Maria Luiza Dias Viana

DISSIDÊNCIA E SUBORDINAÇÃO:

um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Linha de Pesquisa: Criação, crítica e Preservação da Imagem.

Orientadora: Profª Drª Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2007

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos professores:

Profª. Drª. Maria do Carmo de Freitas Veneroso – orientadora

Prof. Dr. José Marcio Barros – PUC – Minas

Profª. Dra. Maria Angélica Melendi – EBA - UFMG

Profª Drª Maria do Carmo de Freitas Veneroso:
Coordenadora do Curso de Mestrado da Escola de Belas Artes da UFMG

Ao meu pai, por me ensinar a acreditar que as dificuldades são passageiras e
à minha mãe, pelo exemplo e pelo senso de inquietação.

AGRADECIMENTOS

A todos os grafiteiros que partilharam comigo a fascinante experiência dos grafites.

Aos meninos e meninas da oficina do Confisco e a toda a equipe do Projeto Guernica.

A professora Maria do Carmo de Freitas Veneroso pela atenção e cuidado com que orientou meu trabalho, e por acreditar em mim e nos caminhos trilhados ao longo deste projeto.

Aos professores da Escola de Belas Artes, sobretudo a Lúcia Pimentel e a Piti. A Consuelo.

Aos meus pais, irmãos e sobrinhos por estarem sempre por perto. E em especial a Clara e a Cecília pelo cuidado nas transcrições das entrevistas.

A Artur pelo carinho e irreverência, nas pausas e nos momentos difíceis da escrita,

e sobretudo a Leo pelo apoio incondicional, em todos os momentos.

Podemos considerar como arte legítima, ... [também] as formas que a história oficial da arte e suas instituições elitistas privaram durante muito tempo de respeitabilidade; e podemos fazê-lo sem ter de legitimá-las em termos da estética erudita dominante, mas simplesmente em nome da forte experiência estética que elas nos oferece.

Richard Shusterman

... as paredes limpas não dizem nada.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO - 13

CAPÍTULO 1 - GRAFITES: ARTE E EXPERIÊNCIA COTIDIANA NO TEMPO E NO ESPAÇO - - - - - - - - - - - - - - - - - - -

CAPÍTULO 5 - O GRAFITE, O *HIP-HOP* E SEUS CÓDIGOS - - - - - - - - - - - 137

5.1 Dos guetos de Nova Iorque às periferias do Brasil- - - - - - - - - - 138
5.3 Os manos daqui e os manos de lá- 144
5.2 Estilo *Subway* - 150
5.4 Picho, logo existo! - 154
5.5 Pichações, a estética selvagem das *galeras* - - - - - - - - - - - - - - 156
5.6 Processo de experimentação com a palavra - - - - - - - - - - - - - - 163

CAPÍTULO 6 - GRAFITES DENTRO E FORA DOS ESPAÇOS INSTITUCIONALIZADOS - 169

6.1 Deslocamentos imprevistos: dos registros policiais aos espaços das galerias - 170
6.2 O oficial reivindica o não oficial, as galerias absorvem os grafiteiros - 178
6.3 *Projeto Guernica*: um possível diálogo entre os grafites e o poder público - 187
6.4 *Homem Aranha* ou *Peter Parker*? - 190
6.5 Por que *Guernica*? - 193
6.6 A estética no corpo social: como se vive e como se exprime a sensação coletiva - 195
6.7 A experiência estética nos grafites e no *hip-hop* como afirmação étnica e cultural dos jovens - 200
6.8 Oficina do Confisco: arte, grafites e tecnologias digitais - - - - - - 203
6.9 O muro da escola: grafites dentro ou fora? - - - - - - - - - - - - - - - 210
6.10 Grafites e a Universidade - 219
6.11 *Todas as culturas são o resultado de uma mixórdia* - - - - - - - - - 223

CAPÍTULO 7 - OS GRAFITES E SEUS DESDOBRAMENTOS - - - - - - - - - 227

7.1 Grafites, cultura urbana, cultura híbrida - - - - - - - - - - - - - - - - - 228
7.2 Copiar, cortar e colar - 231
7.3 Um subversivo na arte da subversão - - - - - - - - - - - - - - - - - - - 236
7.4 Artista ou grafiteiro? - 240
7.5 Uma via de mão dupla: da galeria para a rua, da rua para a galeria - 244
7.6 Grafites em expansão de suas linguagens e territórios - - - - - - - 248

CONSIDERAÇÕES FINAIS - 255

REFERÊNCIAS - 262

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

CAPA

Figura 2 - 3	Pintura rupestre-29 mil anos-Serra Capivara-S. R. Nonato (PI)- - -	30
Figura 4	Pintura rupestre-10mil anos-Vale do Peruaçu – Januária (MG) - -	30
Figura 5	Ernst L. Kirchner – “Casal Inglês Dançando”, 1912/13 - - - - - - - - -	44
Figura 6	George Grosz – “Unemployed”, 1934 -	44
Figura 7	George Grosz –- “Metrópolis” (detalhe) - 1917 - - - - - - - - - - - - - -	44
Figura 8	Giacomo Balla – “Dinamismo do cão com a correia”-1912 - - - - - -	48
Figura 9	Giacomo Balla – “Velocidade abstrata + Som”- 1913/14 - - - - - - - -	48
Figura 10	Grafite de “Os Gemeos” (detalhe) - São Paulo – 2006 - - - - - - - -	48
Figura 11	Metabiótica. Autor: Alexandre Órion. - São Paulo, 2004- - - - - - - -	49
Figura 12	Grafite – Figo – Av Afonso Pena – B. Horizonte, 2003 - - - - - - - - -	49
Figura 13	Grafite – Dalata – 2004- -	49
Figura 14	Grafite no ônibus – Ramon/ Raquel/Dalata,B. Horizonte - 2003 - -	49
Figura 15	Grafite em Nova Iorque.1984 -	50
Figura 16	Grafite nos trens – B. Horizonte-2005 -	50
Figura 17	Grafite nos trens – B. Horizonte -2005- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -	50
Figura 18	Marcel Duchamp – “A fonte”– 1917- -	54
Figura 19	Man Ray – “Objeto indestrutível”–1922 -1923- - - - - - - - - - - - - - -	54
Figura 20	Marcel Duchamp – “L.H.O.O.Q” – 1965- - - - - - - - - - - - - - - - - - - -	54
Figura 21	*“Swastika Graffiti* - Foto - Grafites Brassaï (s.d.) -- - - - - - - - - - - - -	58
Figura 22	Foto de George Brassaï (s.d.) -	58
Figura 23	Grafite Dalata e Hyper - Muro interno SMED – B.Horizonte -2006 -	61
Figura 24	Grafite Dalata e Hyper - B. Horizonte -2006 - - - - - - - - - - - - - - - -	61
Figura 25	Grafite Dalata e Hyper - B. Horizonte – 2006- - - - - - - - - - - - - - - -	61
Figura 26	Grafite Dalata, DMS e Hyper - B. Horizonte -2006- - - - - - - - - - - -	61
Figura 27	Grafite “Os Gêmeos” São Paulo. -	63
Figura 28	Barricadas em Paris – Maio de 1968 -	68
Figura 29	Jackson Polock –- Foto: Hans Namuth - 1951- - - - - - - - - - - - - - - -	75
Figura 30	Ramon Martins – executando grafite – 2006 - - - - - - - - - - - - - - - -	75
Figura 31	Dubuffet – Série – *“Walyls”* – Litografia – 1945 - - - - - - - - - - - - - -	77
Figura 32	Georges Mathieu – S/título - 1957- -	77
Figura 33	Mark Tobey –“ Caligrafias brancas” – 1957- - - - - - - - - - - - - - - - -	77
Figura 34	Antoni Tàpies – *“Madman”* - 1973- - - - - - - - - - - - - -- - - - - - - - -	81
Figura 35	Antoni Tàpies – *“Grey With Black Marks”,* 1955- - - - - - - - - - - - - -	81
Figura 36	Antoni Tàpies – *“Writing on the walls”,* 1971” - - - - - - - - - - - - - -- -	81
Figura 37	Magia *break* –Unicentro Newton Paiva – B. Horizonte – 2003 - - -	82
Figura 38	Cartazes de Maio de 68 – Paris -	90
Figura 39	Cartazes de Maio de 68 – Paris -	90
Figura 40	Grafite Dalata – Av. Afonso Pena – B. Horizonte - - - - - - - - - - - - -	105
Figura 41	Grafite Rua Carangola–muro interno SMED – B. Horizonte - 2006	105
Figura 42	Grafite DMS – Fumec – B. Horizonte -2005- - - - - - - - - - - - - - - - -	105
Figura 43	Grafite Banksy. - Inglaterra – 2006 -	108
Figura 44	Grafite “Os Gêmeos” - São Paulo -	108
Figura 45	Siqueiros –A Marcha da humanidade (detalhe). México – 1966 - -	110
Figura 46	Orozco – Mural- A trindade revolucionaria - México - 1926 - - - - -	110
Figura 47	Diego Rivera – “Unidade Panamericana” - Mural - EUA.1940 - - - -	110
Figura 48	Pintura Mural – Argentina -	112
Figura 49	Pintura Social no Chile – Grupo Brigada Ramona Parra (s.d.) - - -	117
Figura 50	Pintura Social no Chile – Grupo Brigada Ramona Parra (s.d.)- - - -	117
Figura 51	Gafite Stencil Tche Guevara -	117

