



O GRAFITE COMO NEXO TERRITORIAL: OS CASOS DE SAN LORENZO DE ALMAGRO E BANGU ATLÉTICO CLUBE

BIZARRIA, Júlio César de Lima

*Mestre em Memória Social, Programa de Pós Graduação em Memória Social,
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
ibizarria@hotmail.com*

VASCONCELLOS, Pedro Jorge Lo Duca

*Mestre em Memória Social, Programa de Pós Graduação em Memória Social,
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)
pedromirok@yahoo.com.br*

100

RESUMO

Como produto da pós-modernidade, o grafite é caracterizado por sua efemeridade. Há, porém, casos nos quais seus usos podem sugerir formas de construção de identidades grupais que visam ao longo prazo. Um caso significativo apresenta-se nas disputas extramuros do futebol de Buenos Aires, que concentra uma profusão de clubes que representam suas vizinhanças e comunidades de torcedores. Um exemplo recente desse uso aparentemente paradoxal do grafite está no Grupo Artístico de Boedo “Roberto Arlt”. Essa comunidade de artistas defendem a região de Boedo e o clube San Lorenzo de Almagro como unidade indissolúvel, e vêm produzindo murais que recriam a memória local assim como a recuperação, pelo clube, do terreno de seu estádio original. Na cidade do Rio de Janeiro, em contraste ao contexto portenho, só um clube parece representar sua vizinhança com semelhante discurso e conto de redenção, embora a linguagem visual capaz de transmitir essas aspirações ainda esteja por ser encontrada.

Palavras-chave: Grafite. Futebol Associação. Identidade.

ABSTRACT

As a product of post-modernity, *graffiti* is often characterised by its ephemerality. There are, however, occasions in which its uses may suggest forms of group identity construction that envision the longer term. A significant case presents itself in the street disputes involving the Buenos Aires’ football scene, which concentrates a profusion of clubs that represent their immediate vicinity and community of supporters. A recent example of this seemingly paradoxical use of *graffiti* lies in the Roberto Arlt Artistic Group of Boedo. This community of artists support the neighbourhood of Boedo and the club of San Lorenzo as an indissoluble unity, and have been producing murals that recreate local memory, as well as the club’s reclamation of its original stadium. In the city of Rio de Janeiro, in contrast to the context of Buenos Aires, only one club seems to represent its neighbourhood with such discourse and a similar tale of redemption, though a visual language that can convey these aspirations is yet to be found.

Keywords: Graffiti. Association Football. Identity.



Hoy en día, el graffiti es una forma de comunicación ya incorporada al paisaje
Leila Gándara

INTRODUÇÃO

A presença do grafite como linguagem específica nos muros das cidades para expressar e comunicar, revelando a cultura de uma sociedade, não é fato recente. Desde as pinturas nas cavernas de Lascaux que o homem se apropria do espaço para comunicar algo; é, portanto, uma iniciativa que atravessa toda a história. A palavra tem origem no termo italiano *graffito*, que deriva do latim *graphium* (inscrição, em português). Desde então, a humanidade não parou de deixar seus rastros nas paredes. Dos túmulos dos faraós egípcios, nos quais eram narradas histórias numa mistura de imagens e textos dessa grande civilização; passando pelas inscrições dos povos de Pompeia, deixando um testemunho importante dos hábitos e costumes dessa população dizimada por eventos naturais; e desembocando, já no século XX, com os muralistas mexicanos, que decoravam edifícios públicos, o homem sempre deu vida a representações simbólicas que permitiram uma leitura do seu tempo histórico e do imaginário coletivo de cada agrupamento humano num determinado espaço. Todas as civilizações nasceram e se perpetuaram pelo uso da linguagem visual. Esse tipo de ferramenta discursiva, portanto, é instrumento privilegiado para a compreensão da cultura das civilizações.

Na contemporaneidade, a ideia de grafite liga-se intimamente à rebeldia juvenil, sobretudo por haver consistido em uma prática de protesto social do movimento hip-hop e da cultura negra americana nos bairros periféricos de Nova Iorque, a partir década de 1960, além dos efervescentes movimentos estudantis que tomaram a Europa no mesmo período; o uso de frases de efeito e palavras de ordem eram a tônica nas cidades (cf. GANDARÁ, 2004; GANZ, 2011). É possível afirmar, dessa forma, que o grafite hoje é, a despeito da origem imemorial, o produto pós-moderno que se alastra por todos os cantos do globo, com predominância evidente nas grandes cidades.

A intenção não é efetuar uma discussão rígida acerca das diversas formas de grafite contemporâneo, nem de aprofundar suas diferenças e semelhanças com outras manifestações de arte urbana que utilizam outros materiais, assim como aspectos formais e técnicos. O foco central desse estudo é apresentar o grafite como uma ferramenta de comunicação e de expressão identitária que se utiliza dos espaços públicos para estabelecer diversos tipos de diálogos, tais



como reivindicações, sentimentos de pertencimento, críticas, exaltações, etc. Dessa forma, o grafite serve para compreender o comportamento dos grupos em comunhão com as cidades, ou seja, é um instrumento comunicativo e, por meio dessas mensagens entre emissor e receptor em cada sociedade, “se essas representações são compreendidas por outras pessoas além das que as fabricam, é porque existe entre elas um mínimo de convenção sociocultural” (JOULY, 2012, p. 40).

