

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

**COGEAE – Pós Graduação – *Lato Sensu*
Arte: Crítica e Curadoria**

Andréa Adamo

A Pintura Rupestre e o Graffiti

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão – COGEAE, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Arte: Crítica e Curadoria.

Orientadora: Professora Elaine Caramella

**São Paulo
2018**

Andréa Adamo

A Pintura Rupestre e o Graffiti

Monografia apresentada à banca examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
Coordenadoria Geral de Especialização,
Aperfeiçoamento e Extensão – COGEAE, como requisito
parcial para obtenção do título de Especialista em
Arte: Crítica e Curadoria.

Orientadora: Professora Elaine Caramella

Aprovado em: São Paulo, ____/____/2018

BANCA EXAMINADORA

NOME DO PROFESSOR

NOME DO PROFESSOR

NOME DO PROFESSOR

AGRADECIMENTOS

“A pintura sempre foi uma abstração, desde as covas de Altamira até Picasso, passando por Velázquez. Perante os fanáticos do realismo, eu disse muitas vezes que a realidade nunca esteve na pintura, mas que unicamente se acha na mente do espectador. A arte é um signo, um objeto, algo que nos sugere a realidade do nosso espírito. Não vejo pois nenhum antagonismo entre abstração e figuração, enquanto nos sugira esta ideia de realidade. A realidade que os olhos mostram é uma sombra extremamente pobre de realidade. “

Antoni Tàpies (1955)

RESUMO

A presente pesquisa se direciona a traçar um paralelo entre a Pintura Rupestre e o Grafite, analisando suas relações de semelhanças e diferenças. Na medida em que a primeira ficava nas cavernas e hoje em sítios arqueológicos e o grafite “invade” a cidade e requalifica o espaço urbano dos grandes centros, gerando intervenções, diálogos e provocações na cidade.

A arte rupestre como o mais antigo tipo de arte da história surge de uma cultura tribal e oral em que o homem constrói a história visualmente e onde a arte tem um valor de magia e sacralidade ritual. Em contraponto o grafite surge numa cultura urbana composta de artistas que utilizam os espaços públicos, fazendo o registro de cenas muitas vezes do cotidiano e outras do imaginário, criando uma linguagem intencional para interferir na cidade.

A partir do estudo e análise de seus contextos históricos e a caracterização de ambas as culturas, relacionando registros de ações da cultura tribal à das tribos urbanas atuais e mostrando suas diferenças e significados, encaminharemos nossas reflexões sobre as relações automáticas de causa e consequência colocadas pelo historicismo.

Palavras – chave: Grafite. Pintura Rupestre. Tribos Urbanas. Cultura Tribal

ABSTRACT

The scope of this research is to draw a parallel between ancient Rock Painting and Graffiti, analyzing its similarities and differences. The analysis takes into account the fact that first ancient paintings were carried out in caves (and/or today in archaeological sites) whereas the graphite "takes over" city's landscapes and recharacterizes the urban areas of big centers, generating interventions, dialogues and provocations in the city.

Rock art as the oldest type of art in history comes from a tribal and oral culture in which man builds history visually and where art has a magic value and ritual sacredness. In contrast, graffiti appears in an urban culture composed of artists who use public spaces, recording scenes often from everyday life and others from the imaginary, creating an intentional language to intervene in the city.

Based on the study and analysis of their historical contexts and the characterization of both cultures (by means of records' gathering from tribal cultures' age to those of the current urban tribes as well as an outline of their differences and meanings) the following are considerations on the default relations of cause and consequence posed by historicism.

Key words: Graffiti. Rock painting. Urban Tribes. Tribal Culture

SUMÁRIO

Resumo

Abstract

1. Introdução.....	8
2. A Pintura Rupestre:.....	
2.1. Apreciação da beleza e a Aurora da consciência estética	
2.2. Paleolítico/ Neolítico	
3. A Pintura Rupestre e as marcas da resistência contra a gentrificação paulistana	
4. O Vale do Catimbau- PE.....	
5. Relações Conceituais.....	
5.1. Cultura Urbana x Cultura Tribal.....	
5.2. Valores Implícitos.....	
5.3. Contaminação de linguagens no tempo e espaço.....	
6. Considerações Finais	
7. Referências	

INTRODUÇÃO

“A novidade que o sapiens traz ao mundo não está, portanto, conforme se havia pensado, na sociedade, na técnica, na lógica, na cultura. Encontra-se, por outro lado, naquilo que até o presente fora considerado epifenomenal ou ridiculamente considerado indício de espiritualidade: na sepultura e na pintura.” Edgar Morin

Afinal qual era o significado e a função dessas pinturas, na sua imensa maioria, de animais pertencentes a espécies hoje desaparecidas da paisagem europeia e que se abrigam em grutas frequentemente profundas e em lugares de difícil acesso e incômoda contemplação?

Tudo parece indicar uma relação com ritos ou crenças mágicas em cujo sistema a representação equivalia à criação e à apropriação. A magia dos povos caçadores primitivos baseia-se inteiramente na idéia de que a alma dos animais pode ser aprisionada e morta. Numa fase de vida onde toda preocupação girava em torno de arranjar alimentos, a arte não poderia atender a outro objetivo, senão um meio de ajudar na obtenção desse alimentos, constituindo portanto um instrumento de magia.

A presença destas imagens em lugares de difícil contemplação e a sobreposição de figuras dificultando sua interpretação, sugere que seu fim não era primordialmente a criação artística, contudo diante da sensibilidade de suas linhas e captação quase impressionista das qualidades do movimento e dos detalhes, não podemos negar que a obra do artista do Paleolítico era também uma fonte de emoção estética.

O fator mais importante, no que diz respeito ao naturalismo pré-histórico é o fato dele revelar todas as fases típicas de desenvolvimento por que a arte viria a passar nos tempos posteriores, não constituindo um mero fenômeno instintivo, estático e à margem da história. A exatidão do desenho atingiu tal nível de habilidade técnica que tornou possível traduzir atitudes e aspectos sucessivamente mais complicados, e movimentos e gestos cada vez mais dinâmicos.

“A característica peculiar dos desenhos naturalistas da Idade da Pedra Lascada é, ao contrário, a de nos darem uma impressão visual de forma tão direta, pura e

liberta de todos os adornos e restrições intelectuais que teremos de esperar pelo movimento impressionista para encontrar um paralelo na arte mais recente. Há estudo que nos fazem lembrar as modernas fotografias instantâneas. Nada de semelhante se nos depara na história da Arte até o aparecimento das pinturas de um Degas ou de um Toulouse- Lautrec...” Arnold Hauser

O campo gráfico da humanidade pré-histórica é muito amplo e muito variado, dentro dele encontram-se o sinal convencional, o símbolo, a figuração precisa das formas vivas e por fim a representação de seres irreais. De certa forma a exibição gráfica constitui a aquisição de um novo modo de expressão e de comunicação, que é uma primeira escrita, não ainda uma linguagem escrita, mas a linguagem do escrito, com sinais e símbolos pictográficos. Segundo Edgar Morin, arte, talento, habilidade e precisão, os antecessores dos sapiens já haviam desenvolvido nas atividades práticas, principalmente na caça, onde aventuravam-se e desdobravam-se num novo campo, o das produções próprias ao espírito (imagens, símbolos, idéias). Segundo ele os fenômenos mágicos são potencialmente estéticos e os fenômenos estéticos são potencialmente mágicos.

O fato é que a inscrição, o ato de inscrever, seja em cavernas, pedras, paredes ou muros reflete a natural tendência humana para o grafismo, se tornando este o grande veículo de registro do sistema de comunicação e construção histórica. Se por um lado temos na pré- história o ato da inscrição como um registro “secreto”, distante da contemplação, temos na atualidade o ato da inscrição em plena exposição e interação com seus observadores. O graffiti , com sua maneira ímpar em retratar, inverter, despertar e jogar com a informação que lhe é dada, invade a cidade usando- a como suporte para sua manifestação. Neste palco urbano onde produtor e observador estão envolvidos, milhares de imagens dialogam entre si e com seus expectadores, imagens que pedem para serem observadas, decifradas.

O graffiti tem uma longa história e não há uma definição de linguagem. Encontramos graffiti ao longo da história em diversos lugares, mas foi ao final do séc XX que essa “arte”, após ter passado por várias transformações, expandiu-se para fora das telas e apropriou-se de novos e inusitados suportes.

É dentro desse universo de magia, símbolos, signos, questionamentos, enfim descobertas, que serão abordados neste trabalho, os valores implícitos na arte e linguagem destas duas culturas “ tão distantes e tão semelhantes” (pintura rupestre e graffiti), à partir do estudo minucioso de suas crenças, contexto social e expressão no espaço e no tempo.

A Pintura Rupestre : Apreciação da beleza e a aurora da consciência estética

”Quando aceitei me lançar a fundo na realização dos dois murais cerâmicos para da Unesco, disse a Papitu (Josep Llorens Artigas) que me parecia essencial tomar as pinturas de Altamira como ponto de partida, dado que tínhamos de captar o sentido mais puro das coisas. Nunca tinha estado naquelas covas. Fiquei estupefato. O que criaram aqueles homens da pré-história possui uma modernidade enorme , emocionante. Mas o que mais me impressionou não foi tanto o desenho nem as manchas de cor, mas a pureza da atitude dos seus autores: anti-intelectual, anti-acadêmica, absolutamente anti-tudo. Essa autenticidade e esse vitalismo me deixaram uma marca profunda”....