Figura 52-53	Grafite Stencil – Argentina 2001 -	118
Figura 54	Grafite Político – Rio de Janeiro – 1968 - - - - - - - - - - - - - - - - - - -	122
Figura 55	Grafite Político - UFMG – B. Horizonte – 1977 - - - - - - - - - - - - - -	122
Figura 56	Produção de um grafite stencil – Piero Bagnariol e Ba B -2004 - - -	128
Figura 57	Grafite Francês (s.d.) -	128
Figura 58	*Lacoste* – Alex Valauri – São Paulo (s.d.) - - - - - - - - - - - - - - - - - -	128
Figura 59	Rainha do Frango Assado – Alex Valauri – São Paulo (s.d.) - - - -	128
Figura 60	*Stencil* - Belo Horizonte (Davaca) 2006 e São Paulo (Valauri) - - -	133
Figura 61	África Bambaata em Belo Horizonte – 2003 - - - - - - - - - - - - - - - - - -	138
Figura 62	Grafite Autor não identificado - Rua Guaicurus-B. Horizonte - 2003	140
Figura 63	Grafiteiro e *raper* 'Eu" – B. Horizonte 2003 - - - - - - - - - - - - - - - - -	140
Figura 64	Grafite Anjo - ASMARE - Av. Contorno - B. Horizonte - 2003 - - - -	140
Figura 65	Grafite Inglaterra – 2001 - - - - - - - - - - - -- - - - - - - - - - - - - - - -	149
Figura 66a68	Grafites diversos países -	149
Figura 69	Grafite - Av.Andradas – B. Horizonte - utor não identificado 2003 -	151
Figura 70	Grafite - Av.Andradas – B. Horizonte -Autor não identificado 2003	151
Figura 71	Grafite – Av. Contorno – B. Horizonte-2004 - - - - - - - - - - - - - - - -	151
Figura 72	Tags – Grafiteiros de Belo Horizonte-2004 - - - - - - - - - - - - - - - - - -	156
Figura 73	SpyKids(Defacer)Site Governo/MG-http://www.camaragv.mg.gov.br-2006	162
Figura 74	H4ck3rsBR(Defacer)SiteTelefônica/SPhttp://www.fundacaotelefonica.org.br-2006 - - - - - - - - - - - -- -	162
Figura 75	Grafites diversos – 2004 2005 – 2006 -	165
Figura 76	Cy Towmbly – "Delian Ode 26" - 1961 -	167
Figura 77	Cy Towmbly – Sem título - 1967. Óleo, crayon em canvas - - - - - -	167
Figura 78	Grafite - Autor não identificado - Fumec– BHorizonte.– 2005 - - - -	169
Figura 79	Crash – "Rat – A- Tat"– Spray sobre tela – 1989 – EUA - - - - - - - -	172
Figura 80	James Brown –ST - 1984.- -	172
Figura 81	Jean-Michel Basquiat – S/T. Técnica mista s/ tela -1981 - - - - - - -	172
Figura 82	Exposição Projeto Guernica – Centro Cultural – UFMG – 2004- - -	179
Figura 83	Coletiva de grafiteiros – Espaço Usiminas – 2006 - - - - - - - - - - - - -	185
Figura 84	Criação- Leonardo Oliveira/ Ramon/Wemerson Silva – 2001 - - - -	187
Figura 85	Coletivo – Projeto Guernica - 2004 -	196
Figura 86- 88	Coletivo Projeto Guernica - Newton Paiva – B. Horizonte-2003 - -	201
Figura 89	Coletivo Projeto Guernica - Oficina – B. Horizonte -2004 - - - - - - -	203
Figura 90	Painel - Projeto Guernica/SENAI – 2004 – B. Horizonte - - - - - - - -	207
Figura 91	Animação Leandro Silva- PGuernica Digital – B. Horizonte-2002 -	207
Figura 92	Grafite autor não identificado - SMED – B. Horizonte 2006 - - - - - -	211
Figura 93	Grafites Escola de Belas Artes – UFMG - B. Horizonte 2006 - - - -	220
Figura 94	Grafite – Centro Cultural UFMG - B. Horizonte 2003 - - - - - - - - - -	221
Figura 95-96	Grafites – Centro Cultural UFMG - B. Horizonte 2003 - - - - - - - - -	221
Figura 97	*Sticker* – Belo Horizonte – 2006 -	234
Figura 98	Intervenção – Pão c/ Duerex – Belo Horizonte - 2006 -- - - - - - - -	235
Figura 99-100	Intervenção – Banksy – Palestina – 2006 - - - - - - - - - - - - - - - - - -	237
Figura 101-02	Intervenção – Banksy em museus – 2006- - - - - - - - - - - - - - - - - -	239
Figura 103	Shepard Fairey *Sticke r* – EUA (s.d.) -	241
Figura 104	Grafite Xerel - Afonso Pena – Belo Horizonte – 2003 - - - - - - - - -	242
Figura 105	Grafite Xerel - Espaço Usiminas – Ipatinga – 2006 - - - - - - - - - -	242
Figura 106-107	Grafite Xerel – Belo Horizonte – 2006 -	242
Figura 108	Intervenção – Ramon Martins e Raquel Schembri – BH - 2006 - - -	248
Figura 109	Intervenção –Grupo entre Aspas" - Belo Horizonte -2006- - - - - - -	250
Figura 110	Intervenção – Ramon Martins e Raquel Schembri – BH - 2006 - - -	252

