade que move essas políticas empíricas é a da reivindicação e do ressentimento, da tribo e do lobby, do niilismo eleitoral e do afrontamento cego das comunidades “ (Badiou, 1999:89).

Há um fechamento sobre um só discurso, para dizer ainda nos termos da psicanálise. Isso traz bloqueios às possibilidades de vida social. Constata-se que esse discurso está especialmente cristalizado nas idéias do movimento Hip-Hop. A pichação e o grafite podem ser considerados como uma escrita que corresponde a esse discurso. Trata-se de uma escrita considerada por esses jovens como necessária, podendo-se traçar um paralelo com a escrita de Joyce, radical na busca de uma letra que possa dar conta da verdade de um ponto indizível do real.

O Projeto postula ainda que o trabalho deve levar em consideração o espaço, de acordo com Lefebvre (1977), que entende que o consumo dos “espaços de lazer”, que reproduzem as relações de produção, abre a conexão com a organização capitalista de produção. O Projeto retoma essa idéia de Lefebvre (1977) para propor aos jovens

pichadores e grafiteiros o uso de espaços diversos, tais como museus de arte ou de história, escolas universitárias, centros culturais, parques, ateliês e outros, na perspectiva do sabor, da degustação, do consumo, ou seja, a articulação com o desejo e o projeto de cada um, que é o que pode propiciar a apropriação desses espaços.

Assim, um dos objetivos do Projeto é abrir o debate sobre a pichação com os próprios pichadores e grafiteiros, de modo sistemático e contínuo, de tal maneira que não só eles explicitem suas razões, como também que possam examiná-las à luz dos conceitos fundamentais que regem o trato com a cidade, tais como os de patrimônio, urbanismos, história, arte e ecologia. Outro objetivo é abrir o leque de alternativas aos jovens envolvidos com a pichação e o grafite, buscando ampliar os recursos de cada um, sejam eles técnicos ou conceituais, para solucionar o problema de que se queixam, além de qualificá-los no campo da arte. O terceiro objetivo é voltado para cada sujeito, para que encontre formas de expressão articuladas com sua história e a memória social, que resultem em laços sociais mais bem-sucedidos quanto ao mercado de trabalho e à participação cidadã. O Projeto se propõe, desse modo, a inventar trajetos, caminhos que não existem.

A equipe é composta de psicanalistas, um engenheiro, uma assessora de arte-educação, grafiteiros, artistas plásticos, arte-educadores e um *designer* gráfico. O Projeto Guernica sustenta seus propósitos por meio de uma passagem pela arte. Para evitar a fixação em um só discurso, propõe um vetor de “circulação dos discursos”, tal como concebeu Lacan (1985), o que se obtém a partir da experiência de outras modalidades de laço social, vetor sob o qual se implementam as atividades. A partir daí, a metodologia supõe quatro eixos principais: o primeiro, de estudo, reflexão, debates e planejamento. São as reuniões gerais, com todos da equipe, ou as “supervisões psicanalíticas”, em pequenos grupos, os seminários e mesas-redondas em que há convidados para palestras e conferências.

O segundo consiste nas oficinas, destinadas ao público prioritariamente jovem, de bairros populares, coordenadas por artistas plásticos, *designers* gráficos e grafiteiros. Elas são realizadas em diferentes regionais de Belo Horizonte, em escolas públicas, centros culturais, parques, preferencialmente equipamentos do poder público. Não se fazem oficinas com o intuito de ensinar o que é o grafite, entendendo-se que essa é uma prática de rua. As oficinas aqui colocam à disposição dos participantes um saber variado, sendo

basicamente de dois tipos: as “Oficinas de Arte, Grafite e História”, onde se trabalham sobre as técnicas variadas do grafite (e não só do tipo Hip-Hop) com outras técnicas artísticas, a História da Arte, da Civilização e da cidade de Belo Horizonte, especialmente do bairro; e a Oficina Digital, onde se explora a produção em quadrinhos, a animação digital, o vídeo, a impressão gráfica de *fanzines*, capas de CD's, *cartoons* e caricaturas.

O terceiro eixo pressupõe a participação em eventos de outros órgãos, setores e instituições, e a realização de eventos próprios. Aqui se incluem ainda os estágios de alunos e monitores do Projeto em locais de trabalho. O quarto eixo diz respeito à comunicação da produção do Projeto à cidade, por meio de mostras de arte, vídeo, CD-Rom, conferências, participação em programas de TV e outros, além de publicações, cursos e campanhas. Por esse viés, tenta-se não só compartilhar com um número maior de pessoas os resultados obtidos, como abrir a interlocução e até mesmo gerar uma nova concepção sobre o tema na cidade e, conseqüentemente, uma nova atitude frente ao trato com a cidade.

Escrita e discurso

Partimos de três conceitos psicanalíticos, lendo Freud e Lacan. O primeiro afirma a escrita como necessária ao sujeito falante. O segundo diz que não há realidade que não seja fundada por um discurso e que o discurso, por sua vez, tem por efeito uma escrita. O terceiro problematiza a fixação em um só discurso e afirma que a função do discurso do analista é fazer a circulação dos discursos contemporâneos.

Com estes pressupostos, tomamos a pichação e o grafite como uma tentativa do sujeito de fazer uma escrita que dê conta de sua verdade e de seu caminho sobre a cena do mundo. Os próprios grafiteiros denominam-se *writers*, ou *escritores de rua* ou *escrevinhadores*. Essa escrita, contudo, é efeito de um discurso que associamos ao discurso do Mestre (da teoria lacaniana), com uma concepção de mundo calcada sobre o dualismo do bem *versus* o mal, negro *versus* branco, centro *versus* periferia, uma orientação de certa forma política sobre a posição frente às cidades, uma determinação para os adolescentes e jovens do sexo masculino se agruparem em gangues, galeras ou *crews*, com uma hierarquia definida, formando uma união maior dos *manos*, que passam a preferir votos de solidariedade aos membros de *crews* de todas as cidades do mundo,

em um pensamento fiel ao movimento Hip-Hop que irrompeu nos anos 80 nos guetos de Nova York. O grafite, como escrita que é efeito desse discurso, chamado de *grafite de Nova York* ou *grafite Hip-Hop*, não é o único da cidade, mas o predominante.