Joan Miró

Em certo modo a reflexão estética foi historicamente um fracasso. As representações do belo não puderam ser definidas, a não ser, mediante critérios subjetivistas, e as teorias da beleza desembocaram necessariamente em especulações metafísicas ;contudo as diferentes doutrinas estéticas não puderam subtrair-se do caráter de intuição que a beleza tem para o ser humano.

Nada nos permite negar que esta intuição tem estado presente na espécie humana desde seus inícios. As modernas concepções antropológicas e etnológicas demonstram que as mais remotas manifestações artísticas ou pré artísticas não só implicam conotações mágicas e rituais, como também ajudam a intencionalidade criativa.De acordo com isto nas pinturas rupestres além de consciência mágica há consciência estética, pois se a beleza é “intuição”,a consciência estética tem que responder obrigatoriamente a uma espontaneidade.

O sentido da beleza forma parte das potencialidades do espírito humano e o homem, espontaneamente, tende a estabelecer uma conexão especial de absorção,

de representação, de harmonia com o mundo que lhe rodeia e do mesmo modo, tem necessidade de exprimir a força criativa que reconhece no seu interior.

A contemplação do Cosmos com suas consequências de prazer e temor, serenidade e inquietude deve ter desenvolvido no homem primitivo uma fascinação suficiente para alimentar sua capacidade estética. Sucessivamente à contemplação veio a ânsia de absorção e consequentemente a ânsia de representação. Símbolos, sinais e desenhos dos tempos pré-históricos com o Sol, a Lua e as estrelas são provas disso e obras artístico-mágicas de muitas civilizações testemunham isso também.

Plantas, animais, homens, objetos com virtualidade estética capazes de despertar em cada um de nós um sentimento de beleza ,o que torna genericamente possível afirmar que a atração pela beleza é um aspecto fundamental do caráter inato da consciência estética.

Assim como o sentido do estético está presente no mundo das crianças, em seus desenhos, em seus jogos, o mesmo sucede com os povos mais primitivos e mais isolados de influências exteriores onde o mágico-ritual não está divorciado do belo. Se o homem está indissoluvelmente unido ao Cosmos, é perfeitamente lógico que, em seu espírito, a intuição da beleza não só se desenvolva mediante uma ânsia de captação de sensações, mas também mediante a exteriorização de sua própria emoção.

Os sentidos dão consistência à capacidade imitativa do homem e lhe permitem interiorizar as imagens do mundo. Contudo sua resposta ao mundo não é mera devolução; longe disso, o homem reelabora o relatório material de imagens cósmicas que fluíram sobre ele e sente, por sua vez, o impulso de expressar-se. A sua resposta a beleza do mundo é precisamente a criatividade humana e a criatividade artística é uma das suas modalidades mais eloquentes , embora não a única.

A relação entre arte e beleza é conflitante, para uns os campos de uma e de outra são independentes, nem o objetivo da arte é a beleza e nem a beleza se manifesta peculiarmente na arte; Para outros não existe dúvida de que a principal tarefa da

arte é a representação material da beleza. A consciência estética por sua vez, também é um conceito ambivalente, em algumas ocasiões é empregada para ilustrar a relação do homem com a beleza, em outras, a do homem com a arte. Enfim o fato é que o homem adquire consciência estética da beleza de um modo universal, intuitivo e espontâneo, independentemente de tradições, culturas e civilizações.

Os graus e modos desta aquisição são obviamente muito diferentes, mas ela forma parte de sua própria condição natural. Em outro plano, o homem tem consciência estética da arte, formas do belo criadas por ele mesmo, de um modo particular, nas quais estão presentes seus contextos intelectuais, culturais e sociais.

Ao rastrear as marcas mais remotas da evolução humana se encontram, com certa facilidade, os primeiros indícios materiais que dão um sentido do belo. E o que é mais significativo: nestes indícios pode-se constatar tanto uma tendência às manifestações naturalistas que tomam seu modelo no espelho da natureza, quanto uma propensão a tratar os objetos, armas, ferramentas, utensílios conforme regras inatas de regularidade e simetria. Existia então uma autoconsciência estética? Ou em outras palavras, havia um sentimento explícito da beleza nos primeiros homens? Salvo provas contrárias, a resposta é negativa para todos os tempos pré-históricos. O sentimento da beleza era implícito, intuitivo e sua concretização estética estava indissociavelmente unida ao conjunto das atividades humanas: a reprodução, a caça, a luta, a sobrevivência, a utilidade, a magia. O fato é que o homem independentemente do tempo e espaço, da estética ou a ausência dela, constrói sua história visualmente.

Em meados do séc. XIX, uma mudança de atitude começou com o enfoque científico do estudo do homem e suas origens. Descobriu-se o valor e a relevância do passado pré-histórico do homem e reconheceu-se que, em realizações artísticas, essas culturas primitivas podiam igualar-se às culturas mais amadurecidas e, em verdade muitas vezes ultrapassá-las. Contudo, o que importa neste estudo, sobre as pinturas rupestres do paleolítico, no que diz respeito ao naturalismo pré-histórico é o fato dele já revelar todas as fases típicas do desenvolvimento pelo qual a arte passará em tempos futuros, não constituindo apenas um fenômeno instintivo,

estático e à margem da história. É uma arte que, partindo da fidelidade linear à natureza, se encaminha para uma técnica quase impressionista.

Nos desenhos naturalistas da Idade da Pedra Lascada a característica peculiar é a de nos darem uma impressão visual de forma direta, pura e liberta de todos os adornos e restrições intelectuais; características essa que despertaram a admiração de artistas como Joan Miró, que nutria uma animosidade em relação à intelectualização da arte. Estamos diante, como afirmou Arnold Hauser, talvez do mais estranho fenômeno da história da arte, dado que não existe qualquer paralelismo entre a arte pré- histórica e a arte infantil ou a arte da maior parte dos povos primitivos da atualidade.

Os pintores da Idade Paleolítica souberam encontrar, a olho nu, nuances delicadas que o homem moderno só consegue revelar com o auxílio de instrumentos complicados. Há estudos de movimentos que nos fazem lembrar as modernas fotografias instantâneas. O artista paleolítico pinta apenas aquilo que vê, unicamente aquilo que pode apanhar num determinado momento e numa certa perspectiva do objeto. Aparentemente, a arte paleolítica atingiu- se, sem qualquer obstáculo, a unidade da percepção visual só realizada pela arte moderna após um século de controvérsias.(fig.1; fig.2)

Qual era o significado e a função dessas pinturas, que se abrigam em grutas frequentemente profundas e em lugares de difícil acesso e incômoda contemplação?

O que sabemos é que essa era uma arte dos caçadores ; nessa fase da vida tudo girava em torno de uma única preocupação: arranjar alimentos. Alguns dados apontam que as pinturas constituíam instrumento de uma técnica de magia, magia esta que nada tinha em comum com religião,nem com o misticismo,nem o esoterismo, pois não se conheciam orações, não adoravam poderes secretos e nem havia qualquer espécie de fé ;consistia numa técnica prática, sem mistério, onde os desenhos concebiam apenas a representação da coisa e a coisa representada, o desejo e a realização do desejo. Acreditavam que possuindo a imagem do objeto, teriam o próprio objeto; tal representação nada mais era do que a antecipação do efeito desejado, pintando um animal na rocha,"produziam" um real.

Quero discorrer agora um pouco sobre o pensamento dos caçadores. Os caçadores primitivos precisavam compensar a falta de equipamento com um grau muito elevado de habilidade, paciência e puro instinto. A caça, nos tempos mais primitivos, quando o homem ainda era mais fraco que sua presa deve ter exigido a máxima concentração física e mental. Essa concentração e a posição de dependência do homem do seu ambiente natural produziram uma atitude mental específica, sua inferioridade como ser humano precisava ser compensada por um senso de superioridade induzido artificialmente por um exagero do ego.

A atitude do caçador em relação ao seu meio é totalmente diferente do agricultor primitivo, como veremos no Neolítico. O agricultor semeia e colhe, ocupa-se de uma economia produtiva e compreende que só se tem algo quando se trabalha para isso; já o caçador se apossa do que encontra, não produz, toma parte na vida de seu ambiente, mata o animal de que necessita deixando à natureza a multiplicação. Sua visão do mundo é a de uma entidade espiritual e material; muito lentamente chega a separar-se do seu meio ambiente obtendo assim uma consciência de si próprio como indivíduo distinto da natureza. Aos poucos ele expressa esse sentimento de distinção por meio da arte, embora permaneça intimamente envolvido com a natureza.

Já o agricultor, da lavoura progride para a habitação daí para a aldeia, a cidade e o estado. Seu sistema é artificial, oposto à natureza, o do caçador é natural e se adapta ao seu meio, sente-se unido à natureza. Toda sua maneira de pensar, assim como sua arte, é dominada pelos animais, que ele considera como seres iguais ou até superiores a si. Nesta mitologia o caçador primitivo não distingue entre homem e animal, os homens podem ser transformados em animais e vice e versa. Em sua arte, os seres humanos surgem como animais e mais tarde frequentemente como seres híbridos.