RESUMO

Pintados, escritos, raspados ou colados sobre muros e outras superfícies, os grafites tornam-se habituais nas grandes cidades. Apropriados pelos jovens como uma forma radical de expressão, constituem-se como um código diferente e especial e como uma marca da visualidade urbana. Espontaneamente deixados na rua, os grafites se apresentam como um tipo de manifestação aberta e híbrida, propícia a entrecruzamentos com a mídia, com a arquitetura, vindo a se firmar como uma forma de contestação política, poética e de afirmação social. A análise desses signos e escritas, proposta nesta dissertação se faz a partir de um percurso pelas ciências sociais, educação e filosofia, porém é centrada na arte, devido às fortes ligações que os grafites com ela mantêm, não apenas pelo uso de seu repertório visual, mas também por seu irrecusável envolvimento com os sentidos humanos, *aisthesis*. Este estudo procura rastrear a variedade de marcas que aparecem nos espaços públicos, a partir do início da expansão das metrópoles e que vêm a se desdobrar na contemporaneidade. Recorre à teoria crítica da arte e da estética e a depoimentos de grafiteiros e artistas de Belo Horizonte, cujas atuações estão articuladas, ou não, com projetos e espaços institucionalizados. Contempla, no entanto o entendimento dos grafites como um tipo de cultura ora de dissidência, ora de subordinação. Dissidência, quando aderem a formas de expressão de liberdade e de subversão estética, ética e política. E subordinação, quando apropriados pela mídia, pelo mercado e por órgãos oficiais. Percebendo ser nos interstícios e fronteiras dessas aproximações que reside o caráter emancipado dos grafites, esta dissertação não trata de defini–los dentro de categorias precisas ou de construir certezas sobre o seu lugar legítimo, mas aponta perspectivas de seu entendimento como um tipo de arte própria de nosso tempo, cuja potência atinge dimensões políticas e sociais, na medida que inclui segmentos sociais que historicamente permaneceram privados de participação cultural. Até onde vão os limites da arte que possam abranger formas fluidas como os grafites? Através deles estamos diante de uma possibilidade de redefinição da esteticidade e de uma expansão dos sentidos da própria arte.

ABSTRACT

Painted, written, carved or glued on walls and other surfaces, graffiti become common around big cities. Taken by youngsters as a radical way of expression, they consist in a different and special code as well as slogan of urban visual displays. Spontaneously left on the streets, graffiti take place as a hybrid and open manifestation, allowing itself to dialogue with media and architecture, becoming a steady way of political and poetical contestation, affirming itself on the social field.The signs and meanings' analysis proposed here goes through a path made of social sciences, education and philosophy as its tread stones, aiming to center itself in the art, provided the strong connection existent between the both, not only because of its visual use, but also for its irrefutable involvement with the human senses: *aisthesis*. This study aims to scan the variety of symbols recognized in the urban landscapes, since the expansion of the big cities until the nowadays unfolding phenomenon. It makes use of the critical theory of art and aesthetic as well as testimony of several Belo Horizonte's graffitists and other artists, whose performances are articulated, or not, with projects and institutionalized spaces. It contemplates, however, the graffiti understanding as a kind of conflict segregating culture and sometimes a subordinating one: dissident when taken as a way of freedom expression and aesthetical, ethical and political subversion, subordinating when, taken by the media, market or official institutions. This dissertation, which intends to show that the emancipation factor of the graffiti lies among the gaps and boundaries of this approach, will not define them onto precise categories or even less aims to provide certainties over its legitimate place to be, but intends to point out perspectives of its understanding as a kind of art of our time, whose powers reach political and social dimensions, in a way that includes social classes often deprived from cultural participation and inclusion. Until what extent goes the limits of art, capable of integrating such fluid offspring as graffiti? A possibility to redefine art's senses of aesthetics expanding the meaning of art dwells on these limits.

APRESENTAÇÃO

Pode-se perguntar a que tipo de manifestação pertencem os grafites. Nascidos como prática oculta e proibida nas civilizações mais remotas, eles estão enraizados na nossa cultura, descrevem ininterruptamente as marcas deixadas, pelo homem, de seu aprendizado no mundo e de sua vida em sociedade. De tal forma impregnam nosso cotidiano que dificultam um distanciamento propício a análises.

Por se tratar de uma manifestação urbana, os grafites abrangem vários estilos e vertentes, que foram se configurando a partir do contexto social, político e cultural de diferentes épocas. Isso lhes confere uma natureza fragmentada, descontínua e propícia a pôr em questão os sistemas fixos de representação, o que implica uma estética plural e múltipla. Porém ao longo do tempo, essa manifestação revela alguma coerência e identidade que lhe faculta o direito a uma história própria, com origens fundadas na expressão artística.

A efervescência e a efemeridade desta expressão das ruas requer um tipo de análise que supere seu caráter exclusivamente transgressivo ou comunicacional e sugere uma investigação no campo da arte, a partir de alguns conceitos que têm origem na modernidade, tais como as relações entre arte e vida, arte e política, arte e cultura de massa, cultura popular e erudita, cultura global e local, e ainda entre a arte e a rua. Os parâmetros estéticos e os valores a que estão submetidos os grafites estão distantes dos modelos que serviram como referência às artes plásticas no passado. E

indubitavelmente, estão próximos dos sentidos de efemeridade, de desmaterialização da obra, de uma nova dimensão social, e de uma nova relação da arte com o espaço público, que estão presentes no campo artístico desde o surgimento das vanguardas modernistas e dos seus desdobramentos na contemporaneidade.

Minha intenção nesta pesquisa não é a categorização do grafite como uma forma de arte, mas a proposição, primeiramente, de seu estudo em diálogo com os movimentos artísticos a partir do século XX, no sentido de apontar uma possível interpenetração de processos entre eles e suas motivações subjacentes. Há momentos em que os grafites se submetem aos interesses institucionais e políticos do próprio universo da arte, assim como, há momentos em que artistas lançam mão de seus procedimentos, estabelecendo uma relação muitas vezes controversa, porém de diálogo e de via de mão dupla, entre as natureza informal de sua manifestação e o sistema oficial da arte.

Além dessa análise das relações entre os grafites e as artes plásticas, pretendo desenvolver meu estudo localizando também outros aspectos que considero fundamentais para o entendimento desse fenômeno juvenil, que tem ocupado as ruas das grandes cidades de todo o mundo. Por esse motivo fui buscar em alguns pressupostos de outras áreas do conhecimento - dentre elas a Sociologia, a Filosofia, a Comunicação e a Educação - referências para realizar minha análise. É preciso esclarecer que o meu discurso se origina na arte, a partir da minha formação no curso de Belas Artes. Não pretendo, portanto, aprofundar as aquelas questões apontadas acima, já que o foco da

minha pesquisa é o estudo dos grafites como uma manifestação juvenil urbana e suas relações com as artes plásticas.

Meu interesse pelos grafites teve início quando comecei a lecionar na Rede Municipal de Ensino em Belo Horizonte e percebi o quanto esta atividade despertava o interesse dos alunos, crianças e adolescentes, aproximando-os ainda mais de questões ligadas ao universo das artes plásticas. Esse envolvimento se intensificou quando fiz parte da equipe do Projeto Guernica e pude me aproximar ainda mais dos jovens grafiteiros e perceber a forma com que eles se articulam em torno da prática do grafite e vivenciam os conflitos gerados pela atividade: no que diz respeito à questão da ilegalidade, do risco, da sua apropriação pela moda, pela mídia, de seu caráter institucional e do trato com a cidade.

Vários estudos sobre grafites contribuíram para esta dissertação e devem ser ressaltados como o da professora Célia Antonacci Ramos no livro *Grafite, pichação & cia*, o *Guia Ilustrado de Graffiti e Quadrinhos* de Piero Bagnariol e outros autores, assim como algumas teses e dissertações defendidas em Universidades brasileiras como: *Caligrafias e Escrituras:* diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX, da professora Maria do Carmo de Freitas Veneroso, que aborda o grafite em um dos capítulos; a relação entre os grafites e o poder público de Maria Inês Lodi; o enfoque do grafite como "vertigem" e as transformações no espaço e no tempo urbanos estudado por Rosamaria Luiza de Melo Rocha; a proposição de Roaleno Ribeiro Costa dos grafites como obra aberta; e as análises sobre juventude e *hip–hop* feitas por Juarez Dayrell e Spency Pimentel. Outros autores, que

também nortearam esta pesquisa, trazendo textos importantes que refletem sobre a arte no espaço público, devem ser destacados: Maria Angélica Melendi, Hygina Bruzzi, Alicia Fernadez, Maria Lúcia Montes, Vera Pallamin, Stella Teixeira de Barros e Emílio Petersen.