Ainda hoje marginalizado, o grafite se configura num tipo de linguagem visual que reflete as marcas da pós-modernidade. Se a modernidade fora compreendida como período em que a ordem e o progresso prevaleceram, baseados na razão instrumental das ciências, a partir do período pós-guerra há uma reviravolta na até então ordem estabelecida e rígida da sociedade industrial.

1. O GRAFITE E AS VOZES DA SOCIEDADE PÓS-MODERNA

No final dos anos 1970, num livro chamado *A condição pós-moderna* (2011), Jean-François Lyotard apontou que os tempos contemporâneos são marcados pela “incredulidade em relação aos metarrelatos” (LYOTARD, 2011, p. XVIII), ou seja, uma descrença em relação aos grandes discursos estáveis que possuem pretensões atemporais e universalizantes e que, em sua totalidade, nos situavam no passado e prediziam o futuro por meio de um saber absoluto legitimado pela ciência moderna, sobretudo pelos discursos filosóficos. O ideal de verdade, emancipação do homem, crescimento da riqueza são alguns apontamentos que entram em crise na sociedade contemporânea.

Dessa forma, Lyotard aponta que, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, certos conceitos basilares ao pensamento moderno entram em crise e perdem sua validade ou, ao pelo menos, vitalidade: “verdade”, “totalidade”, “razão”, “verdade” e “progresso”. Para o autor, os grandes discursos do pensamento moderno resultaram apenas em catástrofes totalitárias e violentas de Estado, representados pelo nazismo e pelo stalinismo. Após a guerra, sobretudo com a informatização da sociedade, as regras do jogo teriam sido alteradas.

Essas tecnologias, para o autor, acabaram por deslegitimar, por sua intensa circulação de conhecimento e o acesso imediato de cada indivíduo, os saberes totalizantes e um ideal absoluto de verdade. A ciência passa a ser percebida como uma modalidade de conhecimento entre outras, que se recolhe à tarefa de organizar, estocar e distribuir certas informações, ao



contrário da atividade suprema que tinha como objetivo o desenvolvimento moral e espiritual da nação. Portanto, essa mudança tecnológica acelerada, envolvendo as telecomunicações e o vertiginoso poder da informática, colocam em xeque a visão de que a ciência está construída sobre uma base sólida de fatos observáveis. Sem sua suposta unidade, a ciência não pode mais tirar partido da coerência lógica ou da descoberta da verdade. O resultado é que há uma reorganização e quebra de barreiras entre áreas distintas no campo científico, rompendo com as delimitações clássicas. No âmbito cultural, Lyotard aponta que, a partir dos anos 1950, o impacto dessa desordem e o intenso fluxo comunicacional é o de que múltiplas histórias se disseminam sem a necessidade do selo legitimador dos catedráticos; não se vive mais num mundo em que a cultura funciona como um sistema universalizante e coerente da explicação de todas as coisas, mas num mundo de colagens culturais.

Como corolário inevitável desse fenômeno há um colapso das estáveis e sólidas hierarquias do conhecimento e da cultura de elite. Enfim, sem a validade universal que pretendiam ter antes, os discursos universalizantes e emancipatórios cedem lugar a uma “atomização” do social em flexíveis redes de jogos de linguagem¹, imagem que, para Lyotard, “pode parecer bem afastada de uma realidade moderna que se representa antes bloqueada pela artrose burocrática” (LYOTARD, 2011, p. 31). Com isso, as divisões entre alta cultura e baixa cultura, se não estão superadas, colocam-se em novas bases que não aquelas pautadas pela fixidez dos gostos classistas. A partir de então, sob o impacto dessa atomização social e dos saberes, cada grupo carrega consigo suas histórias e ideologias.

Nesse contexto de fragmentação é que Gianni Vattimo (1992) afirma que a sociedade contemporânea é caracterizada principalmente pela comunicação generalizada — a tão propalada Babel —, permitindo que as subculturas, até então marginalizadas, tenham acesso para tomar a palavra. Ao contrário das teses apocalípticas de homogeneização e novas formas de dominação pelos meios de massificação cultural, Vattimo entende que os meios de comunicação de massa, tais o rádio, a televisão, os jornais, e mais recentemente a internet “se

1 O termo “flexíveis redes de jogos de linguagem” remonta à segunda fase do pensamento do filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951), quando, partindo do zero em relação à primeira fase – busca da unificação de uma linguagem capaz de enunciar todas as coisas –, entende que o discurso é feito por diversos tipos de enunciados, cada qual determinado por regras que especifiquem suas propriedades e o uso que dela se pode fazer. Dessa forma, Wittgenstein tenta demonstrar que em cada setor de nossas vidas há uma forma de linguagem com suas próprias regras. Por exemplo, Lyotard aponta que a segunda fase do pensamento wittgensteiniano poderia se assemelhar a um jogo de xadrez, onde cada peça é regida por uma determinada regra. Alongando esse exemplo, poder-se-ia intuir que a primeira fase do autor seria definida pela imagem do jogo de damas, onde todas as peças são regidas pelas mesmas regras, sem qualquer diferenciação no seu uso.



tornaram os elementos de uma grande explosão e multiplicação de [...] visões de mundo” (VATTIMO, 1992, p. 11). É só assim que a expansão contínua das comunicações produz aquilo que o autor entende como uma pluralização aparentemente irresistível. Refutada a ideia de uma realidade central da história, com um passado e um futuro definidos linearmente, o mundo da comunicação generalizada e transversal explode em uma multiplicidade de “racionalidades locais”; ou seja, reivindicações referentes às minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais e estéticas se apresentam, não sendo mais silenciadas e reprimidas pelas ideias defasadas de uma verdadeira humanidade vindoura e de um homem ideal. Essa reviravolta nas esferas sociais e culturais é descrita por Gilles Lipovetsky:

Ao mundo de ontem, no qual a cultura era um sistema de signos comandados pelas lutas simbólicas entre grupos sociais e organizava-se em torno de pontos de referência sagrada, criadores de um universo estável e particular, sucede o da economia política da cultura, da produção cultural proliferante, indefinidamente renovada. Não mais o cosmo fixo da unidade, do sentido último, das classificações hierarquizadas, mas o das redes, dos fluxos, da moda, do mercado sem limites nem centro de referência (LIPOVETSKY, 2011, p.8).

Nesse cenário é que o grafite se apresenta na forma como o conhecemos hoje. Essa é uma expressão que, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, ganha força nas grandes metrópoles, representada de modo marcante no movimento hip-hop norte-americano — no qual os jovens dos guetos deixavam suas marcas como forma de demonstrar sua existência e, ao mesmo tempo, definir seu espaço físico e simbólico de influência — e nas manifestações juvenis na Europa, epitomadas nos protestos do maio de 1968, quando muitas paredes da cidade de Paris serviram de panfletos reivindicativos. Sua forma de expressão revela o aspecto crítico, reivindicatório e explorador do espaço em que se encontra cada grupo. Não existe lugar específico para manifestações – a cidade sem centro de referência, marca dos tempos contemporâneos. Toda a urbe passa a ser o suporte para as formas de expressão das tribos urbanas de Michel Maffesoli (2012). Sem um passado e um futuro, como afirmado anteriormente, o que nos resta é o eterno presente que, para o sociólogo francês, obriga os grupos a estarem em forte sintonia com seu território afetivo. O mundo que vivemos hoje não seria prospectivo, mas vivido no instante, no aqui e agora. É dessa forma que o território local, seja qual for sua dimensão, podendo ser um bairro, um conjunto habitacional, as ruas vizinhas, uma esquina se configuram como tantos territórios que os grupos se colocam a partilhar. Essa ligação afetiva imediata com o território que serve de base para a formação da memória



coletiva, pois a emergência de uma multiplicidade de pequenas ideologias, resultante da dispersão das narrativas modernas, afeta diretamente as formas de viver em grupo, com suas participações coletivas que se cristalizam no presente:

A proxemia simbólica e espacial privilegia o cuidado de deixar seus rastros, quer dizer, de testemunhar sua perenidade. Esta é a verdadeira dimensão estética de tal ou tal inscrição espacial: servir de memória coletiva, servir à memória da coletividade que a elaborou. A partir daí, é verdade, essas inscrições podem sofrer análises estéticas *stricto sensu*, e, nesse sentido, se tornam obras da cultura. Mas é preciso não esquecer que elas ultrapassam, e de muito, o que frequentemente é apenas uma redução abstrata e intelectual. Dentro dessa perspectiva a catedral não vale mais do que a decoração kitsch de um loteamento de periferia, e os *graffiti* ou pichações urbanas podem ser comparados às pinturas das cavernas pré-históricas. (MAFFESOLI, 2010, p. 220).

Sem as grandes referências, cada grupo passa a portar consigo suas ideologias, escolhas, gostos, estilos de vida, formando um imenso mosaico de ajuntamentos que estão vinculados por questões que ultrapassam a racionalidade instrumental. O fim da história totalizante deu margem a inúmeras histórias e memórias particulares que são reivindicadas e materializadas de diversas formas, como o grafite. A mesma ênfase que Lyotard concede à dissolução das hierarquias no campo da legitimação do saber Maffesoli transfere para o social e suas transformações; dessa forma, o seu entendimento é o de que, enquanto a modernidade privilegiou a verticalidade nas relações sociais, o período contemporâneo é o marcado por sua horizontalidade. Assim como as tribos se configuram na imagem de um mosaico, o grafite é uma manifestação que reflete essa fragmentação, pois é pautada pela ausência de hierarquia, é uma arte horizontal e mais democrática do que aquelas tradicionais. É nesse sentido que Néstor García Canclini pensa o grafite como uma manifestação híbrida, ao mesclar palavras e imagens, que destrutura as formas artísticas tradicionais — aquelas ligadas ao colecionismo de bens selecionados que remetiam a uma totalidade coletiva: são “práticas que desde seu nascimento abandonaram o conceito de coleção patrimonial” (CANCLINI, 2013, p. 336).

Na esteira de outro pensador da pós-modernidade, Zygmunt Bauman (2003), esse período em que vivemos é denominado como líquido, em oposição à estabilidade, segurança e fixidez da modernidade. Inspirado na frase célebre do marxista de que “tudo que é sólido se desmancha no ar”, as ideias de Bauman, embora muitas vezes divergentes com as de seus pares nos estudos dessa época, podem ser aplicadas ao fenômeno do grafite como reflexo da sociedade e do campo cultural na atualidade, haja vista sua fluidez, instabilidade e permanentes



alterações que tomam conta do espaço urbano, em contraste com os duradouros monumentos que remetem a histórias englobantes e totalizantes, muitas vezes distantes da realidade de grupos sociais que não sentem-se representados por essas obras e suas histórias. Bauman, cuja tônica é estranha ao otimismo de Vattimo, afirma que

[...] no mundo em que vivemos, no limiar do século XXI, as muralhas estão longe de ser sólidas e com certeza não estão fixadas de uma vez por todas; parecem, aos passantes, divisórias de papelão ou telas destinadas a serem reposicionadas mais e mais vezes segundo mudanças sucessivas de necessidades e caprichos (BAUMAN, 2003, p. 45).