No Noroeste da América do Norte, os índios usam máscaras com uma cabeça de animal externamente e que ao abrir-se revelam uma face humana interna, símbolo da alma humana habitando o animal. O esforço do caçador para se submeter ao ambiente natural é perturbado pela necessidade de matar; esse é o primeiro estado

sério da dissociação entre o homem e o meio. O caçador mata animais a fim de viver, mas essa matança necessária pesa- lhe cada vez mais no espírito.

Aparentemente, uma das maiores realizações intelectuais do homem primitivo foi a tentativa de se libertar desse fardo; buscando descobrir, o modo de eliminar a morte em pensamento, ele inventa o conceito da alma imortal e de vida eterna, e convence- se assim de não estar realmente matando os animais, e sim apenas os corpo, acredita também que eles ressuscitarão, desde que os ossos sejam cuidados e submetidos a um tratamento mágico conveniente. Esta atitude o leva a reproduzir os animais por meio da arte.

Os conceitos que os homens da Idade da Pedra associam às pinturas rupestres são logicamente consistentes, como toda sua cosmologia, ele tentou compreender seu meio analogicamente, em parábolas, e integrar- se, na vida que o rodeava, pela execução de ações simbólicas. Ninguém discute serem as pinturas rupestres grande e inimitáveis obras de arte. A pintura da Idade da Pedra Lascada constituiu sem dúvida alguma uma prova de que a arte se encontra inteiramente a serviço da vida. Qualquer explicação que considere a arte paleolítica como forma expressiva e decorativa não se sustenta; o fato das pinturas se encontrarem na maioria dos casos escondidas em cantos de cavernas inacessíveis e totalmente escuras e as sobreposições que destroem qualquer efeito decorativo revelam que o que importava eram estas pinturas estarem em lugares estratégicos e apropriados para magia.

A melhor prova de que esta arte possuía objetivos mágicos e não estéticos, ao menos conscientemente, está no fato dos animais estarem representados atravessados por dardos e flechas. (fig.3) O objetivo de tal representação era duplicar, substituir e não imitar; o animal representado seria o animal evocado para a vida e se a pintura não fosse fiel e genuína a magia não se realizaria. Era o caráter mágico dessa pintura que a tornava naturalista.

Segundo G. H. Luquet: “As duas ideias básicas que, como já foi salientado, constituem condições prévias da arte, devem ter se desenvolvido na idade da experiência e descoberta pré- mágicas, nomeadamente as ideias de semelhança e imitação e a ideia de produzir algo a partir do nada, que é de fato a autêntica condição de Arte Criadora” (x)

A pintura rupestre e as marcas da resistência contra a gentrificação paulistana.

“A princípio fazia-me sofrer muito a idéia de parecer ridículo. Não parecê-lo, mas o sê-lo. Eu sempre fui ridículo, e eu já o sabia talvez desde que nasci. Talvez já aos sete anos eu me apercebesse perfeitamente de que era ridículo. Depois fui para a escola, e a seguir para a Universidade, mas... quanto mais aprendia, mais obrigado me via a reconhecer a minha condição de criatura ridícula. De maneira que todos os meus estudos universitários não tinham outro objetivo senão o de mostrarem-me e explicarem-me a mim próprio, nas minhas meditações, que eu era um ser ridículo. E, na vida, acontecia-me o mesmo com a ciência. Todos os anos aumentava e se fortalecia em mim o conhecimento da minha condição ridícula, em todos os sentidos.”

O sonho de um homem ridículo, Fiódor Dostoiévski.

Muito me preocupei entre a forma e o conteúdo para a composição desse trabalho, antes mesmo de me debruçar sobre a metodologia aplicada. Início com a epígrafe acima citada como fonte inspiradora à composição da forma que escolhi para explanar minhas pesquisas, o conteúdo. Traçarei aqui um paralelo entre o conto “O sonho de um homem ridículo”, de Dostoiévski e a problemática abordada. Se um homem desiludido com a vida, na eminência de cometer suicídio, com a arma posta em cima da mesa, adormece e pôde sonhar com a utopia, eu também posso. Para isso, os levarei em uma viagem entre o Vale do Catimbau-PE e a cidade de São Paulo. Que não começa em 2018 e, com certeza absoluta, não termina há 4 mil a.C.. Mas demonstrará, com certeza, o princípio da relação imagética entre o ser humano e o mundo que o circunda.

METODOLOGIA

O termo “bricoleur”, se origina do francês, e traz o significado de um trabalho manual realizado de maneira inesperada, que utiliza em sua composição materiais distintos. Na descrição criada e intensamente discutida intensamente por Lévi-Strauss (1976), o conceito de bricolagem é definido por meio da seleção e síntese de elementos existentes em determinada cultura; o termo também foi resignificado para a teoria literária como sinônimo de colagem de textos em dada obra. Em a “Invenção do Cotidiano”, o historiador Michel De Certeau debruçou-se sobre o termo bricolagem para configurar a junção de distintos fundamentos culturais que proporcionem algo novo. Já no âmbito das pesquisas educacionais, Kincheloe (2006) prosseguiu em um raciocínio semelhante ao definir a bricolagem como um método de investigação que visa incrementar distintas perspectivas a respeito de um mesmo fenômeno.

Em um trabalho posterior, o professor Joe Lyons Kincheloe (2007) aumentou a definição ao descrever que bricolagem é um método de fazer ciência que analisa e interpreta os fenômenos a partir de distintos olhares existentes na sociedade atual, sem que as relações de poder existentes no cotidiano sejam esquecidas. Por uma decisão ativa, a bricolagem desconsidera as diretrizes e roteiros preexistentes, para criar processos de pesquisa na medida em que surgem as demandas. A bricolagem considera que as circunstâncias possam dar forma aos métodos adotados. Sua existência pode ser explicada e determinada a partir da epistemologia da complexidade (Morin, 2002), cujo objetivo maior é manter a confluência entre as pesquisas moderna e pós-moderna e subsidiar as narrativas conflitantes entre as mesmas, sem definir fronteiras conceituais ou predomínio de uma sobre a outra. Na bricolagem, disserta Kincheloe (2007), não há método privilegiado ou aplicado com segurança, muito menos descartado a priori.

Por respeitar as distintas perspectivas e vivências que permeiam a sociedade contemporânea multicultural, a bricolagem modifica o logos predominante na criação de conhecimentos. Não é uma premissa da bricolagem a busca de verdades absolutas, como se elas permanecessem escondidas à espera de uma investigadora, o que se propõe é compreender a sua constituição e interpelar como

os distintos agentes sociais criam e reproduzem aquilo que é imposto pelos discursos hegemônicos. Sabemos que conhecimentos e teorias nada mais são do que substratos linguísticos e culturais, sendo que a interpretação destes está diretamente justaposta na dinâmica histórica e social, que moldou o substrato cultural para a análise. A bricolagem reconhece que há a impossibilidade de separação entre o contexto e o objeto de pesquisa, de forma que, as relações de poder e a linguagem tomam a posição central das leituras e interpretações da realidade, constituindo-se como mediadores imprescindíveis na contemporaneidade. Edificar conhecimentos a partir de múltiplas e distintas vozes, pressupõe entender qual a origem das respostas fornecidas e quais vivências sociais interferiram nos olhares sobre o fenômeno pesquisado.

Em suma, é preciso se alimentar de diversas explicações sobre o objeto de estudo para que a possamos traçar e percorrer múltiplos caminhos, espreitar e talvez, chegar à distintas interpretações. Tanto a construção de conhecimentos quanto a interpretação de fenômenos sociais, são áreas de lutas simbólicas acirradas pelos grupos culturais, que buscam exercer predomínio de suas concepções. De modo que, a narrativa de neutralidade significa a mais pura ingenuidade.

O conhecimento criado é, portanto, assumidamente processual e provisório, de modo que, reconhece a existência de múltiplas interpretações sobre o objeto, alicerçadas por meio de discursos e construções sociais. Criar bricolagem pressupõe selecionar estratégias e referenciais teóricos.

Em meio as múltiplas formas de bricoleurs, a tradução da realidade compctua amplamente com as convicções teórico-metodológicas dos Estudos Culturais. A bricolagem que interpreta, proporciona e traz à luz representações que se harmonizam nas especificidades de um aparato complexo. Como consequência “[...] é uma produção que tem transformações e arroga originalidade em formas, de maneira que se somam distintos dispositivos, técnicas e métodos de interpretação e representação” (Denzin; Lincoln, 2006, p. 18).

O bricoleur interpretativo pressupõe que a investigação é um meio participativo que sofre diretamente influências da história pessoal, biografia, classe social, etnia e gênero de todas as pessoas que fazem parte do campo investigado; resultando como produto final em um agrupamento de imagens interligadas e modificáveis

As perspectivas do entretecer.

A ação interpretativa do bricoleur pressupõe fomentar a apuração de sentidos e significados produzidos pelos múltiplos agentes. A grande preocupação da teoria recai sobre as formas de como o poder, opera os meios pelos quais diversas instituições e interesses, se movimentam na tentativa de se autoperpetuar moldando o comportamento e exercendo domínio sobre os outros. A teoria crítica pressupõe que todos os seres humanos são resultados históricos do poder. Mulheres e homens não afloram afastados do processo histórico, as identidades são resultados dos inter-relacionamentos na rede do poder.