Embora os grafites tenham-se tornado uma manifestação artística genuína de muitos grupos de jovens, e suas técnicas e estilos tenham sido freqüentemente incorporados por artistas e pelo sistema oficial da arte, eles raramente têm sido objeto de reflexão nas escolas de arte, como têm sido nos cursos de ciências sociais e de comunicação. Ao analisar os grafites, a partir da Universidade, e ancorada nos pressupostos da arte, pretendo possibilitar o estreitamento do grande fosso existente entre práticas populares como os grafites e o conhecimento acadêmico.

A dissertação segue a seguinte estrutura:

No primeiro capítulo abordo os grafites como um tipo de manifestação que persiste na história da humanidade, como prática oculta e proibida das civilizações mais remotas, até seu aparecimento explícito nos espaços urbanos, em concomitância com o início da modernização das metrópoles do mundo ocidental. Nesse momento crescem os grandes centros, surgem novas técnicas de reprodução da imagem, proliferam os sistemas de comunicação e a arte defronta-se com a alteração de suas fronteiras e padrões. Para essa discussão Andréas Huyssen forneceu o referencial teórico ao discutir a relação entre arte culta e popular, a partir do impacto da indústria cultural, além de Mario De Micheli, ao analisar as mudanças e transformações dos parâmetros estéticos e de representação na modernidade. O sentido mais radical de

rompimento das definições e categorias da arte, em função das relações com o espaço urbano, é abordado a partir de Nestor Canclini que define gêneros híbridos configurados no cruzamento de diversos campos, e que subvertem os padrões oficiais e institucionais da arte, abrangendo os grafites.

No segundo capítulo, trato do caráter transgressivo, político e de apropriação do espaço urbano dos grafites, no sentido de uma retomada de linguagens com origens fundadas nas vanguardas históricas européias: Expressionismo, Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo. Abordo o caráter fugaz e efêmero, a mesclagem de várias linguagens e o apelo à rua, presentes nas vanguardas históricas e que fazem parte da natureza dos grafites. Disso resulta a proposição de que estes e aqueles constituem um tipo de produção contemporânea de grande liberdade expressiva, e que traz um sentido político e estético compartilhado coletivamente, fazendo o uso da experiência global de um mesmo tema. Os grafites estão imbuídos de um ideal sócio cultural utópico, de fusão entre arte e vida, e de legitimação fora das hierarquias dominantes. Essas correspondências e relações existentes entre grafites e vanguardas são estudadas também a partir das reflexões de Mario De Micheli sobre as principais correntes artísticas modernas e as rupturas por elas propostas.

No terceiro capítulo, desenvolvo uma análise das mudanças radicais no campo da representação, a partir do Expressionismo Abstrato (anos 50), e faço também referência a artistas como Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, e outros que se sentiram atraídos pela rua e pelas marcas e escritas deixadas nesse espaço. Ancorada na teoria de Andréas Huyssen investigo os movimentos que, a partir dos anos 60, propuseram uma continuidade da condição moderna, e

lançaram ao mundo as mais radicais mudanças de comportamento, ligadas à arte e à juventude, fazendo uso de vários instrumentos, inclusive dos grafites. A ênfase é dada nas propostas de legitimação da rua como um espaço da expressão artística, e para isso me baseio na crítica ao urbanismo moderno de Marshall Berman e nas proposições lúdicas de construção de novas ambiências e de condutas cotidianas coletivas, do situacionista Guy Debord.

No quarto capítulo abordo a estética pragmatista, a partir do filósofo John Dewey no sentido de estudar a aproximação entre arte e política. A fusão mais radical entre essas duas instâncias toma uma nova configuração nos anos 70 quando se verifica, no campo cultural, a globalização das linguagens e uma crescente consciência por parte da sociedade da existência de outras culturas, não européias e não ocidentais, propiciando assim o surgimento de situações explosivas de pluralização a partir de "outros" universos culturais. Esta ótica é apresentada por Gianni Vattimo e corresponde à lógica dos grafites, que passam a representar uma forma de expressão de produção de novos atores, os quais entram na cena cultural e impõem um sentido de estética múltipla, na medida que propõem práticas artísticas ampliadas a um domínio social constituído não exclusivamente por artistas, mas por qualquer cidadão.

Ainda que essa dissertação mantenha seu foco na arte e na estética dos grafites, no quinto capítulo a discussão desses aspectos toma um viés social, no qual está em questão a investida, nas ruas, dos jovens, por meio dessas expressões como forma de afirmação étnica e cultural. Neste ponto a experiência estética juvenil é discutida como manifestação que se legitima no

corpo social e na sensibilidade coletiva como um modo de sentir, experimentar e também de reconhecer-se conforme menção feita por Michel Maffesoli. Através de suas expressões, os jovens apropriam-se de códigos e reinventam práticas urbanas singulares, como é o caso do *hip-hop,* que é estudado nesta dissertação sob o ponto de vista pedagógico de Peter Mc Laren e da abordagem filosófica de Richard Shusterman. No que diz respeito à lógica dos grafiteiros na sua abordagem da cidade, recorri às reflexões no campo da comunicação de Jean Baudrillard, e aos estudos étnicos e multiculturais de Paul Giroy e Stuart Hall. Todos esses teóricos ofereceram-me as bases para abordar esse fenômeno multifacetado, que é o grafite. Assim, pela sua própria natureza, o objeto de estudo desse trabalho acaba por suscitar uma série de aproximações, na tentativa de encontrar parâmetros para a análise proposta, que envolve tanto a visualidade do grafite quanto o seu significado cultural. A análise do grafite a partir de um único ponto de vista é empobrecedora e, portanto, se justifica uma abordagem tão ampla. É preciso ressaltar, no entanto, que não se pretendeu um aprofundamento exaustivo nas teorias de cada um dos autores citados, pois, por se tratar de uma dissertação de mestrado, não caberia aqui essa abordagem. O que se pretendeu foi embasar este estudo num referencial teórico abrangente, que fosse capaz de ajudar a desvendar os caracteres dessa manifestação urbana.

Tratar os grafites a partir da perspectiva institucional levou-me a levantar uma questão que atravessa o sexto capítulo, sobre o lugar legítimo dos grafites, uma vez que remetem a um tipo de manifestação que se impõe na cidade, pela visualidade, a partir de potencial político e transgressor, e que, ao

mesmo tempo, tem sido apropriado pela publicidade, pela moda e subvencionado por órgãos oficiais. Embora muitas vezes numa situação de conflito com a lei, ou diante das contradições provocadas, quando se estabelece a possibilidade de sua institucionalização, os grafites se firmam numa relação de diálogo com a cidade. Esta relação ambígua entre a rua e os espaços institucionais me instigou a uma análise à luz das teorias críticas de Hal Foster, Achille Bonito Oliva e Nestor Canclini. No entanto, para a uma investigação mais próxima deste processo de institucionalização dos grafites, recorri ao Projeto Guernica[1] da Prefeitura de Belo Horizonte e a outras experiências ocorridas na cidade, em museus, galerias, escolas e universidades, que de alguma forma apropriaram-se ou abrigaram experiências com os grafites.

Por fim, analiso os grafites, seja na busca consciente do artista, seja no gesto gratuito de adolescentes, como um tipo de intervenção urbana que se dá no terreno da ocupação explícita de um espaço, numa disputa travada com outros meios de comunicação por cada centímetro da cidade. Uma ação que incorpora um sentido, quer como reivindicação e afirmação da identidade e da participação dos sujeitos na cidade, quer como busca de outros territórios artísticos a partir da experiência estética. O grafite tem oscilado entre a legalidade e a ilegalidade, entre o anonimato e a autoria, existindo à margem do sistema da arte e nos seus interstícios. É nesse ponto de tensão, abordado no último capítulo, que localizo os grafites como um tipo de arte apta a mestiçagens, contaminações, e portanto em estado de expansão.