Tanto a pichação quanto o grafite destinam às suas gangues nomes que remetem ao Mal, ao terrorismo e ao demônio, como *Demônios da Cachoeirinha*. Também apresentam muitas imagens desse Mal – o diabo, o tridente, as cores vermelha e preta, o rabo em ponta triangular –, outras subentendidas na denúncia da violência social, como o revólver, e nessa lista ainda podemos acrescentar a figura do *bad boy*, tão recorrente, com sua cara de *gangster*, mau e enfezado.

Outro ingrediente do discurso que nos chega dos guetos dos Estados Unidos é a questão racial, evocando a origem africana, por meio da história do negro norte-americano.

Tomamos aqui a importação de um modelo estrangeiro como um recurso na busca das origens. Num discurso calcado sobre o dualismo, a evocação do Mal nada mais é que um substituto da invocação ao Bem, sendo os dois termos as faces da mesma moeda, que diz respeito à Lei, ao Pai que dita as regras sob as quais os grupos sociais devem se comportar, garantindo a ordem e a paz entre os homens. Aqui recorreremos a Baudelaire, Walter Benjamin e Willi Bolle.

Esse discurso desenvolveu-se com os ingredientes legados a ele, principalmente pelos últimos trinta anos do século XX. Observamos isso na história da arte, nos artistas que se valeram da conjugação de letra e imagem, como Dubuffet e Duchamp, e buscamos na Europa e nos Estados Unidos a efervescência que culminou no *American Graffiti*, entre outros com Basquiat e Keith Haring, no movimento Hip-Hop, na pichação e no grafite do tipo nova-iorquino que se alastrou pelo mundo.

Trabalhamos outros autores como Henri Lefebvre, Néstor Canclini e Sharon Zukin, que deram subsídios para analisar a apropriação do espaço urbano, lido como uma estrutura que define a reprodução das relações sociais, lugar onde se escreve a palavra, os movimentos de grupos afetados pela modernidade, em direção a uma ordem diferente, proscrita pela sociedade, e os dilemas da paisagem urbana como paisagem de poder.

Se havíamos postulado a modernidade no grafite, agora já estamos em condições de afirmar que para ele confluem o novo e o antigo. Nisso recorreremos ao conceito de “culturas híbridas” de Canclini (2000). Para ele, as dificuldades quanto à modernização

latino-americana e o valor da modernidade devem-se “não apenas ao que separa nações, etnias e classes, mas também aos cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam” (Canclini,2000:18). Tradicionalistas se esforçariam por culturas nacionais populares “autênticas”, protegidas da indústria de massas e da intervenção estrangeira; modernizadores, por sua parte, lutariam por um saber em si mesmo, a arte pela arte, sem fronteiras territoriais. Mas essas visões estanques não dão conta da experiência.

A idéia de Canclini (2000) incide sobre o declínio do projeto moderno: vanguardas anteriores experimentaram uma frustração, produzida pela diminuição da importância das situações sociais que haviam propiciado seu nascimento. Assim foi com a Bauhaus, reprimida pelo nazismo, ou com o construtivismo, sufocado pela burocratização do stalinismo. Dois pontos, aqui, são dignos de nota. O primeiro diz da influência dessas vanguardas sobre movimentos posteriores.

Sabemos também que suas experiências [dessas vanguardas] se prolongaram na história da arte e na história social como reserva utópica, na qual movimentos posteriores, sobretudo na década de 60, encontraram estímulo para retomar os projetos emancipadores, renovadores e democráticos da modernidade (Canclini,2000,p.44).

Este ponto nos interessa porque nele se pode alojar o grafite, pelo estímulo que recebeu dos movimentos anteriores. A outra consideração, advinda da antropologia, refere-se aos rituais, cuja presença também impressiona no grafite.

Há um momento em que os *gestos* de ruptura dos artistas que não conseguem converter-se em *atos* (intervenções eficazes em processos sociais) tornam-se ritos. [...] Suas irrupções procuravam desencantar o mundo e dessacralizar os modos convencionais, belos, complacentes, com que a cultura burguesa o representava. Mas [...] estabeleceram, diz Octavio Paz, “a tradição da ruptura” (Canclini,2000,p.45).

Aqui, os rituais são tomados como movimentos em direção a uma ordem diferente, rejeitada ou proscrita pela sociedade, destinados a efetuar, em cenários simbólicos ou ocasionais, transgressões que não seriam viáveis de forma real ou permanente. O ritual está presente nas tendências pós-modernas das artes plásticas – do *happening* às *performances* e à arte corporal – hermético enquanto reduz a comunicação racional e usa formas para expressar a força, o erotismo, o assombro, dantes sufocados pelas

convenções dominantes. Assim, para Canclini (2000,p.49), essa é uma comunicação autocentrada, de caráter insular e auto-referido, um novo tipo de cerimônia que não representa um mito que integra uma coletividade e, se representa algo, é o “narcisismo orgânico” de cada participante. Não se tratam de “rituais de ingresso ou de passagem”. São “ritos de egresso”, dado que o valor estético é a renovação incessante, esse sentido de fuga permanente, segundo o qual “para estar na história da arte, é preciso estar saindo constantemente dela”.