A práxis hermenêutica resulta em criar definições rigorosas dos escritos sociais, colocando em relevância seu contexto de criação, as proposições de seus agentes e as definições abordadas no caminho de sua realização. O desígnio da investigação hermenêutica é fortalecer uma perspectiva de crítica cultural que desvele os exercícios do poder incorporados na produção dos textos culturais e sociais.

A ação de compreensão de todo processo, tem que ocorrer a partir das afinidades entre o sujeito e as problemáticas procedentes da atmosfera macrosocial. A fim de compreender os motivos pelos quais os indivíduos produzem alguns tipo de representações e não outros, os Estudos Culturais oferecem o substrato necessário. Para Kincheloe (2007) a bricolagem permite que as compreensões sejam entretecidas a todo momento; compreender assume o significado de criar juntos. O emprego da palavra não é acidental, mas sim, efetivamente deliberado. A ação de entretecer explicita uma fecundação de pesquisa que assume a maneira de produzir a partir de uma leitura crítica, argumentadora, dialética e dialógica.

O entretecer compõe-se por meio da diversidade de agentes e do seu costurar, respeitando e entendendo de qual local nascem os discursos de fala e quais vozes trabalham em seu auxílio. Por meio do entretecer ou conjunto de distintas colocações, a bricolagem ultrapassa a arrogância de uma leitura que se coloca como única da práxis social para enriquecer a urgência de outras possíveis interpretações. No sentido de entretecer as expressões a cerca do objeto de estudo, a pesquisadora se dispõe a escuta dos sujeitos, a perceber seus prismas e a captar

as premissas que edificam suas justificativas. O bricoleur faz, pontualmente, a ponte das análises dos agentes com as compreensões de quem realiza a investigação. O texto primeiro é considerado como material fundador para que se possa criar sentido na narrativa investigativa: um desenho, uma poesia, uma reportagem, um conto, uma imagem, um filme, uma sala de aula, um debate eleitoral, uma obra literária, uma teoria, um vídeo, um depoimento, um diálogo que, a partir de um fenômeno social, precisa ser investigado, alimentado e decodificado por meio de distintos olhares. A direção é sempre fortuita e inesperada. Sendo o “poeta” tão somente o ponto de partida. Opera como elo de ligação e origem por meio do qual os pareceres poderão ser entretecidos. O ponto de partida deve ser constantemente retroalimentado por múltiplos pareceres para compor o material de estudo. De forma que a amplitude das análises realizadas garantirá a eficiência e a exatidão científica da investigação. Por meio do reabastecimento, o texto está sujeito a distintas interpretações, narrativas opostas, ideologias que não convergem e argumentos políticos divergentes, em uma prerrogativa de atentar às diferenças. O exercício de colocar em questionamento constante as análises obtidas é um dispositivo valioso para apurar e sofisticar as análises.

No bricoleur, não se pressupõe respostas verdadeiras, fechamento do estudo ou considerações finais, visto que, o saber é transitório e está sempre em contínuo desenvolvimento; de maneira que é irreal construir uma resposta acabada a respeito de qualquer fenômeno social, visto que a complicada natureza das relações, em qualquer situação, não permite que isso aconteça. Consequentemente, o bricoleur constitui-se por meio de uma construção de saberes que não se encerra, mantém-se em um caminhos ininterruptos de entretecimento. Kincheloe (2007, p. 111) certifica essa premissa ao relatar que “[...] todo o exposto do mundo é uma versão e sempre haverá novas leituras a serem descobertas”.

O Vale do Catimbau-PE

“Parecia-me que afinal não podia morrer sem ter, de qualquer maneira, resolvido esses problemas. Em resumo: aquela pequenina salvou-me, pois, devido àquelas perguntas, adiei a minha morte. Entretanto, no quarto do capitão reinava o silêncio, o dono da casa e os hóspedes tinham acabado de jogar e preparavam-se para dormir, embora sem deixarem de resmungar ou de insultar-se até ao fim, na sua bebedeira. E então sucedeu-me adormecer de repente, coisa que nunca antes me acontecera, sentado na poltrona, junto da mesa. Adormeci de um momento para o outro. Como se sabe, os sonhos são uma coisa muito estranha. Percebemos neles, com uma clareza assustadora, com uma artística elaboração, certos pormenores, ao passo que passamos outros completamente por alto, como se não existissem, sucedendo assim, por exemplo, com o tempo e com o espaço.”

O sonho de um homem ridículo, Fiódor Dostoiévski

Dicionário



catimbau¹

substantivo masculino

1. homem ridículo.
2. *adjetivo*
que traz diversão; divertido, chocarreiro.


Traduções, origem das palavras e mais definições

[Feedback](#)

O meu tempo para compor esse trabalho se exauria. Tal qual o desse homem que colocou a arma sob a mesa, se afundando na poltrona e de súbito adormeceu. As perguntas que traziam consigo incomodavam, diante uma realidade que se apresentava intransponível. Não havia saída. Nada mais importava. Os desafetos, a insistente luta pela vida ou a súplica de socorro de um estranho. Burocracias de um tempo marcado pela insensibilidade, pela coisificação do outro e pelo lucro.

Mas ao adormecer, abriu-se uma porta que possibilitou a leitura de outras perspectivas. Trazendo modificações tão reais quanto aquelas que se empõem no dia a dia. O sonho me ajudou a encontrar soluções, possibilidades reais que comporão esse trabalho, o meu mundo. Aqui tenho a chance de construir alternativas e pontes entre tudo aquilo que me foi transmitido e daquilo que me constitui. Sou parte desse processo constitutivo e me coloco entretecendo com meus pares. Por esse motivo optei, primeiramente, em buscar o significado da palavra “catimbau” em português, antes do significado indígena. E mais uma vez me deparo com a ideia indissolúvel que iniciei esse trabalho. Entretanto, com as escolhas que fiz com o método abordado, prevejo estar no caminho certo. Assim farei desse capítulo, o meu sonho. O lugar para onde fui buscar os elementos que trarão a base sustentativa para a problemática levantada posteriormente. Parto assim, para o Vale do Catimbau-PE.

O Parque Nacional do Catimbau é uma unidade de conservação vinculada ao Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade (ICMBio), anteriormente conhecido como Vale de Catimbau, está localizado a 295 km de Recife e tem uma área de 62.300 ha, abrangendo os municípios de Buíque, Ibirimir, Sertânia e Tupanatinga, no estado de Pernambuco.

A presença e ocupação do homem americano está presente no Parque Nacional do Catimbau nas mais diversas pinturas rupestres do Parque, em áreas importantes como o Sítio da Alcobaça e na região do Quiridário.

O Parque e entorno apresentam importantes sítios arqueológicos com grafismos rupestres e outras evidências de ocupação pré-histórica, com datações de pelo menos 6.000 anos de antiguidade, levando-o a ser considerado o segundo maior parque arqueológico do país. Na área, ademais, foram identificados cerca de três

dezenas de sítios arqueológicos, dos quais alguns têm sido pesquisados parcial ou totalmente, oferecendo informações sobre as ocupações humanas pré-históricas da região (ALBUQUERQUE e LUCENA, 1991; CASTRO, 2009; CISNEIROS, 2003; MARTIN, 2005, 2008; SILVA, 2004).

No entorno, numerosos abrigos rochosos, apresentam elevado potencial para a ocorrência de sítios arqueológicos, fato já evidenciado em algumas dezenas de unidades, onde se identificou painéis com pinturas e gravuras rupestres, bem como sepultamentos humanos. Isso denota a presença de ocupações pré-históricas com amplos horizontes temporais e culturais, muitos deles identificados como associados a uma tradição rupestre muito difundida por todo o Nordeste nas áreas agrestes e sertanejas semiáridas, conhecida como “Tradição Agreste” (MARTIN, 2005, 2008); dentre os quais se destaca o sítio cemitério Alcobaça, com grafismos rupestres, referência no vale do Catimbau, onde foram registradas ocupações humanas entre 6.000 e 900 anos B.P. (MARTIN, 2005; NASCIMENTO et al., 1995-1996, OLIVEIRA, 2006).



Mapa 1. Fonte: google maps



Foto 1. Fonte: arquivo pessoal. Parque Nacional do Vale do Catimbau.



Foto 2. Fonte: arquivo pessoal. Pintura Rupestre. Vale do Catimbau.



Foto 3. Fonte: arquivo pessoal. Pintura Rupestre. Vale do Catimbau.



Foto 4. Fonte: arquivo pessoal. Pintura Rupestre. Vale do Catimbau.



Foto 5. Fonte: arquivo pessoal. Pintura Rupestre. Vale do Catimbau.



Foto 6. Fonte: arquivo pessoal. Pintura Rupestre. Vale do Catimbau.



Foto 7. Fonte: arquivo pessoal. Pintura Rupestre. Vale do Catimbau.



Foto 8. Fonte: arquivo pessoal. Caverna, habitat. Vale do Catimbau.



Foto 9. Fonte: arquivo pessoal. Pintura Rupestre. Vale do Catimbau.



Foto 10. Fonte: arquivo pessoal. Pintura Rupestre. Vale do Catimbau



Foto 11. Fonte: arquivo pessoal. Pintura Rupestre. Vale do Catimbau

GRUPOS INDIGENAS DO VALE DO CATIMBAU

Os Fulni-ô são o único grupo do Nordeste que conseguiu manter viva e ativa sua própria língua - o Ia-tê - assim como um ritual a que chamam Ouricuri, que atualmente realizam no maior sigilo.