1- Projeto criado pela Prefeitura de Belo Horizonte em 1999, para debater a questão das pichações e dos grafites na cidade de Belo Horizonte.

Este estudo faz referência à ocorrência dos grafites e suas variações, no Brasil e em outros países da América Latina, além da Europa e dos Estados Unidos. Porém seu foco é a produção de Belo Horizonte, a partir da atuação de oito[1] grafiteiros da cidade, cujas experiências variam entre a vertente norte-americana, o movimento *hip-hop*, e a categoria *street art.*

Os grafiteiros das vertentes citadas concederam entrevistas a esta pesquisadora no período de março a agosto de 2006. Também foram coletados depoimentos de mais doze[2] pessoas, entre elas, artistas, coordenadores do Projeto Guernica, arte-educadores, professores, organizadores de exposições e um historiador. Os dados colhidos nas entrevistas constituem material bastante valioso para a pesquisa, uma vez que incorporam a fala dos sujeitos envolvidos na prática dos grafites, não apenas na sua execução, mas que também de uma forma ou de outra, lidam com aspectos relevantes que dizem respeito a essa manifestação. Procurei manter o tom coloquial das falas dos entrevistados, uma vez que os grafiteiros se afirmam através de expressões próprias e de gírias que julguei conveniente conservar, a fim de não falseá-las, sob o pretexto de uma falsa erudição desta pesquisa, que se quer, antes de tudo próxima de seu objeto de estudo.

Adotei a expressão “grafites”, no plural, para que fosse contemplada não uma referência única, mas várias que abrangessem o sentido múltiplo das expressões de rua. “Grafites” portanto, neste estudo, refere-se a uma denominação ampla da experimentação gráfica, inserida espontaneamente nos

_____

1-Bá, Eu, Fear, Mosh ,Ramon, Seres, Wemerson, Xerel

2-Neusa Macedo, Leonardo Oliveira, Gásparo Bosh, Mônica Palhares, Cássia Macieira, Marcos Malafaia, Cirlene Martins, José Marcius Vale, Isabel, Chico e Marcelo D. Dias e Thiago Costa.

espaços públicos, ora pintada, escrita, desenhada, arranhada, pichada ou colada, feita com *spray,* tinta, compressores, marcadores, giz, ou qualquer objeto que produza uma marca.

Embora esse espectro pareça amplo, algumas características convergem para o entendimento comum desta ação, a partir de algumas especificidades que lhe conferem códigos e conformações próprias; como seu caráter de intervenção, de anonimato e de expressão coletiva e pública.

Os grafites definem um novo uso dos espaços urbanos e uma nova forma de comunicação com, e na cidade. E no mesmo sentido que a experiência moderna, nascem de uma relação entre arte, protesto e política. Representam um tipo de experiência particular da expressão artística no universo popular urbano e simbólico.

Há sempre nos grafites algo que exprime a busca pelo prazer de impor uma marca visual na cidade, um sentido que vai além da intenção de ser só gesto, ou só uma aparência, incluindo outros aspectos de reconhecimento, de inserção social e da experiência estética como produção e expansão de sentidos.

CAPÍTULO 1

GRAFITES: ARTE E EXPERIÊNCIA COTIDIANA NO TEMPO E NO ESPAÇO

> **[...] a experiência estética é a capacidade de fazer-nos viver na dimensão imaginária, outras possibilidades de existência, dilatando neste modo os limites daquela possibilidade específica que, na cotidianidade, realizamos.**
>
> **E. Dilthey**

Viver na contemporaneidade é estar preparado para a transformação, o crescimento e a aventura; é estar a todo momento apto a mudanças no modo de sentir, pensar e agir sobre o mundo. No lugar da unicidade, anuncia-se a fragmentação, a efemeridade, o pluralismo, a reterritorialização e a segmentação. Em virtude destes novos paradigmas contemporâneos, há uma modalidade que é vital à vida cotidiana - trata-se de um novo tipo de relação do sujeito com o espaço e o tempo.

Segundo David Harvey, (1992) a modernidade, em virtude da ênfase no giro do capital, envolveu o nosso modo de vida, numa aceleração generalizada, numa volátil efemeridade de modas, produtos, técnicas de produção, processos de trabalho, idéias, ideologias, valores e modos de comportamento. Contraiu uma ênfase nos valores instantâneos e descartáveis, tornando difícil o planejamento a longo prazo. A vida cotidiana torna-se divida entre o tempo consumido no trabalho e o tempo do lazer impondo uma relação espaço/tempo, ora lúdica, ora de produção.

Guy Debord (*in* JACQUES,1997) afirma que tudo depende efetivamente do nível em que se ousa formular a questão: Como vivemos? Como ficamos

satisfeitos ou insatisfeitos? Para HARVEY (1992) a crise ocasionada por essa nova compreensão do tempo-espaço tornou-se não só uma crise comportamental e da sensibilidade, mas assumiu a dimensão de uma complexa e intensa reformulação das relações com o ambiente e com as experiências que nele vivenciamos.

Neste contexto cambiante da experiência do espaço e do tempo, as práticas estéticas e culturais têm particular suscetibilidade uma vez que envolvem a construção de representações e artefatos espaciais a partir do fluxo da experiência humana. O processo urbano tem a ver com isso tudo, pois reflete algo incontrolável e descontínuo na modernidade, apresentando-se como um terreno propício às fugacidades da vida cotidiana, tanto na espacialidade quanto na temporalidade, propondo um ambiente apto à autonomia dos sujeitos. Como a rua, zona neutra que mesmo inserida dentro da circularidade da lógica da produção e da mídia, pode sofrer algum tipo de intervenção que escape a esse poder?

Para Debord (*in* JACQUES,1997), a vida cotidiana está na fronteira do setor dominado (pelo capitalismo) e do setor não dominado, ou seja, o lugar do aleatório. Pode-se concluir, segundo a lógica que este autor propõe, que as intervenções artísticas urbanas funcionam como um dos possíveis caminhos para a apropriação do espaço-tempo na cidade, fazendo parte do ensejo midiático ou escapando às suas regras e ao seu domínio macro. Assim, como entender os grafites como signos de emergência de um pós-capitalismo ou

mesmo de uma sociedade pós-industrial? Em que tempo da vida cotidiana dos sujeitos grafiteiros ele se insere? Na esfera do lazer, da produção ou do empenho artístico?

Segundo BERGER e LUCKMANN (1996), a experiência da vida cotidiana acontece em diferentes graus de aproximação e distância espácio - temporal. A mais próxima é a zona da vida cotidiana diretamente acessível à própria manipulação corporal do indivíduo. Esta zona contém o mundo que se acha ao seu alcance, o mundo em que ele atua, a fim de modificar a sua realidade, ou o mundo em que trabalha. Porém a realidade da vida cotidiana contém outras zonas que não lhe interessam, ou seu interesse nelas é indireto, menos intenso e menos urgente. A realidade da vida cotidiana, além disso, apresenta-se como um mundo intersubjetivo do qual o indivíduo participa juntamente com os outros - o tempo coletivo.

Nos anos 60 as cidades e o modo como os seus espaços se organizam formam uma base material a partir da qual é possível pensar, avaliar e realizar uma gama de possíveis sensações e práticas sociais. Espaço, palco, onde se entrecruzam as mídias, a subjetividade e a intersubjetividade dos habitantes.