Verifica-se que o discurso que implementa a escrita das ruas contém ingredientes do pensamento contemporâneo. Por isso ele se dissemina facilmente pelas cidades. Há uma satisfação imediata do sujeito por um discurso e uma escrita que o sustentam em um momento de sua vida e parecem fazê-lo participar da modernidade. Contudo, aí não podemos afirmar uma eficácia dessa escrita quanto à mudança de posição e ao vislumbre de possibilidades. Há algo de patético nisso, o que Helena Abramo chamou de “distopia”: “a projeção de um futuro e de um lugar pior do que o existente. Um exercício de crítica, de denúncia, mas sem projetar um futuro melhor” (Abramo, *apud* Costa, 1994:95).

Colocamos em discussão a formação das gangues ou galeras e suas conseqüências, que geram um fechamento dos jovens dentro do grupo, com lutas rivais entre si e entre gangues. Glória Diógenes diz da linguagem das gangues como “uma fortaleza das palavras” que funciona como um muro para resguardar os participantes da gangue de outras lógicas.

Apesar de o discurso preconizar a paz, mantém-se uma linguagem bélica, que se refere à pichação ou *graffiti* não autorizado, como “bombardeio”, “bombardear” (tradução de *to bomb*), “detonar”, “fazer um detono”, “fazer um trampo”. A motivação para esta guerra é a mesma, concentrada sobre a violência, a criminalidade, a miséria, a fome, a segregação racial, o cancro da sociedade, a degradação, o lado obscuro que foge ao controle estatal. Isso nutre a posição de denúncia ou de revolta e incita os atos de transgressão. O roubo de *spray*, por exemplo, é tido como atividade banal: “Já roubei *spray*. Revista de grafite importada que eu tenho também é roubada” (grafiteiro entrevistado).

A identificação com a face maldita da cidade transparece na escolha da noite como propícia a pichações e grafites. Um dos coordenadores de oficina do Guernica, Piero

Bagnariol, ponderou: “Não adianta fazer oficina para eles pela manhã. São como os morcegos, só circulam à noite”.

Saem à hora do bode da mitologia grega. O bode das trevas e endemoniado como sátiro, em sua pujança libidinal, também é o mesmo carneiro que representa a força do sagrado. É a evocação do mal da modernidade, tal como já suspeitado por Baudelaire, associado ao poder fálico da virilidade. De fato, desde o início nos Estados Unidos, são meninos e jovens do sexo masculino que participam desse movimento em todas as cidades, como que empenhados no alcance de uma potência máxima revelada publicamente. Este é um ponto crucial em torno do qual os pretextos e formas se amoldam para dar um rosto ao movimento. Estamos constatando uma questão masculina fundamental – o que é ser um homem, ou o que é ser viril como um homem? – que encontrou nesse movimento não só uma resposta, mas também uma promessa de solução.

Os pichadores, ao formarem grupos masculinos, são atraídos pelo futebol, outra instância fortemente marcada pela competição e rivalidade másculas, em que o valor se vê depositado no corpo, alçado à sua capacidade suprema, mesmo que um dia tenha sido de um menino pobre. Ainda assim, não é à atividade do esporte que são chamados, mas à áurea imaginária do sucesso dos times de futebol, manifestada nas torcidas organizadas.

Embora haja meninas pichadoras, ou mesmo grafiteiras, elas não chegam a formar um número significativo, nem a posição feminina caracteriza a atividade. As meninas também são capturadas e seduzidas pelo “movimento”, mas sua função é estabelecer uma cumplicidade com os meninos em oposição às autoridades, prestar atenção ao rastro deixado no muro, copiar os pichos e as *tags* nos cadernos, descobrir sua autoria, compartilhar entre si o segredo, testemunhar a audácia, coragem e desempenho dos rapazes e enaltecer os melhores. Dizem os meninos: “elas são ‘baba-ovo””. Ou então: “quando a gente é pichador ou grafiteiro, fica mais fácil arranjar menina”. Alba Zaluar, em um estudo sobre gênero e violência, conclui que as mulheres consideram a rua pelo signo do malefício, em oposição à casa, signo da proteção aos membros do grupo doméstico. Para os homens, a rua é perigosa e desafiadora ou atraente ao mesmo tempo; é o espaço onde se desenvolve outro *ethos* da masculinidade, muito mais devedor dos valores do mundo viril da força e da submissão do mais fraco (Zaluar, 1991,p.205).

Isso traz conseqüências sérias para o relacionamento sexual desses jovens. Não sem razão o *Caderno Mais!*, de 18 de agosto de 2002, traz em sua capa um alerta de Bakari Kitwana, autor de um livro lançado em 2002, nos EUA, *The Hip-Hop generation*, quanto a “uma iminente guerra de sexos, que pode estar levando os jovens negros americanos à maior crise de sua história”. O autor, um dos mais respeitados teóricos do movimento Hip-Hop nos EUA e ex-editor da *Source*, “a bíblia do Hip-Hop”, diz, em entrevista nesse jornal, que “o fosso de gênero é uma separação crescente entre os homens e as mulheres da geração hip-hop” (Kitwana, *apud* Peres, 2002).

Ou seja, observa-se certo fracasso desse discurso e de sua escrita em solucionar a dificuldade das relações sociais, especialmente entre os sexos.

O modo de agrupamento dos jovens em gangues e galeras é traço herdeiro do modelo estadunidense. Isso impressiona, porque não se pode dizer de uma continuidade entre a situação dos jovens dos Estados Unidos e a de outros países como o Brasil. É diferente tanto a trajetória da população negra quanto a da população imigrante, sem contar a questão da vivência da guerra. Zaluar (1997b,p.36) cita o “processo civilizador”, expressão de Norbert Elias, que designa o monopólio da violência e do uso de armas pelo Estado, possibilitando “o controle das emoções e da violência física, o fim da auto-indulgência excessiva, a diminuição do prazer de infligir dor ao alheio” (Elias e Dunning, 1993). Onde o Estado é fraco, os laços familiares ou locais são mais fortes em bairros populares e vizinhanças pobres, e o sentimento de adesão ao grupo cresce a ponto de ignorar a pressão social pelo controle das emoções e do uso da violência para resolver conflitos. Isso se dá “como efeito da segregação dos papéis conjugais, do pai autoritário e distante, da centralidade do papel da mãe na família, da dominação masculina violenta e do controle intermitente e violento sobre as crianças” (Zaluar, 1997b,p.38).