Na parte central das terras da reserva indígena se encontra assentada a cidade de Águas Belas rodeada totalmente pelo território Fulniô.

Na literatura histórica, e em uma parte da literatura antropológica, os índios de Águas Belas são chamados Carnijós ou Carijós, inclusive Cajaú (Hohenthal, 1960). Não se têm notícias do ano em que foram aldeados; o certo é que, em meados do século XVIII, já eram designados pelo nome de Carnijós. É possível que nesta aldeia tenham se fundido elementos provenientes de vários grupos étnicos que mais tarde se reorganizaram de forma clânica, adotando então o nome do grupo anfitrião: Fulni-ô.

Os Fulni-ô foram durante muito tempo considerados, pelos estudiosos, como os últimos remanescentes dos históricos índios Karirí, cujo hábitat abarcava todo o Nordeste do Brasil (Boudin, 1949). Um exemplo desta posição é a de Mario Melo, que os considerou como o "último rebento dos Cariris que dominaram os nossos sertões" (Melo, 1929). Segundo Boudin (1949), esta confusão ocorreu porque ambos grupos habitavam a mesma região, ou seja o alto e médio São Francisco.

A hipótese de que os Fulni-ô foram kariri ficou descartada desde o momento em que uma análise lingüística comparativa concluiu que "a língua dos índios Karnijós difere consideravelmente da dos amerícolos da família kariri" e que o Ia-tê bem pode ser uma língua autônoma, já que "representa as relíquias de uma família lingüística, ainda não computada na relação das línguas americanas do Brasil ou liga-se a alguma família que não tem representantes no nosso território, pelo menos devidamente conhecidos" (Sobrinho, 1935: 49). Recentemente, o lingüista Aryon Dall'Igna Rodrigues (1986) classificou tanto a família kariri como a língua Ia-tê como integrantes do tronco macro-jê, embora sem incluir esta língua em uma família particular.

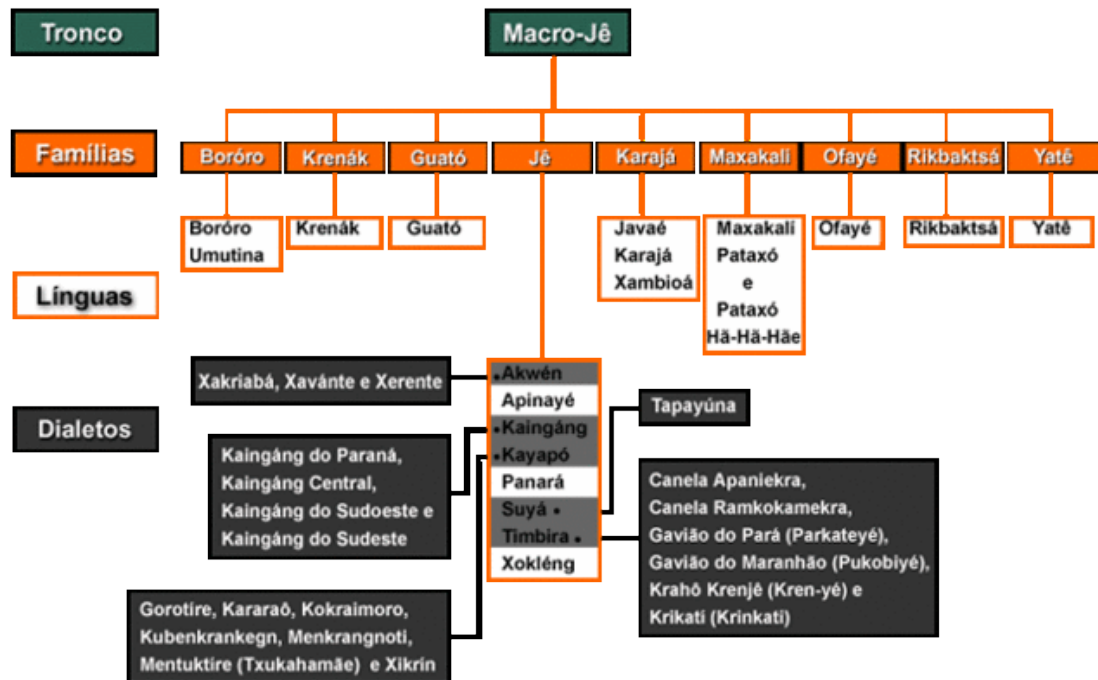
Atualmente todos os índios em Águas Belas falam português; em la-tê se comunicam principalmente os adultos e idosos; os mais jovens e as crianças usam com mais frequência o português. Apesar de que o la-tê possa estar perdendo terreno para o português, tem ou cumpre um importante papel dentro da sociedade indígena.

Os Fulni-ô atualmente habitam o município de Águas Belas, situado na zona fisiográfica do Sertão, a 273 quilômetros da capital do estado de Pernambuco. O município está compreendido no chamado polígono das secas. A região de Águas Belas é cortada de norte a sul pelo rio Ipanema, que desemboca no São Francisco. Em 1980, a população do município era de 37.057 habitantes, dos quais 11.714 viviam na área urbana, e 25.343 na área rural. Esta última cifra inclui a aldeia indígena.

A vida dos Fulni-ô transcorre em duas aldeias. Uma delas se localiza junto à cidade de Águas Belas. É nesta aldeia que se encontram as instalações do Posto Indígena da Fundação Nacional do Índio (FUNAI); a outra é o lugar sagrado do ritual do Ouricuri, onde se estabelecem nos meses de setembro a outubro.

Os dados mais antigos sobre a população Fulni-ô remontam a 1749, quando, segundo registro da "Informação Geral da Capitania de Pernambuco" (1906), na aldeia da Ribeira do Panema, viviam 323 pessoas pertencentes a este grupo. Estêvão Pinto, citando como fonte relatórios da Diretoria dos Índios, diz que em 1855 a população ascendia a 738; já em 1861 esta cifra havia caído quase pela metade, pois só restavam 382 pessoas, que compunham 90 famílias (Pinto, 1956:25). Comenta o autor citado que a causa da diminuição da população pode ter sido uma epidemia de cólera que atacou a aldeia em 1856. Em 1873 o número de indígenas Fulni-ô se reduziu a pouco menos de uma centena (Costa Júnior, 1942:11; Pinto, 1956: 26). Pouco a pouco a população foi se recuperando; em 1922 a aldeia contava com aproximadamente 500 índios "...distribuídos por cento e cinquenta choças, quase todas de palha" (Pinto, 1956: 26). Deduzimos que já para 1937 deva ter aumentado consideravelmente o número de indígenas Fulni-ô, pois, em um artigo escrito naquela época, Carlos Estêvão de Oliveira, ao referir-se a este

grupo, comenta que havia um milhar de pessoas que falavam a língua la-tê (1942: 171).



Organograma 1. Fonte: Instituto Sócio Ambiental (ISA). Famílias Linguísticas do tronco Macro-Jê

É possível que a cifra dada por Carlos Estêvão de Oliveira seja um pouco otimista, já que, segundo os relatórios da IVa. Inspeção Regional correspondentes a 1945 e 1948, a aldeia contava com 823 e 1.263 indígenas respectivamente (Pinto, 1956: 26). Em 1982 residiam na aldeia 2.668; esta cifra havia aumentado para 2.788 em 1989, segundo registros da FUNAI (Povos Indígenas no Brasil 1991/1996, ISA, 1996).

No território da Capitania de Pernambuco viviam numerosos grupos tribais que falavam a língua Tupi. Os índios que não falavam tupi eram conhecidos como "Tapuios" ou "Tupuyaa". Na época colonial, os índios que habitavam o litoral foram empurrados para o interior, dando lugar a novas populações. Assim, por exemplo, o povoamento de boa parte do vale do São Francisco se deve aos indígenas e à obra catequista dos sacerdotes.

Também teve muito que ver na conformação de uma nova distribuição demográfica a luta que, em meados do século XVII, sustentaram portugueses e holandeses na disputa pelo território brasileiro. Depois que os holandeses foram expulsos de Pernambuco, os portugueses decidiram reorganizar a administração dos grupos indígenas da região. É possível que, tendo em vista essa reorganização administrativa, a coroa portuguesa tenha decidido reunir em aldeias os indígenas, para manter melhor controle sobre eles. Assim se explica sua insistência em dotar os índios de "uma légua de terra em quadra" para que aí fossem concentrados pelo menos 100 casais indígenas. Supomos que foi aproximadamente nessa época que os Fulni-ô foram aldeados.

Desta forma fica sabido que o tronco linguístico não é o Tupi, portanto podemos afirmar que as pinturas rupestres não são tupigrafias. Elas são macro-jêgrafias. E que o povo originário, muito provavelmente descendentes dos autores das pictografias, foram aldeados e expulsos de suas terras originais. É aqui portanto que nasce, por meio do bricoleur, a busca por respostas de sobre uma questão pertinente e atual nas cidades brasileiras, sobretudo em São Paulo. Onde, famílias inteiras são expulsas de seus bairros e de suas casas por conta da gentrificação. Quais as relações entre as pinturas rupestres, os grafites e os pixos neste contexto de fixação e demarcação humana no espaço? Quais as relações entre aldeados e gentrificados? São essas as perguntas que me nortearão para apresentar o contexto contemporâneo na cidade de São Paulo. A pintura rupestre, assim como o grafite e o pixo, foi um ato político?