Os muros são tomados pelos grafites, numa mesma época em que Claes Oldenburg, Hélio Oiticica, Lígia Clark, Joseph Beuys e Eva Hesse experimentam radicalmente empreender a passagem e a aproximação da arte com a vida. Justamente quando a experiência artística rompia seu “reino” fundindo-se com a vida, com os lugares comuns.

Os grafiteiros e artistas que criam na rua seus territórios artísticos,

evocam temas corriqueiros que irão contrapor à rotina da cidade, propondo, através de elementos visuais, uma busca por um outro tipo de relação com a ela, seja através da monumentalidade dos grafites 'murais" ou das íntimas intervenções poéticas. Neste caso, a arte funciona como expressão ativa de uma realidade compreensível e voltada diretamente ao público, surpreendendo o cidadão, na ida e na volta do trabalho, na correria do almoço, no momento em que está mais profundamente mergulhado na sua rotina. Tudo isso mostra a fugacidade do momento no gesto espontâneo com o *spray*, o "aqui e agora" que é apresentado na vida cotidiana como o realismo da consciência do presente. "A intensidade e a presença imediata da ação estética alheia à esfera cultural e social e avessa à atividade de "lazer fabricado*".* (DEBORD, *in* JACQUES, 1997, p.149).

Para os situacionistas quando a vida social é totalmente ocupada pela mercadoria, tudo se torna espetáculo, o próprio lazer torna-se alienante. Portanto a vida cotidiana, efetivamente, segundo Henri Lefebvre: "é o que resta quando se retiram do vivido todas as atividades especializadas". (LEFEBVRE *in* JACQUES, 2003, p.144)

É preciso que se tornem possíveis outros tipos de proposições para o espaço urbano, que não aquelas voltados para os interesses 'funcionais" da cidade. Como Carlos Matuck, grafiteiro bastante conhecido em São Paulo declara: *"*o grafite é uma aventura, é uma delícia você sair à noite pintando paredes, é uma "puta" diversão." (MATUCK. *Apud* COSTA, 1994, p.84).

> [...] fomos em vários muros seguidos, pichando patinhas de onça. De repente o cara vira e vê um açougue com um tigre pulando. Era essa a brincadeira! Olha só a patinha, não está à toa! Quer dizer o tigre andou! Era mais ou menos isso. (BARRETO. A*pud* COSTA, 1994, p.84)

Uma experiência errante, à "deriva", próxima à categoria do prazer, do jogo, e distante das categorias formais que regem o aparelho social: assim podem ser entendidas as manifestações grafitadas que aparecem anonimamente, na cidade. Por mais alienante que seja, sair à noite marcando a cidade, certamente é uma experiência que rompe a experiência árdua do trabalho, da rotina, operando numa outra lógica, a lúdica vivência cotidiana. No caso destes artistas, eles criam uma forma de dessacralizar a arte, tirar dela seu caráter mítico e jogá-la na rua.

> Creio que nós, e aqueles que virão depois de nós continuarão lutando para fazer com que sintamos em casa neste mundo, mesmo que os lares que construímos, a rua moderna, o espírito moderno continuem desmanchando no ar. (BERMAN, 1987, p.330).

Tão próxima se tornou a arte das experiências da vida, que acaba por celebrar e explorar a rua como o mais sonhado espaço cotidiano, que poucos modernistas dos anos 50 teriam ousado procurar. Somente na rua era possível que a arte experimentasse o efêmero, o fragmentado, o descontínuo, e reenfatizasse as qualidades fugazes da vida cotidiana, descobrindo que o mundo funcional, impessoal e da via expressa não constituía o único mundo possível, que haveria outras direções para as quais o espírito moderno podia se voltar.

Se os grafites existem desde as origens de nossa civilização, e

enraizaram-se na nossa cultura, ressignificando-se a cada tempo e em cada lugar, foi exatamente entre os anos 60 e 80 que afirmaram-se como um ato contestatório e de expressão, e passaram a ser reconhecidos amplamente enquanto tal e como um movimento. Porém mesmo incorporados e reconhecidos na nossa cultura, correspondem a um ato ilegal e ilícito que interfere e gera instabilidades e tensões, nas relações de interação social e individual da vida metropolitana.

Pretendo analisar o contexto social e artístico em que se dão os grafites, quando passam a refletir uma estética radical de intervenção nos espaços urbanos, como intenção de afirmação universal do homem em diferentes tempos. Para onde apontariam as possibilidades da experiência estética na vida cotidiana a partir destas expressões?

1.1. O muro é a caverna

> **[...] o caráter eclético dos grafites pode servir de suporte para simultaneamente suscitar várias questões identitárias contemporâneas, [...] coloca em questão uma origem ancestral evocada, um elemento antigo que permite atravessar os problemas cotidianos e chegar à criação.**
>
> **Maria Lúcia Bueno**

Desenhos, escritas, rabiscos, ou pinturas anônimas, traçados em paredes, muros, rochas, árvores e outras superfícies, executados com os próprios dedos, tinta, sangue ou gordura animal, carvão, lápis, ou qualquer objeto pontiagudo, com a finalidade de transmitir uma mensagem direta ou hermética, a quem alcance, ou transite por lugares onde estejam: os grafites

inscritos, raspados, pintados ou gravados já estão enraizados na cultura humana e atravessam o tempo. Magia ou rito, das pinturas parietais do homem paleolítico às paredes contemporâneas, sempre algo neles exprime a experiência humana: um signo ou objeto que nos sugere a realidade em cada tempo.

Silhuetas de homens, animais atravessados por lanças, formas estilizadas e realistas e, mais tarde, as esquematizações, abstrações, ideogramas e escritas. Arte, rito ou magia, símbolos da vida ou da morte, de presença e de posse, há quase 40.000 anos o homem realiza pinturas e incisões parietais.

Os homens do paleolítico superior desconheciam a agricultura e a domesticação de animais. Eram caçadores sempre ao capricho das inclemências do tempo, e provavelmente do azar, sempre temerosos do dia de amanhã. Para eles, representar o animal era possuí-lo, propiciar a sua caça ou proteger-se contra seus ataques, enfim, interferir no fluxo da realidade, fixando-o na rocha com naturalismo e veracidade: “A realidade da vida cotidiana organizada em torno do ‘aqui’ do meu corpo e do ‘agora’ do meu presente” (BERGER e LUCKEMANN, 1985, p.39).

Esse gesto selvagem traz, então, uma contribuição histórica peculiar, ao revelar detalhes da vida cotidiana do homem em diferentes períodos de sua evolução.

> A prática de escrever nas paredes também conservará algumas características da produção dos caçadores. Em determinados casos, ela acabará por adquirir o caráter de uma ação arquétipa, colocando os grafites próximos de uma concepção circular de repetição de acontecimentos, característica do “pensamento selvagem”. (BAGNARIOL, 2004, p.13).

Mãos em negativo que aparecem em silhueta, impressas a partir do impulso da tinta soprada nas rochas, apresentam uma surpreendente similaridade com a técnica do *stencil,* molde vazado feito de radiografias e rodeado de *spray*, aplicado sobre os muros por artistas e grafiteiros.

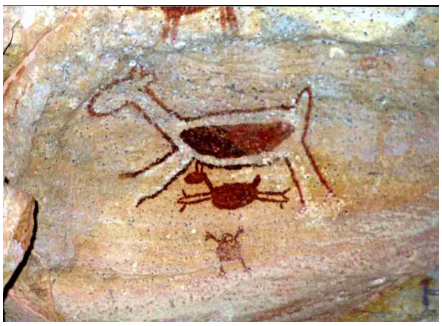

FIGURA 2

Trata-se da afirmação da presença humana e, há milhares de anos, essas pinturas eram produzidas para permanecerem secretas nos lugares de difícil acesso e de restrita contemplação: “ocasionalmente estavam expostas aos olhos de outros homens, mas disponíveis aos espíritos”. *(*BENJAMIN, 1985, p.173). Confere-se a estas imagens o valor de culto, pois, produzidas a serviço dos rituais e da magia, o importante é que existissem e não que fossem vistas.