Segundo Bauman, essa flexibilização no modelo social intensifica o processo de hiperindividualização e fragmentação social sob o reino das imagens e dos objetos que controlam a sociedade de consumo, enfraquecendo o poder de decisão dos mecanismos públicos e de cidadania. Para Maffesoli, Lipovetsky e, em parte, para Canclini, estes elementos, ao contrário, podem servir como novas formas de coesão social, laços simbólicos, comunicabilidade e até mesmo uma nova cidadania. Independentemente dos diferentes ângulos como o social é aqui entendido, o ponto central entre todos os autores que pensam esse período é o que existe uma presentificação e fragmentação (em grupos e/ou indivíduos) que tornam cada vez mais difícil pensar a sociedade nos moldes antigos (totalizante e linear), e os grafites são, de fato, uma marca dessa época. Nicholas Ganz (2010), estudioso dos grafites, aponta que a forma do atual do grafite começou a se desenvolver no final da década de 1970, em Nova Iorque e Filadélfia, quando artistas pintavam nomes em muros ou nas estações de metrô ao redor de Manhattan. Para o autor, a configuração singular de Nova Iorque, onde suas ruas sujas e partes nobres foram mesclando-se, foi um território fértil para o crescimento dessa arte. Ganz ainda aponta que o desenvolvimento tecnológico — o computador, televisão e outros meios de comunicação — foi fundamental para que esse fenômeno cultural fosse disseminado nas metrópoles contemporâneas, colocando em contato vários grafiteiros e seus trabalhos. O resultado disso é que

antes da revolução da internet, diferentes continentes, cidades e até mesmo bairros possuíam suas próprias culturas de grafite. Essas diferenças locais, de certa forma, existem até hoje, mas têm sido inspiradas por estilos de todo o mundo (GANZ, 2010, p. 10).

Embora essas trocas permitam que as técnicas e materiais do grafite se disseminem por todo o globo, influenciando vários grupos de grafiteiros, é ainda em consonância com o local



onde a criatividade e espontaneidade se manifestam, com reivindicações endêmicas, críticas sociais, representações que estejam ligadas àquela sociedade e as demarcações territoriais entre os vários grupos se encontram num mesmo espaço. As mensagens grafitadas nos muros da cidade estão, na maior parte das vezes, vinculadas material e simbolicamente a um local particular e suas histórias. Na mesma linha de raciocínio de Maffesoli, Nelson Brissac (2004) aponta que os grafites produzidos pelos grupos contemporâneos se definem como

[...] uma operação de reconquista do território urbano, movido contra as regulamentações administrativas e a urbanização excludente do capital. São manobras de guerrilha urbana: avançam a noite para recuar durante o dia, desviam de obstáculos para penetrar por outras frestas, reinventam constantemente novas economias e táticas de ocupação. Seus ataques consistem em sitiar e invadir espaços, cortar as vias de comunicação e estabelecer linhas de fuga (BRISSAC, 2004, p. 426).

Os grupos, portanto, possuem estreita relação com sua base territorial, e o grafite é uma das expressões que materializam esse vínculo afetivo e sentimento de pertencimento a um território. Ao se expressar, o grupo delimita seu território e, assim, confirma sua existência. Aqui fica evidente a disputa pelo território que envolve a manifestação grafiteira e a ajuda mútua entre os seus membros, que contribuem para o mosaico de tribos urbanas. Geralmente, ao contrário da pichação (na qual predomina a assinatura individual), o grafite demanda um determinado número de pessoas para que sua ação seja construída de forma mais rápida e, ao mesmo tempo, funcione como um mecanismo de identidade coletiva na luta cotidiana por expressar livremente suas manifestações num determinado espaço.

Como elemento que reflete os tempos contemporâneos, o grafite carrega uma outra marca dos tempos atuais: a efemeridade. Com a transformação de uma sociedade prospectiva, que sonha um futuro ideal, em uma sociedade que se desenrola num eterno presente, no aqui e agora, o grafite espelha esse efêmero e suas manifestações presentes, no aqui e agora, isto é, uma manifestação dinâmica e ativa como a sociedade, sempre em constante mutação. É uma forma de linguagem fluída, espontânea, que acaba por sintetizar as modificações das cidades, já que ela mesma se modifica junto com o espaço público, ajudando a revelar a história e o comportamento de cada sociedade. Na difusão e hibridização das culturas, na mistura que provoca um abalo dos sistemas fechados e fixos entre erudição e folclore, a cultura é apropriada e evidenciada por múltiplos grupos que não se sentem representados por uma cultura inabalável



e totalizante, que seleciona, de cima, eventos marcantes do passado para dar sentido ao presente e prever o futuro.