O grafite e o pixo como resistências à gentrificação.

“Como poderia existir uma cópia, e qual a finalidade da sua existência? Eu amo e só posso amar essa Terra que acabo de deixar, na qual perduram ainda as gotas daquele sangue, que ingrato!, derramei ao desprender-me da vida. Mas nunca, nunca deixei de amar a nossa Terra, e talvez até aquela noite em que a abandonei tivesse sido o momento em que a amei mais apaixonada e dolorosamente! Existe também a dor nesta nova Terra? Será que, na nossa, só podemos viver com a dor ou graças a ela? Não sabemos amar de outro modo nem conhecemos outro amor. Eu quero dor para poder amar. Quero, sim, neste momento apenas anseio por poder beijar, banhado em lágrimas, a Terra que abandonei!

E não quero, não aceito nenhuma outra vida senão a da nossa Terra!”

O sonho de um homem ridículo, Fiódor Dostoiévski

O que busco fazer agora é a exposição de elementos e expressões culturais contemporâneos, por meio do grafite e do pixo, que de certa forma se amalgamaram com as lutas políticas e demarcações no espaço urbano. Para isso começarei com a desafiadora e sofisticada problemática gentrificação. Posteriormente levantarei dados dos quais esse processo esteja diretamente ou inter-relacionado com o grafite e o pixo. Sendo assim, começo com a gentrificação.

A gentrificação é um **processo de transformação de centros urbanos através da mudança dos grupos sociais** ali existentes, onde sai a comunidade de baixa renda e entram moradores das camadas mais ricas.

O fenômeno decorre da revitalização urbana, em que espaços até então abandonados passam a ser vistos com potencial por determinados grupos sociais e

econômicos. Isto faz com que haja aumento do custo de vida no bairro, e por consequência, afaste seus moradores tradicionais.

Por exemplo, o centro histórico de uma cidade estava em fase de degradação, com prédios abandonados e poucos habitantes, a maior parte de baixa renda que moram ali há muitos anos e pagam um aluguel baixo. Por motivos turísticos, ou até mesmo investimento dos governos locais, começa um processo de revitalização dos espaços e o bairro se valoriza, atraindo turistas e moradores com renda mais alta. Sobem os aluguéis, o comércio local se torna mais caro, e os antigos moradores já não têm mais condições financeiras de ficarem ali.

A palavra gentrificação vem do inglês *gentrification*. O termo inglês, por sua vez, é proveniente de *gentrify*, do francês antigo, que remete àquele que tem origem gentil, nobre, com significado semelhante à palavra fidalgo em português.

Do ponto de vista crítico, a gentrificação pode ser um formato de segregação urbana, ao "expulsar" de regiões tradicionais seus moradores. E por uma perspectiva favorável, a gentrificação é entendida como parte da revitalização urbana, fenômeno ligado ao período pós-industrial na sociedade ocidental.

A partir dessa definição, um exemplo internacional que pode ser visto como símbolo da força, que tem o grafite e o pixo, contra a gentrificação ocorreu em Nova Iorque no ano de 2013 e tem seus desdobramentos ainda nos dias atuais.



Foto 12. Fonte: archdaily. 5Pointz, Nova York.

Aconteceu no meio da noite: o museu não oficial do grafite de Long Island City foi apagado. Em 2013, o proprietário da G&M Realty, Jerry Wolkoff, queria que o edifício fosse destruído para criar novos condomínios de luxo e os artistas processaram-no para preservar seus trabalhos. Um juiz negou o pedido dos artistas e Wolkoff destruiu-os na calada da noite, aparentemente para evitar que eles alcançassem status histórico. Embora os grafites tenham nascido como um ato subversivo, esses artistas pintaram com a permissão de Wolkoff desde 1993 e transformaram o armazém "na primeira mecca do grafite no mundo" e o maior espaço legal em arte de spray nos Estados Unidos. Esta foi uma traição séria.

Recentemente, os artistas reenviaram o processo e os empreendedores solicitaram que o caso fosse recusado, mas em 31 de março, três anos e meio após o arquivamento inicial, um juiz do Brooklyn decidiu contra os construtores, dizendo que o caso poderia ser julgado. É uma vitória agri-doce; o monumento público colorido nunca poderá ser substituído. Em seu lugar está um canteiro de obras onde duas torres de apartamentos sem graça crescem, adjacentes às linhas de trem número 7, 400 milhões de dólares de aço sem alma. Ironicamente, as novas torres projetadas

por HTO Architect também poderão ser batizadas de 5Pointz, um nome que simboliza os cinco bairros de Nova Iorque e foi imortalizado pelos grafiteiros.

Com o caso agora no tribunal, os jurados decidirão se as obras de arte destruídas se qualificam como peças de "estatura reconhecida", que são protegidas pela Lei de Direitos de Artistas Visuais (VARA), uma emenda de direitos autorais de 1990 criada para cumprir as regras estabelecidas na Convenção de Berna, o padrão internacional sobre direitos autorais. VARA protege os direitos morais na obra de um artista, com a ideia de que a arte não deve ser alterada nem destruída. Isso dá aos artistas certos direitos sobre o trabalho que criaram, mas não possuem. As palavras-chave são "estatura reconhecida": Cabe ao discernimento subjetivo de outros decidir se Wolkoff será forçado a pagar reparações.

É com essa notícia do Arch Daily sobre o embate entre empreendedores imobiliários e grafiteiros que abro a exposição e defesa a partir do grafite e do pixo como resistências práticas à gentrificação.

Para além do âmbito simbólico, a materialidade da expressão cultural ganha contornos na esfera da defesa jurídica, tornando-se, como visto no exemplo acima, provas cabais na luta pelo espaço urbano. O que farei agora é levantar outros elementos, agora reconhecidos e com foco na cidade de São Paulo. E para isso, trarei o Parque Augusta como exemplo máximo da luta e demarcação do espaço urbano.

O Parque Augusta.

O Parque Augusta é uma área de 24 mil metros quadrados, localizada entre as Ruas Augusta, Caio Prado e a Marquês de Paranaguá, no bairro de Cerqueira César no distrito da Consolação, centro da cidade de São Paulo.

Que apresenta a seguinte cronologia histórica do terreno:

1902 - Palacete Uchoa é construído onde hoje é o terreno do parque.

1907 a 1969 - Tradicional colégio feminino Des Oiseaux funciona no local.

1970 - Prefeitura decreta utilidade pública do espaço para fazer um jardim.

1973 - Decreto é revertido pelos proprietários, que anunciam a construção de um hotel.

1974 - Palacete é demolido sem autorização; sobra apenas uma casa, hoje tombada.

1977 - Construtora Teijin compra o terreno para fazer um complexo hoteleiro, mas projeto naufraga.

1980 - Uma lona circense no local abriga o Projeto SP, com shows e atividades.

1989 - Decreto de Jânio Quadros obriga a manutenção da área aberta.

1996 - O ex-banqueiro do BCN Armando Conde adquire o terreno da Teijin.

2004 - Bosque que existe no local é tombado.

2006 - Conde anuncia hipermercado, e embate com moradores começa. Ele desiste e decide construir 3 torres comerciais, mas projeto também é rejeitado.

2008 - Prefeito Kassab (PSD) decreta utilidade pública do local novamente.

2011 - Câmara aprova em 1ª votação criação de parque.

2012 - Empresas Setin e Cyrela apresentam seu projeto para a área, com construção de torres.

2013 - Decreto de utilidade pública caduca, Cyrela e Setin formalizam compra do terreno, e portões são fechados ao público. Haddad (PT) sanciona lei autorizando a criação do parque.

2014 - Em janeiro, Secretaria do Verde e do Meio Ambiente afirma que não tem verba para bancar a construção.

2015 - Cerca de 300 ativistas ocupam o terreno por dois meses, enquanto conselho municipal aprova projeto de construtoras para empreendimento. Em abril, Justiça concede liminar para abertura do portão.

2016 - Ação do Ministério Público contra construtoras pede devolução da área e indenização por danos morais coletivos.

2017 - Doria anuncia que vai oferecer terrenos públicos às empreiteiras em troca da área do parque, e anuncia que área será aberta.

2018 - Prefeitura e construtoras anunciam novo acordo, com prazo para 2020

Até que chegamos ao mês de setembro deste ano, 2018. Com a notícia estampada em todos os jornais de grande circulação do país:

Justiça homologa acordo de construtoras e Prefeitura de SP sobre parque Augusta

Decisão põe fim a imbróglio, e parque pode estar disponível no meio de 2020



SÃO PAULO A Justiça de São Paulo homologou nesta quinta-feira (20) o acordo entre a Prefeitura de São Paulo e as construtoras Cyrela e Setim sobre o [parque Augusta](#). Com esse passo, chega ao fim a disputa que envolvia a criação do parque.

Jornal Folha de São Paulo 21 de setembro de 2018

Sendo assim, o objetivo da apresentação da cronologia acima é trazer o histórico do terreno e mostrar que, a partir do ano de 2013, com o fim da DUP (Decreto de Utilidade Pública) um grupo de jovens criou a página no facebook, como pode ser observado na página oficial do movimento - <https://www.facebook.com/parqueaugustaja>, e passou a ressignificar a luta que até então havia sido construída somente pelos vizinhos do terreno. Uma luta ensimesmada e com poucos participantes. Sem tecnologias sociais ou ferramentas que pudessem agregar e expandir visando a dissolução do impasse.