No Brasil, alguns processos contribuíram para a pacificação dos costumes: o futebol, o carnaval e o samba, que “reunia pessoas de várias gerações, constituindo uma atividade de lazer freqüentada por toda a família” (Zaluar, 1997b,p.39), o que era uma forma de explicitar em espetáculo a rivalidade sempre existente em uma cidade. Hoje, as identidades negam as tradições e as soluções locais. O processo de globalização de cultura, com a difusão dos novos estilos de cultura jovem, transforma os jovens em consumidores de produtos feitos só para eles, desde estilos musicais a drogas ilegais.

Isso não é privilégio dos jovens, porque, em certa medida, nada escapa a essa tendência, como observa Zukin (1996,p.218): “a pós-modernidade oferece uma chance de se escolher uma identidade a partir de uma imagem eletrônica das comunicações de massa, da imagem manufaturada do consumo doméstico e da imagem projetada da arquitetura vernacular”. A atenção a este ponto, contudo, serve para alertar contra o erro de considerar os atos desses jovens como “estrangeiros”, adversários alienígenas de uma cultura ingênua que só conteria aspectos harmônicos e organizados.

O grafite, em murais feitos com o *spray*, compressor, rolinho ou pincel, é atraente como um objeto-fetiche que encanta e horroriza ao mesmo tempo. Podermos pensá-lo como um desses artefatos da chamada indústria cultural, e seu estilo, incluindo o estilo de vestir que lhe é inerente, conformaria uma identidade ou um estilo de vida já absorvido e realimentado pela globalização cultural e industrial. Hermano Vianna lembra da roupa *x-large* como segmento chamado de *streetwear* pelos jornalistas da moda, ganhando a rua como “contestação indumentária”, mas sendo imediatamente cooptada pela coleção da Maison Chanel, pela artista Madonna e pelas indústrias multinacionais. O autor alerta para a dificuldade de precisar hoje os conflitos entre gerações, uma vez que se mostram tênues os limites entre “o *underground* e o *establishment*, entre o *street* e o corporativo, entre a subcultura e a cultura dominante” (Vianna, 1997,p.9).

Gangues, galeras e *crews* de pichadores e grafiteiros participam dessas contradições. Há uma indústria do consumo dirigida a elas, com empresas especializadas em eventos, CDs, camisetas, roupas de marca e muita publicação, desde revistas populares até livros de impressão cara.

Entre a resistência pretendida e a banalidade em que vai rapidamente se perdendo esse movimento social, situa-se a questão da arte. Como é possível aí a criação artística? Poderia um sujeito desenvolver seu estilo inconfundível?

Num estudo interessante sobre Comunicação, Rosamaria Rocha analisa o impasse a que chegou a evolução do grafite, do ponto de vista da criação artística, em relação à comunicação das massas. Considerando a explosão das pichações incontáveis e daquilo que a autora chama de “*graffitis* vândalos”, Rocha (1992) diz “de uma certa estética suicida” ao referir-se à guinada que aconteceu aos grafites artísticos em São Paulo, dando entrada à escrita das galeras.

A rua era assim ao mesmo tempo espaço da morte e da desagregação [...] A arte como sacrifício e como representação de uma violência codificada e mitificada via-se ofuscada [...] A mitificação da experiência estética cotidiana dava lugar à banalização do próprio sacrifício. E este papel, de fato, não cabia mais à arte. Era o papel essencial dos mass media (Rocha, 1992,p.239).

Esse é um ponto fundamental para a análise dos problemas que acometem aqueles que participam dessa experiência. A autora detecta uma quebra no percurso de uma arte que, ao escutar “a rua e o seu fervilhar sedutoramente mundano”, apontava para uma alternativa ao vazio estético provocado pela impotência da *Pop Art* e da “reprodutibilidade técnica”, essa para a qual Benjamin (1985) já nos alertou. No entanto, tendo os grafites artísticos desenvolvido uma relação problemática com os *mass media*, tornaram-se por demais desvelados. Já não se tratava de uma arte urbana selvagem e ilícita, mas da “criação de signos/produtos de consumo” destinados à mídia e ao mercado da arte (Rocha, 1992,p.239).

Assim, segundo Rocha (1992), “os *graffitis* selvagens e vândalos”, incluindo aqui as pichações, explicitam a violência e desnudam a apreensão do choque ou da experiência estética como alternativa, provocando, com sua invasão, uma sensação de vertigem. Eles se apóiam em um mergulho total na vertigem, na digestão da lógica suicida e fragmentária e desafiam a própria morte. Na era da comunicação, o que funciona é o choque, como aquilo que resta da criatividade da arte. A vertigem desta inconseqüência dramática, esta vertigem que se opõe à explosão sem novidade dos signos/imagens/produtos de consumo, é a vertigem dos que criam sua identidade grupal em um mundo imagético do desmoronamento das ilusões e da veracidade (Rocha, 1992,p.241).

Tem sido freqüente tomar os subgrupos de jovens como “tribos”. Foi Maffesoli (2000) quem tentou aproximar a experiência das tribos primitivas dos grupos na sociedade contemporânea. Para ele, há um paradoxo observado no “vaivém constante que se estabelece entre a massificação crescente e o desenvolvimento dos microgrupos que chamarei ‘tribos’” (Maffesoli, 2000).