O grafite, como linguagem de uma sociedade presentificada, não se interessa pelos grandes acontecimentos de interesse comum, mas por aqueles eventos presentes e efêmeros ligados aos pequenos grupos no seu cotidiano ordinário. A história não mais contada de maneira linear, mas várias visões se inter cruzando num mosaico de acontecimentos e novos significados. O grafite, dessa forma, é uma manifestação expressiva que reflete esse momento social. Embora esse cenário da diluição das fronteiras rígidas dos Estados nacionais carregue no seu corolário a ideia da perda de autonomia das tradições culturais locais, percebe-se no movimento dos grafites um rearranjo de novas formas de preservação de seus dialetos locais.

2. A REVOADA DOS CORVOS E O GRUPO ARTÍSTICO DE BOEDO

“O campo de cimento/já aprendi a querê-lo/mas o de madeira/nunca o esquecerei/Ainda que jogue no Bajo/carrego no coração/o bairro de Boedo/onde nasceu o Ciclón”. (cântico dos torcedores nas arquibancadas).

No fim da tarde do dia oito de março de 2012, uma manifestação organizada por torcedores do *Club Atlético San Lorenzo* de Almagro, da porção meridional de Buenos Aires, levou aproximadamente cem mil *cuervos* (os corvos são um símbolo do clube e um apelido dado aos torcedores do time) às ruas de Buenos Aires, de acordo com números da polícia portenha e dos organizadores do evento. Uma grande marcha saiu de Boedo e de outros pontos da cidade até o centro portenho, região onde se encontram a Legislatura de Buenos Aires e a Praça de Maio — Meca das manifestações da cidade. Essa multidão que ocupou Buenos Aires chamou a atenção de torcedores e não torcedores do clube. Contudo, por trás dessa comoção havia um fato importante que envolvia experiências individuais e coletivas numa cidade que encontra no futebol um meio de participação conjuntiva na vida do bairro.

No dia 02 de dezembro de 1979, numa partida contra o rival da cidade Boca Juniors, os torcedores do San Lorenzo presenciavam a última partida de seu time no estádio *Gasómetro*. O resultado final, refletindo a melancolia dos seus torcedores nesta fatídica data, foi o de um desanimado 0x0. Contudo, talvez este tenha sido o placar mais justo para este evento, pois seria um paradoxo cruel comemorar um gol numa partida que encerrava décadas de relações afetivas e simbólicas entre estádio, bairro e seus torcedores. Diante do luto, não havia espaço para a celebração do gol.



Inaugurado em 1916, ainda de forma incompleta, o estádio *Gasómetro* teve suas obras concluídas em 1928, com uma capacidade para até 75.000 torcedores. Foi, até a construção do *Monumental de Nuñez*, em 1938, estádio do rival River Plate, a casa da seleção argentina.

A perda da casa *sanlorencista* é cercada de mistérios e contradições. Os torcedores do clube de Boedo afirmam que a perda do estádio decorreu de uma ordem arbitrária dos militares, enquanto que os seus rivais afirmam que, na época bastante endividado, o San Lorenzo já havia vendido o seu terreno, por isso não podia exigir que este não fosse desocupado. De tudo isto, o que é possível afirmar é a intenção do governo militar, no poder entre 1976 e 1983, de expropriar o terreno da Av. Plata 1700 para que fossem construídas novas vias e casas populares, o que não se concretizou.

Apesar de a última partida ter sido realizada em 1979, o estádio só foi demolido por inteiro em 1982. No entanto, aquilo que os militares haviam se comprometido a fazer não foi cumprido. O terreno que albergava o estádio, em vez de ser destinado à construção das casas populares, foi cedido ao hipermercado *Carrefour*, que terminou a construção de sua loja em 1985. Cruel ironia, as cores do hipermercado são semelhantes às do clube: azul e vermelha (no caso do San Lorenzo, o vermelho é mais encarnado, escuro, próximo de uma tonalidade grená).