Com a entrada desses jovens, a luta tomou elasticidade plástica e criou imaginários identitários para além dos muros da vizinhança. Ela passou a compor o imaginário da cidade inteira, atraindo mais de 5 mil pessoas ao Primeiro Festival Parque Augusta, ainda em 2013 que culminou na renovação da DUP. Os muros foram rompidos e o símbolo Parque Augusta tornou-se relevante ao Brasil inteiro. Os jovens trouxeram novas ferramentas de luta e, com elas, as expressões do grafite e do pixo sempre estiveram presentes. Enriquecendo e unindo múltiplas vozes que compuseram a luta por durante todo o percurso, até o feliz desfecho de homologação do Parque Augusta, agora em 2018. Foram linguagens usadas ora em momentos críticos de confronto com a polícia, outra em celebrações no espaço de luta. Esse é o foco que busco dar aqui. A materialidade das expressões do grafite e do pixo que auxiliaram, compondo identidades, ampliando resistências e demarcando espaços contra a gentrificação paulistana. Neste caso, promovido por jovens de todas as regiões de São Paulo em oposição às construtoras Setim e Cyrela com seus mega projetos de torres comerciais. O grafite e o pixo estão presentes nas celebrações, na demarcação do espaço, na produção e aquisição de conhecimento, comunicação, na contemplação e na luta. Como pode ser constatado nas fotos abaixo:



Foto 13. Fonte: perfil oficial no facebook do Parque Augusta.



Foto 14. Fonte: perfil oficial no facebook do Parque Augusta.



Foto 15. Fonte: perfil oficial no facebook do Parque Augusta.



Foto 16. Fonte: perfil oficial no facebook do Parque Augusta.



Foto 17. Casa Parque Augusta. Fonte: perfil oficial no facebook do Parque Augusta.



Foto 18. Fonte: perfil oficial no facebook do Parque Augusta.



Foto 19. Fonte: perfil oficial no facebook do Parque Augusta.



Foto 20. Casa Parque Augusta. Fonte: perfil oficial no facebook do Parque Augusta.



Foto 21. Fonte: perfil oficial no facebook do Parque Augusta.



Foto 22. Fonte: perfil oficial no facebook do Parque Augusta.



Foto 23. Material publicitário, convite eletrônico/flyer. Fonte: perfil oficial no facebook do Parque Augusta.

De tal forma que fica evidente e comprovado que o grafite e o pixo, além de serem elementos de expressão cultural são ferramentas poderosas na luta contra a gentrificação paulistana.

A Pintura Rupestre é política?

“Olhem, vou confiar-lhes um segredo: talvez tudo isso nem sequer de longe fosse um sonho. Pois sucedeu nisto algo do gênero, algo tão real até à saturação, que uma pessoa nem sequer teria podido sonhá-lo! Pode ser que fosse a minha alma que engendrasse esse sonho; mas como poderia ela ter engendrado sozinha essa terrível verdade que eu senti mais tarde? Como teria podido eu imagina-la ou sonhá-la o meu coração sozinho? Seria possível que o meu insignificante coraçãozinho e a minha humilde e caprichosa razão tivessem podido ascender a semelhante revelação da verdade? Oh!, julguem os senhores por si mesmos; até este momento não falei no caso, mas agora vou dizer a verdade toda.”

O sonho de um homem ridículo, Fiódor Dostoiévski

Segundo a teoria política de Aristóteles, o homem é um animal político por natureza, que a cidade é natural e que o fim do homem é a felicidade. Essa felicidade, contudo, só se atinge plenamente na cidade (*pólis*). O homem é um animal político por viver conjuntamente com o seu semelhante.

O homem é considerado um animal político porque, diferente de todos os outros animais, é dotado da razão e do discurso. Por meio da razão e do discurso, o homem desenvolveu as noções de justo e de injusto, de bem e de mal. Tais noções só se desenvolvem em conjunto com o outro e constituem a base da comunidade política.

Somente por essa definição de Aristóteles, conseguiríamos ler a “foto 10” trazida neste trabalho, como exemplo e comprovação de que a pintura rupestre é sim política. Pois podemos ver claramente que a imagem retratada é de uma celebração/ritual entre seus semelhantes. Evidente que as pinturas rupestres do

Vale do Catimbau, abordadas aqui, trazem outros subentendimentos, dos quais está implícito a ausência de cidade. Entretanto, não se teria alcançado a felicidade. De maneira que para atingi-la seria necessário a existência da cidade.

Mesmo assim, ainda sob a definição de Aristóteles, seria uma pintura realizada por um animal político, pois convive com o outro, seu semelhante. Além de sabermos todos que a pintura em si é uma linguagem, um discurso. Logo, mais uma vez, a pintura rupestre é política. De modo que é criada por um animal político.

Mas não quero me conter sob as premissas de Aristóteles.

Depois de discorrer sobre a questão do grafite e do pixo, encontrei no material emprestado por minha orientadora, a revista Tupigrafia”, o trabalho espetacular da artista plástica Fefê Talavera. Seu trabalho pode ser compreendido como um híbrido entre o grafite e o pixo. Ela não grafita. Ela não pixa. Fefê Talavera cria imagens de animais utilizando, sobretudo colagens. de tipografias. Sim. Ela desenha com letras. Por isso, um híbrido perfeito entre o grafite e o pixo.



Foto 24. Fonte: fefetalavera.blogspot.com



Foto 25. Fonte: fefetalavera.blogspot.com

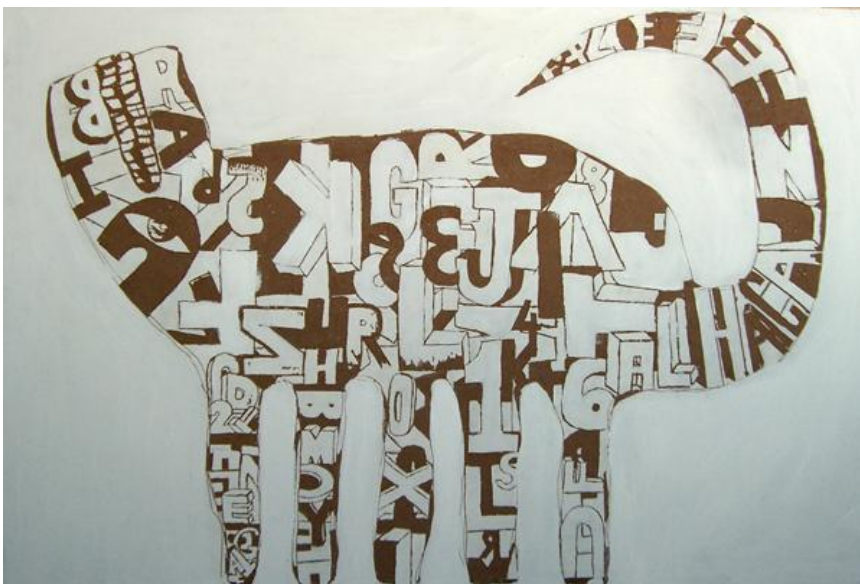


Foto 26. Fonte: fefetalavera.blogspot.com



Foto 27. Fonte: fefetalavera.blogspot.com



Foto 28. Fonte: fefetalavera.blogspot.com

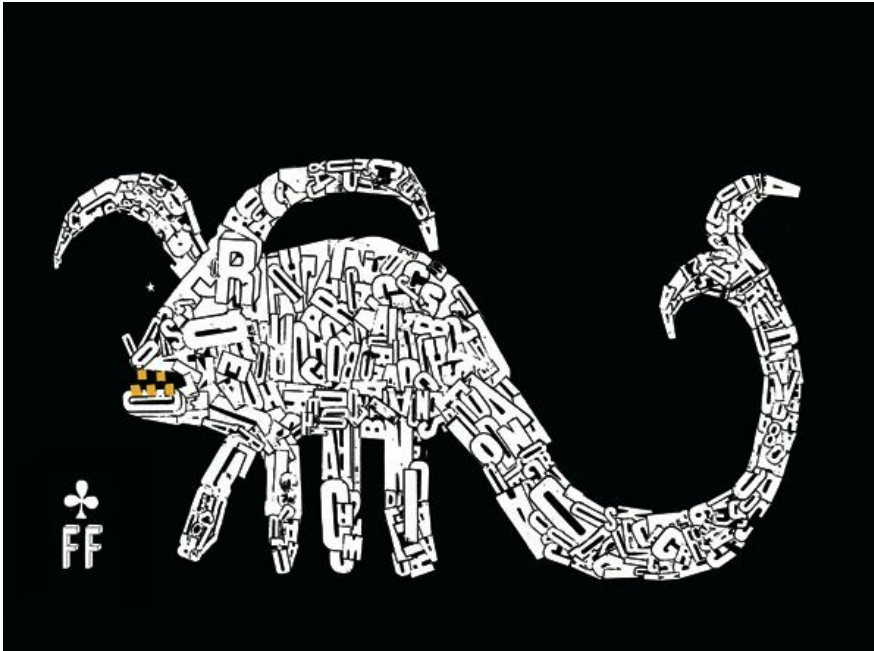


Foto 29. Fonte: fefetalavera.blogspot.com



Foto 30. Fonte: fefetalavera.blogspot.com



Foto 31. Fonte: fefetalavera.blogspot.com



Foto 32. Fonte: fefetalavera.blogspot.com



Foto 33. Fonte: fefetalavera.blogspot.com

O que me chamou mais a atenção, além obviamente de sua técnica, foi a pictografia, o desenho que ela cria. Seus desenhos muito se parecem, em forma, com as pinturas rupestres. Foi a partir dela, portanto, que me ocorreu o *insight* entre pintura rupestre, política, gentrificação, grafite e pixo. Para além de Aristóteles, Fefê Talavera me abriu as portas da percepção e construiu sólidas pontes entre os conhecimentos adquiridos até aqui.