Este conceito de “tribo urbana” subjaz a todas as hesitações em intervir sobre o grupo de jovens pichadores ou grafiteiros, calcadas sobre certo respeito a uma cultura “tribal” como se fosse autóctone, pura e “verdadeira”, noção que ainda hoje é referida aos primeiros habitantes de nosso país. Seria preciso supor neles uma cultura bastante forte para se

auto-sustentar. José Guilherme Magnani apontou a fragilidade dessa idéia, ao mostrar que é impossível a um grupo urbano ter uma cultura abrangente como a dos índios. O sujeito na cidade grande move-se em distintos campos, em diferenciadas funções, freqüenta diferentes identidades: “como o rapper que durante oito horas por dia é office-boy; [...] do secundarista que nas madrugadas é pichador, e assim por diante” (Magnani,1992). O autor analisa o uso indiscriminado, pela imprensa, da idéia de “tribo”, em geral associada com os selvagens e desajustados, com o comportamento agressivo, contestatório e “anti-social” dos grupos e as práticas de vandalismo e violência atribuídas a gangues de pichadores: “é o caso das pichações, que introduzem uma tensão entre a natureza de seus protagonistas (adolescentes em fase de auto-afirmação) e os danos que suas intervenções produzem no patrimônio público ou privado” (Magnani, 1992). A idéia de tribo induz ao fechamento, mais do que se abre às oportunidades da cidade.

A escrita das ruas, esse nome próprio jorrado em movimentos rápidos à guisa de uma coreografia que implica todo o corpo, parece ser uma tentativa de amarração de pontos da existência. A marca no muro é como o risco de um traço sobre a pele do Outro, a parede do Outro, a superfície cega de um Outro onipotente, um Outro-cidade que não precisa dele e que não manifesta seu desejo por ele.

O Outro é a superfície vertical da cidade, como algo que se interpõe ao olhar e limita o alcance da perspectiva e do movimento. O vazio dos muros é aqui tomado como o branco da indiferença.

Qual é a outra cena do risco nessa empreitada? O sujeito tenta um corte sobre o Outro opaco, mas um corte que não produz mudanças significativas. Pouco poderá criar na arte ou inventar de si. O discurso da pichação e do grafite, em circuito mundial com regras próprias, já traz embutido um arcabouço moral. Os jovens sonham com o reconhecimento hegeliano do Outro, a exemplo de um Basquiat, mas são fadados ao anonimato do *underground*.

É legítimo que jovens se reúnam em grupos e que se dediquem ao desenho e à pintura. Podemos, contudo, interrogar essa atividade de grupos de jovens que prescinde da presença feminina, das crianças, dos velhos, dos adultos. Eles estão sós, ao sair em seu risco à noite, tendo por companhia a violência que acontece à revelia do sono da cidade. Isso evoca a obra de William Golding, *O Senhor das Moscas*, onde meninos do sexo

masculino, náufragos numa ilha deserta, têm que se haver sozinhos com seu próprio destino e, nessa falta de mediadores, provocam crueldades desenfreadas (Golding, 2003).

Percebe-se um investimento grande da parte desses jovens, alguns deles podendo ser distinguidos em suas comunidades como políticos, ou como aqueles que mostram preocupações com a vida sociopolítica cotidiana.

Quanto aos grafiteiros, mesmo que sua comunidade exija de cada sujeito maior elaboração do que os agrupamentos em torno da pichação, ainda se observam os problemas decorrentes de certo hermetismo no grupo. A psicanálise já alertava, com Freud (1921), sobre as dificuldades decorrentes nas identificações imaginárias que tendem a proliferar nos grupos, agravadas na mesma proporção em que esses se fecham. Para ele, a identificação é estrutural. Está na gênese da constituição do sujeito, pois a relação com o Outro é fundante dos processos que dão estatuto ao corpo em seu estar no mundo: “é a mais remota expressão de um laço emocional [ligação sentimental] com outra pessoa” (Freud, 1921). Ao passar pela identificação, o Homem, como sujeito, toma lugar como aquele que porta a palavra. No entanto, se as formações imaginárias da identificação ganham terreno e permissão do grupo para se alastrarem, o sujeito pode restar anulado. O amálgama contém riscos. Para Freud (1921,p.133), “[a identificação] é ambivalente desde o início; pode tornar-se expressão de ternura com tanta facilidade quanto um desejo de afastamento [eliminação] de alguém”.

Daí ser tão delicada à posição do sujeito uma dedicação exclusiva à irmandade, aos “manos”, à idéia de solidariedade irrestrita e de fraternidade amorosa. Não só há uma impossibilidade estrutural para que ele se mantenha indefinidamente nessa proposta, como os riscos são grandes quanto às vicissitudes no trilhamento de seu próprio desejo. Já é bem conhecida a elaboração freudiana segundo a qual o sujeito, no grupo, faz atos que não faria se estivesse só. Trata-se do problema que acomete de modo doentio os membros de um grupo em relação às identificações. “Reivindica nossa atenção o perigo de um estado de coisas que poderia ser chamado de pobreza psicológica dos grupos. Esse perigo é mais ameaçador onde os vínculos de uma sociedade são principalmente constituídos pelas identificações dos seus membros uns com os outros” (Freud, 1980d).

Além disso, em toda a obra de Freud encontramos referências à cruel agressividade inerente à condição do ser falante, como quando ele cita a expressão latina *Homo homini lupus*, o Homem é o lobo do Homem (Freud, 1980e). No artigo sobre “O Eu e o Isso”, ele aponta como essa corrente agressiva ganha força na identificação. Os membros do grupo se irmanam para dirigir o impulso guerreiro aos que não pertencem ao grupo: “é sempre possível unir um considerável número de pessoas no amor, enquanto sobram pessoas para receberem as manifestações de sua agressividade” (Freud, 1980d).