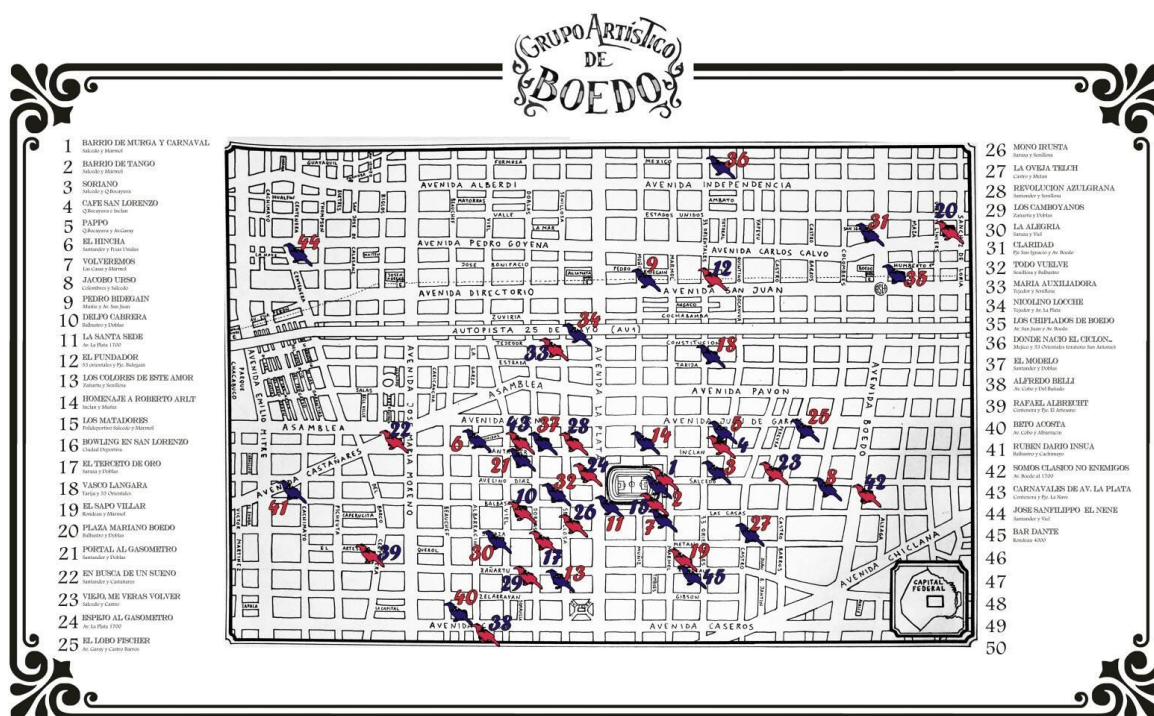
Ocorresse tal fato em uma cidade como o Rio de Janeiro, na qual o estádio neutro é o terreno privilegiado do futebol profissional, talvez o impacto desta perda não fosse tão grande. No caso de Buenos Aires (ou de Londres) porém, a quase totalidade dos vários clubes de futebol utiliza seus estádios próprios, suas fidelidades territoriais dispostas sobre os pontos homogêneos (bairros) que trazem à luz a metáfora do tabuleiro de xadrez — ou, como Adrián Gorelik (1998) denominou, *la grilla* (a grade, em português). Portanto, a rivalidade entre os clubes é pautada pelo aspecto bairral e localista entre os mandantes e os visitantes. Portanto, a rivalidade entre os clubes é pautada pelo aspecto localista entre os mandantes e os visitantes. Cada clube, no imaginário coletivo, representa seu bairro e, assim, seus torcedores apropriam daquele espaço como seu *pedaço* (MAGNANI, 2012). E o estádio de futebol, pela realização cotidiana de partidas, é ainda a principal materialização física e simbólica desta apropriação territorial, com fortes ressonâncias extramuros.

São muito comuns os grafites que exaltam o clube, o bairro, seus torcedores, seus feitos, ídolos, mas também há aqueles que procuram denegrir a imagem do rival, geralmente em formas de ofensas e que são entendidos como uma transgressão ao território rival. Como argumenta Leila Gandará (2004), “os grafites de futebol, onde a expressão da identidade se



agrega com a rivalidade, a apropriação do espaço cobra outro valor: ter que disputar o espaço com o outro, assim produzindo rasuras, superposições, deformação de mensagens, etc.” (p. 109). Essas expressões discursivas e imagéticas, desse modo, são mais facilmente compreendidas como uma espécie de prolongamento dos acontecimentos ocorridos no interior de um estádio, onde torcedores mandantes e visitantes se confrontam em uma disputa simbólica de cantos e gestos. Ou até mesmo como uma disputa territorial entre as duas equipes, onde a ocupação dos espaços é taticamente estabelecida.

Figura I: esboço cartográfico das intervenções do Grupo Artístico de Boedo “Roberto Arlt”.



Fonte: página oficial do GABRA na rede social Facebook.

Apesar da edificação do novo estádio em 1993 — *El Nuevo Gasómetro* —, seus torcedores ressentiam-se da separação da sede histórica. De fato, havia um novo estádio — e isso era importante para o aspecto esportivo do clube —, mas este equipamento histórico não mais se localizava em Boedo, e sim em Bajo Flores, bairro próximo, porém sem carregar as significações simbólicas e afetivas que haviam sido o suporte para os laços e práticas sociais construídos até então. Como afirma Aragón, ressaltando a importância da relação vicinal,

a distância física pode parecer escassa, mas a distância com a história do San Lorenzo é imensa. É um bairro estranho – Bajo Flores –, sem as características



identitárias de Boedo. De fato, após cada campeonato conquistado no novo estádio, os torcedores se deslocam a Boedo para festejar “em casa”. (ARAGÓN, 2005, p 18)

Figura II: Mural de número 45, “Bar Dante”.



Fonte: página oficial do GABRA na rede social Facebook.

Diante desse quadro de perda material, afetiva e simbólica que representava a não existência do *Viejo Gasómetro* em Boedo, uma nova forma de apropriação territorial e de expressão de uma identidade social e local surgiria pelas ruas do bairro. A proximidade entre o clube e seus torcedores, aglutinados na causa de devolver o clube à sede original consolidou-se na criação do Grupo Artístico Boedo “Roberto Arlt” (GABRA), em 2012. A iniciativa de torcedores reúne muralistas profissionais e amadores que se dedicam à realização de uma série de intervenções urbanas no bairro de Boedo. O caráter dessas intervenções, porém, não se restringe ao Clube, mas alcança um mosaico de significados que materializam uma verdadeira memória social do bairro de Boedo. À semelhança das crônicas de Roberto Arlt², os murais de

² O escritor argentino Roberto Emilio Gofredo Arlt (1900-1942) é um dos maiores expoentes do modernismo argentino. Entre seus livros, seu *Aguafuertes porteñas* apresenta uma série de crônicas jornalísticas que retratavam o cotidiano de Buenos Aires no início dos anos 1930. Pertenceu ao Grupo de Boedo (com qual o GABRA pretende