FIGURA 3

FIGURA 4

Esse ato sensível da expressão humana permanece na história como uma forma cambiante e

peculiar de lidar com os símbolos, emblemas escondidos, ou proibidos, do inconsciente e das práticas ocultas das coletividades urbanas. Nos grafites atuais, no lugar da magia oculta, predomina a absoluta exposição. Inscrever um grafite é inscrever-se no âmbito público: "o traço individual de uma expressão pública". (ROCHA, 1992, p.81). Uma relação paradoxal, por um lado velado, anônimo e codificado, restrito a determinados grupos, por outro demasiadamente exposto.

> Parece haver uma necessidade maior impondo-se ao homem, que o faz sulcar a pedra dedicar-se a inscrições numa superfície ou riscar com estilete um outro corpo físico (a rocha) que não o seu próprio nem o de seu semelhante. (LODI, 2003, p.24)

Assim, a inscrição nos espaços públicos torna-se habitual e ininterrupta na história da humanidade. As marcas espontâneas deixadas nas rochas, nos monumentos, nas mais remotas civilizações, ou símbolos emblemáticos de grupos que atuam nas metrópoles contemporâneas atravessam o tempo, vindo a se traduzir como uma marca da visualidade urbana atual.

1.2. Grafites: um traço antigo e marginal

> **A arte é o local onde se regenera e se purifica o pragmatismo alienante da vida cotidiana: ela também é pragmática e ativista, mas positiva e criativa.**
> **Júlio Argan**

O desenho, a palavra no seu sentido obsceno, jocoso e *underground* passaram despercebidas durante séculos pelos teóricos que estudaram a natureza humana. Somente no final do século XIX começou a surgir interesse

por essas práticas cotidianas, ordinárias, e sobretudo marginais. Os grafites, com o passar do tempo, vão tomando novos significados e novas configurações de acordo com o contexto em que são produzidos.

Uma análise dos grafites pode significar uma leitura transversal da história do homem e de sua existência, pois através deles é possível compreender as sensibilidades vividas por pequenas tribos ou grandes civilizações. Porém a maioria deles, até os mais recentes, pelo seu próprio caráter efêmero, já nem existem mais.

> [...] desde o Império Romano as cidades ocidentais eram crivadas de escritas, mensagens epigráficas e arquitetônicas oficiais, imposições da autoridade imperial e da religião estatal. O mesmo acontecia com as cidades islâmicas recamadas de uma caligrafia sutil que se disseminava por todos os espaços construídos. Mas essas inscrições provinham das classes mais poderosas e serviam para a construção da ordem e a preservação da fé. (MELENDI. Mesa Redonda no 4º Salão do livro de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003)

Nas mais antigas cidades gregas e romanas, as pessoas manifestavam-se nas ruas, escrevendo nas construções, leis, anúncios, acontecimentos públicos e protestos. Pompéia, cidade destruída pelo vulcão Vesúvio (79 d.c), conservou em algumas paredes das casas restantes grafites representando cenas e poemas sobre a vida diária de seus habitantes. Os primeiros cristãos, em Roma, reuniam-se secretamente nas catacumbas, onde deixavam seus símbolos. Na idade média os hereges eram perseguidos pelos católicos e tinham suas casas “pichadas”.

Existe algo no homem que perpassa no tempo e o persegue por toda sua existência: a necessidade de expor-se simbolicamente deixando pública sua presença, seus pensamentos, sentimentos e idéias.

Penso nos grafites como uma pulsão estética que permite a alguém estabelecer um laço, ou uma experiência, em relação ao outro. Uma experiência que extrapola os limites do tempo e o uso do espaço. Eles escapam à ordem da realidade instrumental, residem no lado experimental da vida, no espaço da liberdade, do corriqueiro, nos fatos menores do cotidiano.

A análise desta forma de expressão, para além ou aquém das formas instituídas, irá perpassar todo este estudo: as ranhuras, buracos e escritas nos muros de Paris, as empreitadas surrealistas e situacionistas de ocupação do espaço urbano, as escritas políticas da América Latina, as *tags* dos guetos nova-iorquinos, até sua exaustiva presença nas paredes de todas as grandes metrópoles.

Esta atitude ligada diretamente à vida cotidiana permanece na forma com que os jovens investem em suas experiências artísticas, na rua e no convívio com os grupos que se formam no bairro, na escola ou nas festas. É quando a produção estética se funde à experiência diária e propicia ao público identificar-se com a obra, a partir de uma projeção determinada pela lógica do dia-a-dia.

1.3. Arte e experiência de vida

> **...Eu olho a realidade por mim antes tão desprezada e tremo. Realidade – digo eu, na hora de levantar da cama e de ir dormir, de dia e de noite, a realidade me envolve, sinto-a em toda a parte e em cada coisa até em mim mesmo, naquela nova transformação, que dia-a-dia torna-se em mim mais evidente. ... o poeta não pode viver no mundo dos sonhos, ele já é cidadão do reino da realidade.**
>
> **Belinsk**

Esse pensamento tornou-se parte do homem de 1848. Segundo MICHELI (1991) era natural em um período como esse, de combustão revolucionária, que a realidade se tornasse o problema central até mesmo na produção estética, da poesia, às artes figurativas.

Gustave Courbet, um dos representantes do Realismo, entendia que o belo, como a verdade, está ligado ao tempo em que se vive e ao indivíduo que é capaz de percebê-lo; e a arte consiste tão somente em saber encontrar a expressão mais completa da coisa existente. (COURBET, a*pud* MICHELI, 1991, p.10)

O princípio fundamental do Realismo era a ligação direta com a vida, com os aspectos mais imediatos e cotidianos: nada de mitologia, nada de quadro de evocação histórica, nada da beleza convencional dos padrões clássicos.

O Cubismo, o *Fauvismo* e o *Art-Nouveau,* no campo da representação, propunham articulações e experimentações que rompiam a estrutura formal e defendiam a construção de uma concepção autônoma da arte, marcando o início do processo de autonomização do olhar.

> A visualidade deixa de ser conduzida por modelos preestabelecidos e propõe um afastamento da norma e da tradição. Rompe-se com a unicidade, institui-se uma pluralidade de visões. (BUENO, 1999, p.21)

Com o acelerado desenvolvimento industrial, a divisão de classes, o surgimento de um mercado mundial capitalista, a emergência das massas urbanas e de novas tecnologias, uma nova condição irá despontar na

modernidade, o que irá propiciar profundas mudanças nas maneiras de pensar e de produzir arte, além da ampliar seu público.

A arte precisava ser concebida como produto dessa situação histórica e cultural, e como um pretexto para o questionamento da instituição burguesa e do circuito artístico, desde a produção até a recepção, passando pelo mercado e pela crítica de arte.

Vários aspectos sociais, somados às experiências freudianas da subjetividade, à aceleração do mercado e à crise da representação, foram responsáveis pela dissolução das fronteiras que separavam arte e vida, alta cultura e cultura popular e o poético e o prosaico.

Segundo BUENO (1999), os modernos foram atraídos por temas considerados menores, ligados ao dia-a-dia do mundo privado, pela estética da arte popular e da cultura publicitária emergente, como os artistas Gustave Courbet, Georges Seurat e Toulouse Lautrec.

1.4. A liberação dos sentidos, dos costumes e da vida cotidiana

> **No início do século XX era inegável que a confrontação, a contestação, a criatividade e a autonomia nas obras de arte nas ruas fossem herança legítima das tendências modernas.**
>
> **Andreas Huyssen**

A principal ruptura com a tradição esteticista do final do século XIX consistiu na tentativa de integrar a arte à vida cotidiana, a fim de abalar a legitimidade da grande arte européia burguesa, lançando ao mundo artístico a lógica de outros discursos sociais e políticos que terão seu apogeu nas

manifestações vanguardistas.