De fato, na vertente do grafite dos guetos de Nova York, há traços de agressividade, ainda mais se nos lembrarmos da referência ao Demônio. Por que haveria alguém de tomar o Mal como substituto do Pai poderoso de outrora, se não percebesse esse pai como degradado? Quem ocupa seu lugar é a figura da crueldade, da agressividade e do ódio. Ora, Freud, em seu texto sobre a pulsão e seus destinos, alerta que não podemos tomar o ódio apenas como o avesso do amor. O ódio contra o Outro aparece toda vez que a imagem de si vacila (Freud, 1980f).

Além disso, o grupo manifesta um sentimento de estranheza em relação ao que não lhe pertence. Reunidos em galeras, *crews* e equipes, que se fundem internacionalmente e se globalizam, e se totalizam sob a égide de um discurso que se afirma como universal, esses jovens se valem da identificação e da união por meio do amor.

Mas, nessas condições, ganha alento o narcisismo, o apego à auto-imagem e a rejeição a qualquer diferença. É o que Freud chamou de “narcisismo das pequenas diferenças”: quanto mais o amor os une, mais dirigem a agressividade para os que lhe parecem diferentes. Isso desmonta um dos enunciados do discurso do Hip-Hop, que prega a não-violência, e traz a contradição aos grupos.

Isso não significa que não deva haver grupos numa sociedade, mesmo porque o sujeito só se realiza na relação com o Outro. O problema está em desconhecer o risco das ilusões imaginárias ou negar as possibilidades do sujeito, fazendo com que ele se permita amarrar por um grupo em uma ilusória identidade única. Como se fosse a sociedade holista de que fala Velho (1994,p.99), onde o sujeito “é englobado pelo clã, linhagem, tribo [...] e a memória socialmente relevante é a da unidade ‘encompassadora’”. Ele considera “a adesão vigorosa e militante a uma ordem de valores, religiosa ou não”, uma das

escolhas do sujeito entre várias outras para lidar com a ambigüidade moderna de diferentes configurações de valores.

Para ficar ainda no campo das Ciências Sociais, e tomando desse autor a idéia de memória e projeto, podemos inferir que ele percebe a inexequibilidade de uma identidade forjada, sem reconhecer a importância da biografia e da memória do sujeito: “a trajetória do indivíduo passa a ter um significado crucial como elemento não mais contido mas constituidor da sociedade.[...] O psiquismo individual é, nesta vertente, o foco privilegiado de significados” (Velho, 1994,p.100). Por outro lado, o sujeito é aquele que faz projetos, ou seja, uma antecipação no futuro em relação à trajetória feita. Para Velho (1994,p.101), “a memória e o projeto individuais são amarras fundamentais [...] na constituição da identidade social”. A psicanálise possui outro enfoque, mas certamente referenda a idéia de que os pontos percorridos na trajetória do sujeito, os trilamentos (*bahnung*) de sua vida psíquica (Freud, 1980g), não podem ser anulados ou negados.

Muitos jovens escritores das ruas estão imersos na busca da verdade. Interrogar o discurso dessa busca equivale a trabalhar as identificações que escamoteiam o sujeito, quando o sentido poderá perder consistência. Então, o sujeito fará sua passagem por “esse barulho de espelhos que se quebram num estilo” (Lacan, 1970-1971).

É interessante o depoimento de um monitor do Projeto Guernica, que, já tendo feito um corte sobre a identificação maciça que o aprisionava ao grupo de grafiteiros, revela sua disposição em não acreditar mais na consistência da identidade. Ele disse: “eu gosto de pão-de-queijo hoje e não sei se vou gostar o resto da vida”. E continuou: “vou te dizer uma coisa; dizer ‘sou grafiteiro’ está pouco para mim; não sei mais quem sou”.

Esta impermanência descortinada, que convoca o sujeito a um trabalho mais atento do que a obediência cega ao Outro, bordejando o conceito de “estilo” da psicanálise. Aqui não se trata de um modo de ser, nem mesmo das variadas vestimentas imaginárias e narcísicas do ser. Há que buscar a etimologia em Cícero, do latim *stilus* ou *stylus*, significando certa abundância de palavras que a pena deve suprimir e, por extensão, o trabalho de escrever. É também uma ponta, uma varinha ou ferro pontudo com que se escrevia nas tábuas enceradas (Houaiss, 2001). A partir daí, podemos conceber o estilo como aquilo que se obtém após a decantação do excesso da identidade imaginária, e mesmo das palavras,

até chegar a um mínimo a que se pode reduzir todo o processo da constituição do sujeito e que dê conta de dizer o saber construído por ele.

Assim, mesmo que um jovem sujeito possa identificar-se com um “estilo de vida”, como o do Hip-Hop, ou aderir a um estilo de uma escola de arte, como, por exemplo, o grafite de Nova York, ele terá que se haver com a busca desse estilo que passa pelas identificações, mas ainda vai além delas.

Se esse passo não for dado, haverá uma fixação naquilo que Sérgio Rouanet, em artigo do Caderno Mais! da Folha de São Paulo, de 2001, chamou de quixotismo.

Em nossa época aparentemente tão prosaica o quixotismo está ganhando terreno.[...] Para Dom Quixote, o vulgo podia conhecer o mundo sem mediações.[...] A realidade não era nada, o sujeito era pouca coisa, a identidade era tudo. O mundo não se dava a conhecer diretamente, como para os empiristas, nem era produzido pelo próprio sujeito, como para os idealistas, mas se objetivava a partir de uma instância transcendental, a identidade. (Rouanet, 2001,p.16)

O autor evoca o mecanismo da identificação, conceito freudiano, como o que permite a construção da identidade. Ao nos brincar com Dom Quixote, de Cervantes, alerta para a tendência contemporânea de exacerbamento de uma identidade, quando se constata em muitos grupos que “os seres humanos deixaram de dialogar enquanto sujeitos e passaram a se confrontar enquanto negros, judeus, mulheres ou homossexuais” (Rouanet, 2001). Pichadores, grafiteiros ou membros de Hip-Hop, poderíamos acrescentar, e a lista ainda teria muitos exemplos. O risco da inflação imaginária é o aumento do sofrimento e do adoecer psíquico.