Boedo representam cenas cotidianas do bairro na qual aparecem as casas de pensão, os bares e os cafés como reduto do tango, gênero musical metonímico da Argentina e cujas manifestações originárias são reclamadas pela população de Boedo. A representação de cenas da vida de imigrantes espanhóis e italianos na primeira metade do século XX também assiste essa população na enunciação de sua singularidade. A amplidão dos conteúdos, o momento no qual o Clube torna-se um entre outros aspectos do bairro, é apresentada pelo próprio Grupo nos seguintes termos:

O Grupo Artístico de Boedo “Roberto Arlt” nasce em fevereiro de 2012 com a intenção de gerar conteúdos que resgatem a história popular da região através de diferentes manifestações artísticas, solidificando seu maravilhoso passado e construindo, a partir dessas bases, um futuro de expressões culturais coerentes com sua linha histórica, que realcem a esse rincão da cidade sua cor e seu brilho, baseando-nos em sua identidade. (GRUPO ARTÍSTICO DE BOEDO, 2014. Tradução nossa).

Por todos os símbolos do GABRA, os vínculos afetivos de seus membros com o Clube são pressupostos, e sua atividade se abre a uma variedade temática e midiática mais ampla. Associando o cotidiano do bairro ao clube, o mural de número quarenta e cinco representa a fachada do Bar Dante, com um garçom vestido com a camisa do time e a inscrição “desde 1917”. Projetando sobre a atualidade do futebol e os frequentes episódios de violência envolvendo torcedores *barrabravas* do San Lorenzo e do rival Huracán, de Parque Patricios, o mural de número 42 (realizado com a participação do grupo patricio *Corazón Quemero*) apresenta os torcedores de cada time abraçados sob a inscrição “somos um clássico, não inimigos”.

certa forma de parentesco), que, com o rival Grupo de Florida concentrou a vida intelectual portenha na primeira metade do século XX.



Figura III: Mural de número 45, “Somos clásico”.



Fonte: página oficial do GABRA na rede social Facebook.

O fato de uma geração de moradores-torcedores que não viveu as experiências que representam, nem as do bairro, nem as das partidas no *Viejo Gasómetro*, parece atualizar a transmissão geracional da memória, o que Michel Pollak denominava memórias vividas “por tabela” (POLLAK, 1992, 201), como enunciam explicitamente os atuais líderes do GABRA, *hincha* Facundo Trejo e o muralista Juan “Pepi” Garachico, não há nada de estranho ou artificial no processo, já que

[...] nos parece que todo ser humano tem que buscar sua identidade. somos do bairro, e partilhamos a perda do *Gasómetro* através de nossos pais, avós, tios e vizinhos. Um montão de gente foi transmitindo essa identidade e essa cultura de geração em geração. É algo tão forte, gerado em conjunto, que conseguimos transformar esse sonho (a recuperação do terreno do *Viejo Gasómetro*) em realidade. (In: MONTALBAN *et al.*, 2014. Tradução nossa).

A transferência do estádio do San Lorenzo de volta a Boedo, quando concretizada, carregará consigo o risco de alienar uma parte importante de torcedores do bairro de Bajo Flores que *aprenderam* a ver o clube como um nexos importante de vida associativa. A ocupação de flores, originalmente um alagado, operou-se em várias ondas migratórias, a mais recente delas ligada a transferência forçada de moradores removidos da *villa de emergencia* de



Retiro, no centro da cidade, durante a última ditadura militar, e o clube pode ter tido um papel relevante na adaptação dessa população *villera* às políticas que lhes impunha o Terrorismo de Estado. Parece mais razoável, contudo, crer que o mesmo sentido de redenção descoberto pelo GABRA na linguagem do grafite possa expandir-se a oeste, e alcançar o bairro de Bajo Flores.

3. A EXCEÇÃO DE BANGU: O CLÁSSICO DA SOBREVIVÊNCIA

114

Os times brasileiros da Primeira Divisão do futebol profissional, já foi dito, concentram-se, sob uma tendência histórica, em torno dos grandes estádios neutros. Na cidade do Rio de Janeiro, o Bangu Atlético Clube, hoje modesto no futebol regional, já alcançou feitos esportivos notáveis, entre os quais o segundo lugar na Primeira Divisão nacional, durante o certame de 1985. O clube também possui uma disputa por identidades originais, já que os operários da Fábrica Bangu e o pioneiro escocês Thomas Donohoe disputam, contra a memória de Charles Miller, a precedência na difusão do futebol no Brasil. Esses motivos fazem com que os torcedores do Bangu, como é típico dos clubes de base operária, estejam fortemente vinculados à estrutura de sentimentos local (GIULIANOTTI, 2010, p. 55).

Essa relação foi estabelecida nos primórdios do esporte, em especial na passagem do século XIX para o XX. Nesse cenário de surto urbano-industrial, muitos clubes surgiram ligados às fábricas locais, com seus estádios construídos no mesmo local do labor, colocando as duas esferas em posição de infletirem dinamicamente uma sobre a outra. No caso do Bangu, seu estádio se localizava, inicialmente, ladeado à Fábrica, na rua Ferrer. Essa foi sua casa até o ano de 1947, quando da inauguração do estádio de Moça Bonita. Esse estádio, considerado em suas relações com o conjunto urbanístico a que pertence, é material, por sua construção arquitetônica; é funcional, pela rotineira realização de partidas; e simbólico, por ser espaço de resistência de uma identidade cultural. O Bangu Atlético Clube, ainda, possui um número de diferentes sedes, todas concentradas na região, utilizadas para sediar eventos da vida associativa do bairro, como a sede náutica da rua Francisco Real e o Casino Bangu, na avenida Cônego Vasconcelos, o centro do bairro. A força desse sentimento de pertencimento local é



enunciada com clareza por um torcedor, que declarava a repórteres de *O Globo*: “Não é só pelo time, nós gritamos pelo bairro!”³.