E uma vez aqui, posso, por meio da bricolagem, construir a linha de argumentação a partir das comunidades indígenas do Vale do Catimbau, descendentes daqueles que produziram as pinturas rupestres, que seja levado em consideração a pertinência da materialidade cultural contida nas pinturas para exigir e comprovar pertença e propriedade de toda a área em questão dos povos tradicionais. De tal modo que seja revogado o aldeamento dessas comunidades. Portanto, os gentrificados e os aldeados têm em comum, os desenhos como provas cabais de existência, ocupação e propriedade.

Os paralelos de um homem ridículo.

Conheceram a dor e tomaram-lhe o gosto; ansiavam pelo sofrimento e diziam que a verdade só se comprava pelo preço do martírio. Depois surgiu a ciência. Como se tinham tornado maus, deram em falar de fraternidade e de humanidade, e compreendiam estas idéias. Como se tinham tornado criminosos, inventaram a justiça e redigiram códigos para a encerrarem neles, e, para assegurar o cumprimento desses códigos, ergueram a guilhotina. Mal se recordavam daquilo que tinham perdido e não queriam acreditar que alguma vez tivessem sido inocentes e felizes. Riam-se até da possibilidade dessa sua felicidade passada e tachavam-na de sonho fantástico. Nem sequer podiam fazer uma idéia desse estado, e acontecia, além disso, uma coisa estranha: agora que tinham perdido toda a fé na felicidade pretérita e a classificavam de fantasia, empenhavam-se a tal ponto a voltar a ser inocentes e felizes que se ajoelhavam como crianças ante os desejos dos seus corações; adoravam esses desejos, erguiam-lhes templos e oravam à sua própria idéia, ao seu próprio “querer”, ao mesmo tempo que continuavam a acreditar, com uma convicção inabalável, na possibilidade de cumprirem e realizar essa idéia, apenas de implorarem por ela de joelhos.”

O sonho de um homem ridículo, Fiódor Dostoiévski

Nesta viagem, entre São Paulo e o Vale do Catimbau, não vimos o tempo passar. O que parecia distante, estava mais próximo do que podíamos imaginar. E por falar em distâncias, o que acontece aqui aconteceu lá. Mudaram-se os nomes, mas o povo e as consequências são as mesmas. O tempo aqui trabalhado foi uma variante que pode ser suprimida. Basta olhar.

Partimos para essa viagem bastante céticos, a ponto de questionar a finalidade e a possibilidade de execução. Caminhamos lentamente, foi o nosso salvaguardo e, também, nossa grande inquietação. Não chegamos a desistir, mas questionamos a cada passo. Temos as ferramentas para mudar.

Um homem que sonha é capaz de transformar sua realidade. Abrir as portas para outras compreensões. Despir de racionalidades e arcabouços ardilosos. O que vale saber é se vamos eternamente repetir aquilo que nos aprisiona. Hoje, 2018 ou há 6.000 a.C, somos a aterna repetição de nós mesmos. Travestidos em questionáveis complexidades sociais, políticas, econômicas e culturais. É preciso dormir. E ter cuidado para não repetir, em sonho, aquilo que ojerizamos acordados. Somos a eterna repetição, mas podemos acordar.

Sonhamos para acordar.

REFERÊNCIAS

ANTONACCI RAMOS, Célia Maria. Grafite, Pichação & Cia. São Paulo: Anna Blume editora, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo. “ O espaço visual da arte” . In: História da arte como história da cidade, 3º ed., SP: Martins Fontes, 1995

ACIDUM, ALMEIDA Derlon, KUNSCH Graziela, MARINHO C. Vitor. Da rua: que pintura é essa?. São Paulo, Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

FELISETTE, Marcos Correa de Mello. Graffiti e Pichação. Monografia, Faculdade de Belas Artes de São Paulo, 2001

FELISETTE, Marcos Correa de Mello. Pichação: escrita, tipografia e voz de uma cultura na cidade de São Paulo no século XXI. Pós -Graduação Stricto Sensu, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2006.

GITAHY, Celso. O QUE É GRAFFITI. Ed. Brasiliense, 1999.

HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1ª ed português, 1954.

MALLAND, Julien Seth. TROPICAL SPRAY : Viagem ao coração do grafite Brasileiro. São Paulo: Ed Martins Fontes.

MORIN, Edgar. O Enigma do Homem. São Paulo: Zahar editora, 1975

PALAVRAS, Cruzadas. Revista Tupigrafia nº1, Editora Bookmaker Ltda, setembro de 2000.

PALAVRAS, Cruzadas. Revista Tupigrafia nº2, Editora Bookmaker Ltda.

PALAVRAS,Cruzadas.Revista Tupigrafia nº3,Editora Bookmaker Ltda,outubro de 2002.

PALAVRAS,Cruzadas.Revista Tupigrafia nº4,Editora Bookmaker Ltda,outubro de 2003.

PALAVRAS,Cruzadas.Revista Tupigrafia nº5,Editora Bookmaker Ltda,julho de 2004.

PALAVRAS,Cruzadas.Revista Tupigrafia nº6,Editora Bookmaker Ltda,março de 2005.

ALBUQUERQUE, M; LUCENA, V. 1991. Caçadores-coletores no agreste pernambucano: ocupação e ambiente holocênico. CLIO - Série Arqueológica, Revista do Curso de Mestrado em História da UFPE, Recife, n. 4, p. 73-74.

BERRY, Kathleen S. Estruturas da Bricolagem e da Complexidade. In: KINCHELOE, Joe L. e BERRY, Kathleen S. Pesquisa em Educação: conceituando a bricolagem. Tradução de Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2007.

CASTRO, V. M. C. 2009. Marcadores de identidades coletivas no contexto funerário pré-histórico no Nordeste do Brasil. Tese (Doutorado) - Curso de Arqueologia, Departamento de Arqueologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

CISNEIROS, D. 2003. Práticas Funerárias na pré-história do Nordeste do Brasil. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arqueologia, Departamento de Arqueologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

DE CERTEAU, Michel. A Invenção do Cotidiano – artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

DENZIN, Norma K.; LINCOLN, Yvonna S. Introdução: a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In: DENZIN, Norma K.; LINCOLN, Yvonna S. et al. O

Planejamento da Pesquisa Qualitativa: teorias e abordagens. Tradução de Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. In: DERRIDA, Jacques. A Escritura e a Diferença. Tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

KINCHELOE, Joe L. Para além do Reduccionismo: diferença, criticalidade e multilogicidade na bricolage e no pós-formalismo. In: PARASKEVA, João (Org.). Currículo e Multiculturalismo. Tradução de Helena Raposo e Manuel Alberto Vieira. Mangualde. Portugal: Edições Pedago, 2006.

KINCHELOE, Joe L. Redefinindo e Interpretando o Objeto de Estudo. In: KINCHELOE, Joe L.; BERRY, Kathlenn S. Pesquisa em Educação: conceituando a bricolagem. Tradução de Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2007.

KINCHELOE, Joe L.; McLAREN, Peter. Repensando a Teoria Crítica e a Pesquisa Qualitativa. O Planejamento da Pesquisa Qualitativa: teorias e abordagens. Tradução de Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006.

MARTIN, G. 2005. As Pinturas Rupestres do Sítio Alcobaça, Buíque-PE, no Contexto da Tradição Agreste. Revista CLIO, Serie Arqueológica Nº 18. UFPE. Recife.

MARTIN, G. 2008. Pré-história do Nordeste do Brasil. Recife: Ed. Universitária da UFPE.

NASCIMENTO, A; ALVES, C; LUNA, S. 1995- 1996. O Sítio Arqueológico Alcobaça, Buíque - Pernambuco: Primeiros Resultados. Revista CLIO, Serie Arqueológica Nº 11, Vol. 1. UFPE. Recife.

McLAREN, Peter. Multiculturalismo Revolucionário: pedagogia do dissenso para novo milênio. Tradução de Márcia Moraes e Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2000.

MORIN, Edgar; ALMEIDA, Maria da Conceição de; CARVALHO, Edgar de Assis (Org.). Educação e Complexidade: os sete saberes e outros ensaios. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Cortez, 2002.

OLIVEIRA, A.L. 2006. O Sítio Arqueológico Alcobaça: Sítio Referência no Vale do Catimbau - Buíque - PE. Revista CLIO, Serie Arqueológica Nº 21, Vol. 2. UFPE. Recife.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O Pensamento Selvagem. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional, 1976.

SILVA, D.C. 2004. Práticas funerárias na pré-história do Nordeste do Brasil. 2004. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.