Dom Quixote identificou-se com personagens de romances de cavalaria, mas não era por isso que ele era louco. Todos nós nos identificamos em algum momento com heróis de histórias em quadrinhos, de livros juvenis ou de filmes. Mas fizemos também outras identificações, que resultaram em várias identidades, e nossa personalidade é um equilíbrio negociado entre elas. Com Dom Quixote não foi assim. Prevaleceu nele uma única identificação, feita com apenas um grupo de referência, a comunidade imaginária dos cavaleiros andantes. Em conseqüência, sua personalidade reduziu-se a essa identidade. Por isso ele perdeu o juízo (Rouanet, 2001:16).

É verdade que a identidade firmada no propósito do estilo do grafite é bastante diferente de outras ligadas ao tráfico e consumo de drogas, à malandragem ou ao banditismo. O que exige atenção é o fato de o movimento do grafite ser intenso o suficiente para polarizar o investimento de alguns, de forma a haver uma inflação imaginária. Nesse

caso, o ato do sujeito leva ao pior, e o grupo pode desenvolver uma tendência enlouquecedora e destrutiva, impedindo o trajeto de seus membros. O sujeito pode até realizar o propósito de domínio de um estilo do “movimento” do grafite, mas seu risco é o de permanecer numa repetição infinita e não aceder a uma escrita de sua verdade, a esse ponto que seria, em última instância, a invenção de um estilo próprio.

Quanto ao trabalho do Projeto Guernica com toda essa conjuntura da escrita das ruas, tentaremos concluir sobre alguns pontos levantados neste estudo.

É preciso ressaltar a coragem dos integrantes do Projeto em lidar com os paradoxos da questão, questionando e interrogando com honestidade os grupos de jovens e até os meandros do poder público, sobre as práticas e idéias relativas ao tema, mesmo quando respaldados pela mídia, pelo mercado de consumo, pela opinião pública, pelos partidos políticos ou pela ciência. Ora, um discurso que lida com o paradoxo já faz girar o discurso do Hip-Hop, que afirma uma ideologia sobre o mundo.

Isso impregna as ações do Projeto Guernica. Nas entrevistas, monitores e coordenadores de oficinas não dizem de um assistencialismo baseado no reconhecimento da “identidade” dos jovens nos grupos. Eles interrogam esses jovens, imprimem direção a um processo que exige esforço no sentido de desconstruir as certezas, buscar a história e a origem de cada um, e abrir-se para novas técnicas, práticas, conhecimentos, informações, habilidades, gostos, interesses, perspectivas.

Assim, o Projeto consegue dar um tratamento à demanda dos jovens pela liberação de muros, por parte da prefeitura, para se expressarem. Seria linear e simplista da parte do poder público atender à demanda sem trabalhar seu enunciado. Ao interpretar a pichação e o grafite como uma necessidade dos jovens por uma “escrita” que seja um dizer extraído da própria experiência e de seu trajeto único como sujeito, o Projeto faz a leitura de um apelo. Define como função do poder público o trabalho com os jovens, no sentido de escutá-los e de desenvolver com eles o recurso de cada um, numa busca laboriosa por uma “escrita”, que, nessa dimensão, contém outros recursos e suportes além dos muros.

O Projeto entende que há um esforço desses jovens por uma saída aos impasses não só de uma situação social crítica, mas também de problemas da estrutura da metrópole e dilemas herdados da modernidade. A escrita das ruas aparece para inscrever uma letra, uma figura, um traço, na busca do ponto em que a história não pôde ser rememorada, as

origens foram apagadas e a evocação do pai foi dificultada. A perseverança é mais eloqüente entre os grafiteiros, a maioria com mais de 18 anos, que se impõem como líderes, portadores de uma concepção que traz uma filosofia de mundo e, podemos dizer, como políticos em relação às suas iniciativas na comunidade de jovens. Sua tentativa de formar grupos para expressar um inconformismo e uma revolta, contudo, cai comumente numa ação ritualística, reiterativa e fácil, que insiste em apagar todos os rastros subjetivos, sendo frágil para produzir mudanças. É nessa fenda entre o pretendido (manifesto no apelo primeiro por uma escrita) e o obtido (exasperado na dualidade Bem-Mal, centro-periferia), que o Projeto incide.

Há o risco de um artista, bem como de um escritor das ruas, se perder em um encantamento consigo próprio, com o olhar assombrado que lhe dedicam, com sua pretensa originalidade. Talvez aqui possamos remeter à epígrafe deste trabalho para lembrar que o apelo desses jovens é por algum espaço onde possam empreender um trabalho com os trilhamentos de cada um, e isso educadores do poder público não podem esquecer, sob pena de também eles ficarem capturados na aparente satisfação com uma identidade e uma originalidade que devem ser vistas não como um produto acabado, uma ontologia do “ser” para balizar todas as ações, mas como um processo em andamento, uma repetição do padrão do grupo nas garatujas nos muros, para procurar um traço de origem.