A pluralidade das sedes, a coesão da torcida (cujos membros frequentemente se permitem torcer por um outro clube, entre os chamados “quatro grandes” da cidade) e os equipamentos urbanos que testemunham essa relação podem ter permitido a contingentes populacionais que se instalaram no bairro na segunda metade do século XX uma mitigação das dificuldades que lhes eram impostas: frequentemente, foram moradores de favelas da porção meridional da cidade, removidos à força durante a última ditadura militar e às vésperas dela. Apesar de a linguagem do orgulho banguense estar presente até mesmo no calçamento das ruas, onde as pedras portuguesas vermelhas e brancas refletem as cores do clube, o grafite tem uma presença muito reduzida no futebol local. Quando muito, costuma-se representar o escudo do Bangu Atlético Clube ao lado dos “quatro grandes”.

Figura IV: Representação dos escudos do Bangu Atlético Clube e do time dos moradores da região do Royal, no bairro carioca de Bangu, ao lado dos “quatro grandes” Botafogo de Futebol e Regatas, Clube de Regatas Flamengo, Clube de Regatas Vasco da Gama e Fluminense Football Club.



Foto dos autores. Abril de 2013.

³ Cf. *O Globo*, 15/04/2012.



CONCLUSÃO

O grafite e o futebol de associação são duas manifestações culturais cuja frequência nos meios acadêmicos não dissimula a suspeição com que são percebidos. Para além do desdém intelectualista contra o esporte em geral, as recentes violações às liberdades democráticas e ao Estado de Direito que acompanharam a realização da XX Copa do Mundo de Futebol, ou, ainda, a forma incisiva com que a propaganda oficial da última ditadura militar se valeu das conquistas da Seleção nacional reforçarão, por muitos anos, a pecha que associa o futebol à alienação e infantilização das massas. O estudo de formas de vida associativa e cultura política que se apropriem do futebol e do grafite para o desenvolvimento de objetivos de empoderamento local, além de visibilizar os anseios dessas populações, pode contribuir para que, no futuro, esses três elementos recebam o tratamento que lhes cabe no horizonte das sociedades democráticas.

REFERÊNCIAS

ARAGÓN, Silvio. La construcción de identidades y rivalidades futbolísticas, en Buenos Aires. *Esporte e Sociedade*, ano 6, nº17, mar/ago. 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BIZARRIA, Júlio; VASCONCELLOS, Pedro Jorge. A lanterna e o farol: Bangu e o clássico da sobrevivência. *Aurora: revista de arte, mídia e política*. v. 6, n. 18. São Paulo: Editora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Out/2013- jan/2014. p. 43-59. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/13455>>. Acesso em 14/04/2014.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2013.

GÁNDARA, Leila. *Graffiti*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2004.

GANZ, Nicholas. *O mundo do grafite: arte urbana dos cinco continentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.



GIULIANOTTI, Richard. *Sociologia do futebol: dimensões históricas e socioculturais do esporte das multidões*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

GORELIK, Adrian. *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

GRUPO ARTÍSTICO DE BOEDO ROBERTO ARLT. Foto de portada. Disponível em: <<https://es-la.facebook.com/GrupoArtistasDeBoedo/photos/a.210666382410412.61547.210663865743997/487347148075666/?type=1&theater>>. Acesso e descarga em 01/08/2014.

_____. Mural nº 42. Disponível em: <<https://www.facebook.com/GrupoArtistasDeBoedo/photos/a.480415742102140.1073741871.210663865743997/480415822102132/?type=3&theater>>. Acesso e descarga em 01/08/2014.

_____. Mural nº 45. Disponível em: <<https://es-la.facebook.com/GrupoArtistasDeBoedo/photos/pb.210663865743997.-2207520000.1407683989./487845674692480/?type=1&theater>>. Acesso e descarga em 01/08/2014.

JOULY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papius, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo, Companhia das letras, 2011.

La Legislatura porteña aprobó la vuelta de San Lorenzo a Boedo. *La nación*. Buenos Aires, 15 nov. 2012. Disponível em: <<http://canchallena.lanacion.com.ar/1526899-la-legislatura-portena-aprobo-la-vuelta-de-san-lorenzo-a-boedo>>. Acesso em 20/11/2012.

Lo salva la gente. *Olé!*, Buenos Aires, 08 mar. 2012. Disponível em: <http://www.ole.com.ar/san-lorenzo/Hace-fuerza_0_659934341.html>. Acesso em 23/07/2012.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011. 14ª ed.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo retorna: formas elementares da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

_____. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010. 4ª ed.

MAGNANI, José Guilherme C. *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.

MONTALBAN, J. *et al.* San Lorenzo y Boedo, una construcción cultural en conjunto. *El equipo: deporte online*. Disponível em: <<http://www.elequipo-deporte.com/futbol/65/san-lorenzo-y-boedo--una-construccion-cultural-en-conjunto.html>>. Acesso em 01/08/2014.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 3ª ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.



POLLAK, Michel. Memória e identidade social. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-2012, 1989.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'água, 1992.