O Projeto Guernica lida com esses grupos na consideração de que eles almejam constituir-se como um movimento social, com uma concepção própria, tendo, portanto, ações e objetivos distintos daqueles do poder público. Isso impõe um trabalho do Projeto “e” do movimento, tomando-se o “e” não no sentido da adição, mas de enlaçamento, tessitura, costura. Isso se traduz numa prática que tem introduzido algo interessante nas comunidades e espaços por onde o Guernica passa. Um grafiteiro disse sobre ele que é “um campo neutro na favela”, e podemos interpretar a frase não só em relação às lutas do bairro, mas também quanto às disputas internas ao grupo dos escritores das ruas.

Constata-se que, além da informação, uma formação tem acontecido, e isso desemboca na escrita, que passa a exigir novos suportes além do muro. Aparecem outros modos de escrita – desenhos, pinturas em telas, esculturas, histórias em quadrinhos pela linguagem digital, painéis em madeira ou tecido, murais em interiores –, que têm por efeitos gerar

outros modos de discurso, ou seja, outras maneiras de fazer laços sociais. A arte, introduzida a partir da demanda que surge a cada momento nas oficinas, mostra sua eficácia em fornecer instrumentos adequados à busca desses jovens. De fato, os hiatos de obscurantismo na história da humanidade coincidem com os tempos de adormecimento da arte. A arte opera com a letra e a imagem e convoca o que o sujeito tem a colocar de si. Por isso, constitui-se em um fator de êxito nesse trabalho com os jovens.

Mas a arte em si nem sempre funciona nas aulas das escolas. É importante considerar a política e os referenciais teóricos que fizeram a estrutura onde a arte pôde se manifestar. No caso do Projeto Guernica, os operadores teóricos da psicanálise – conceitos referentes à “escrita” e à “circulação dos discursos” – surpreendem em seu vigor na experiência. Em vários momentos é possível detectar giros nos discursos e mudanças de posição dos sujeitos envolvidos.

Assim, o grupo maior de grafiteiros na cidade, de modo geral, manifesta respeito pelo trabalho do Projeto, por ver ali realizado um dos pressupostos do discurso do Hip-Hop, que é a preocupação com crianças e jovens, a transmissão de conhecimentos e a busca por uma saída diferente da criminalidade. De fato, o que se passa no interior do Projeto irradia-se em ondas através da rede de comunicação do “movimento” da escrita das ruas.

Há, contudo, uma pressão sobre o Projeto Guernica para que tenha uma política-macro, que atenda a todos os grafiteiros e pichadores da cidade. Essa pressão vem de dentro da equipe, como também dos órgãos da prefeitura e dos escritores das ruas. O Projeto até ambiciona eventos de grande porte, e desenvolve atualmente uma campanha sob o tema da paisagem urbana e do patrimônio, veiculada para toda a rede escolar municipal, no intuito de trabalhar com uma população maior de escritores de rua, já que eles surgem na escola.

Mas está claro que não é pretensão do Guernica fixar uma política única para toda a cidade. De resto, a reunião de todos os escritores das ruas sob um só programa colocaria o poder público como um amálgama entre eles, e dificultaria a abertura para outros modos de escrita e discurso. Nisso, o Guernica segue uma orientação precisa, no sentido de não promover eventos exclusivos para o grafite, sempre abrindo para a arte em suas

diversas manifestações. Essa estratégia tem trazido boas respostas, uma vez que os próprios jovens se encantam com as novas descobertas.

É coerente seu propósito de realizar estratégias de ação específicas para cada espaço da cidade. O Guernica se vê em condições de assessorar políticas variadas para os jovens, contribuir com os vetores, compartilhar sua experiência. Mas não pode desembocar numa política totalitária.

Mesmo com todos os seus esforços para promover a “circulação dos discursos”, há pontos de limite. A estrutura do discurso dos escritores das ruas é calcada sobre os grupos fechados em relação ao que se acha fora dele. O risco que se tem é da prevalência de uma posição de reivindicação permanente, sem que haja esforço no sentido de produzir uma verdadeira subversão da realidade.

A presença de um engenheiro na coordenação do Projeto representa um eixo fundamental na sustentação de um trabalho que retira o grupo de jovens de sua posição de reivindicação de benefícios em proveito próprio e de desconhecimento da dinâmica da cidade – o que os comprime em uma espécie de corporação. Um trabalho que leva em conta a cidade eleva o grupo à condição de movimento social, que trabalha na dimensão de toda uma população. Observa-se que a “corporação” se insurge todas as vezes em que o grupo se fecha e compete em lutas por prestígio ou, até mesmo, em disputas por uma reserva de mercado. A engenharia, a arquitetura e o urbanismo podem interpelar esse ponto no cotidiano, ao introduzir elementos novos para se conceber a cidade não apenas como múltipla, esfarelada em grupos estanques, mas como uma estrutura lógica que sofre efeitos da globalização e da modernidade.

Até agora, o Projeto desenvolveu-se com base em oficinas, eventos e reuniões com um grupo de artistas, professores de arte e grafiteiros. Percebe-se, contudo, que ele está em ponto de virada. A equipe, hoje, se mostra em condições de exercer funções de interlocução, apoio, consultoria, assessoria e planejamento.

Quanto à psicanálise, fez um marco no Projeto. Tem sido importante para a Prefeitura de Belo Horizonte uma experiência com uma concepção psicanalítica, até mesmo para fazer um corte nas rotinas de outros discursos. A escuta vem se revelando operante. Esta dissertação nasce daí, daquilo que se pôde inscrever do dizer de participantes e interessados do Projeto Guernica, das elaborações de um tempo de trabalho com campos

tão diferentes do saber. Também resulta da interlocução do que era possível de se extrair do Projeto com os conceitos mais arrojados das Ciências Sociais, que nos chegaram no contato com este mestrado. E, no entanto, apesar de constituir uma escrita que pode vir a viabilizar uma transmissão, não há garantias disso, mesmo porque aí estão nada mais que pontos de uma vasta experiência. São os entrevistados que dizem: “cada um que leve para onde for o que aqui se inventou”.