A vida metropolitana e industrial, a máquina, a subjetividade, a participação política, a realidade, o imaginário e o protesto da arte contra ela mesma são questões colocadas pela modernidade. É dentro desse espírito que se constituirão e serão lançadas as bases nas quais as manifestações urbanas, como os grafites, irão despontar.

No intuito de abalar o estado acomodado das coisas, os artistas modernos irão apontar e abrir os caminhos para que jovens, em diferentes épocas, pudessem tomar as ruas como espaço da expressão, de protesto ou simplesmente como registro de suas presenças.

O modernismo nasce da consciência do "outro", da iconografia popular, das colagens do cubismo, da luta política revolucionária, do crescimento das grandes cidades modernas, da busca da autonomia estética. Estes pilares formam a base para a dissolução dos padrões estéticos que sustentaram, até então, a alta cultura. Também a expansão dos segmentos urbanos e as novas técnicas de reprodução que elevaram a popularidade das artes plásticas contribuíram para a aproximação da arte, da cultura popular. Mario De Micheli define os meados do séc XIX como:

> Uma época em que ganha consistência à moderna noção de povo e os conceitos de liberdade e de progresso adquirem nova força e concretude [...] As idéias liberais, anárquicas e socialistas impulsionavam os intelectuais a combater não apenas com suas obras, mas também com as armas nas mãos (MICHELI, 1991, p.6).

Segundo HUYSSEN (1992) este confronto entre o culto e o popular irá se estender ao século XX e desembocar naquilo que ficou conhecido como

“vanguardas históricas”, que representaram claramente um novo estágio na trajetória do pensamento moderno. Suas mais salientes manifestações foram o Expressionismo e o Dadaísmo, o Construtivismo Russo, o Futurismo, o culto ao proletário (*prolecult)* nos anos seguintes à Revolução Russa, e o Surrealismo francês, principalmente na sua fase inicial. (HUYSSEN, 1986, p.1). O autor afirma que mesmo liquidadas pelo fascismo e pelo stalinismo, as vanguardas, sem dúvida, foram capazes de desenvolver uma relação alternativa entre arte culta e cultura de massa.

A primeira Guerra Mundial não encerrou esse capítulo, promulgando a continuidade da vigência da arte culta. Mesmo reprimidas e absorvidas pelo domínio do alto modernismo, as vanguardas conseguiram manter fluidas as fronteiras que separavam a alta cultura e a cultura de massa, tornando possível o discernimento e a focalização das novas tendências dentro da própria modernidade, deixando seus rastros e um legado ao que viria depois.

Sendo assim, esta divisão categórica irá ser dominante em dois períodos - desde as duas últimas décadas do século XIX aos primeiros anos do século XX, - tornando-se mais tênue nas duas décadas que se seguiram à Segunda Guerra Mundial.

O modernismo abrange os projetos inseridos nas transformações sociais e históricas da arte burguesa que acompanharam a Revolução Industrial e tecnológica desde o início do século XIX. Ele surge a partir da ruptura dos valores provocada por uma série de razões históricas e ideológicas.

O Romantismo representa uma dessas manifestações, que já fazia

oposição ao modelo de arte aristocrática das cortes européias, e propunha uma arte questionadora do conteúdo imitativo e ilusório neoclássico. Também o Realismo e o Simbolismo foram capazes de apontar a emergência de uma concepção autônoma de arte e o surgimento do Modernismo.

Nesse contexto o que se rompeu estava também na ordem do protesto e das revoltas que explodiram, nesse período, além das questões estritamente estéticas.

CAPÍTULO 2

O DIÁLOGO ENTRE GRAFITE E MODERNISMO

2.1. A quebra da divisão: arte culta X cultura popular

> **É chegado um tempo em que a arte não mais permanece isolada e separada das outras possibilidades de expressão do espírito humano. Não lhe interessa a destreza artística, mas a vontade – a vontade da humanidade...**
>
> **Kurt Pinthus**

As rígidas fronteiras entre cultura popular e cultura erudita começam a ser rompidas, portanto, desde meados do século XIX culminando nas propostas das vanguardas e neovanguardas do século XX. Essa nova realidade começa a despontar a partir do entrelaçamento entre os campos político, artístico e social dando consistência ao estreitamento das relações entre a arte e a vida, entre a arte e o povo e entre a arte e a rua, permanecendo até hoje como questões relevantes nas artes.

Ainda que de formas diferentes, tanto expressionistas, como dadaístas, futuristas ou surrealistas trabalharam e arquitetaram verdadeiras insurreições culturais. Experiências que se tornaram indubitavelmente uma espécie de matriz para grande parte de tudo que vem sendo produzido no campo da cultura até os dias de hoje. As neovanguardas nos anos 60 retomaram alguns dos pressupostos das vanguardas históricas, porém, dentro de um novo contexto.

Um forte sentido de futuro, de ruptura, de descontinuidade, de crises, de conflitos de gerações marcou esse período, que caracterizou-se como uma era

de transformação cultural, gerando novas formas de perceber e representar o mundo. No campo da teoria crítica, são quatro as características que irão definir o pós-modernismo a partir dos anos 60 e apontar nele o continuísmo do ideal moderno, segundo HUYSSEN (1992); sua identificação com os movimentos europeus de vanguarda como dadaísmo, surrealismo e futurismo, o exacerbado senso de ataque à arte institucional, o otimismo tecnológico, e a quebra da divisão categórica entre arte culta e cultura de massa. (HUYSSEN, 1992, p.36).

Os grafites, surgidos como expressões gráficas das ruas, manifestaram-se com mais ênfase nos anos 60, com um forte caráter político, assumindo um sentido eminentemente transgressivo no final dos anos 70, e artístico nos anos 80. Agregam, em síntese, as características apontadas por Huyssen, como os ideais de enfrentamento à lógica institucional vigente – a apropriação e a especificidade técnica inovadora tanto no *hip-hop* como o uso de *sprays, pick ups* – no auge do desenvolvimento tecno-industrial e eletrônico - e a proximidade com cultura de massa. Trazem ainda à cena cultural novos atores sociais: jovens, das classes populares das grandes cidades, que rompem radicalmente os limites que separam a produção cultural da classe dominante daquela da classe popular.

Huyssen vê a extinção das fronteiras entre arte culta e cultura popular como uma das características do pós-modernismo. A partir das considerações desse autor, Maria do Carmo Veneroso (2000) examina a relação entre vanguarda, modernismo e pós-modernismo, centralizada na discussão sobre a

cultura de massa. E afirma que, em decorrência da contaminação da obra de arte pela produção industrial, a base elitista do modernismo acaba sofrendo seus abalos, o que torna possível o início do processo de diluição da grande divisão entre a cultura erudita e a cultura popular. Jameson complementa a análise do rompimento dessa distinção e vê como conseqüência "além do desaparecimento do sujeito, que levou ao desaparecimento da figura do artista genial, que era obrigado a exprimir-se em linguagens inéditas, assim como a ruptura com a ideologia do novo". (JAMESON, *in* HOLANDA, 1992. p.82) A aproximação com a cultura de massa gerou novas formas estéticas nas várias artes, que tomam novas dimensões nos anos 60 e assumem desdobramentos nos anos 70:

Porém, apenas nas três últimas décadas do século XX essa conjuntura começa a se modificar efetivamente. Os limites entre cultura popular e erudita tornam-se menos definidos e propiciam "um novo conjunto de relações mútuas" (HUYSSEN, 1992, p.4), um entrecruzamento que acaba por trazer outros discursos, outras formas de representação e participação, e novas identidades sociais, implicando um olhar e uma produção de arte diferenciada, mais próxima da realidade.

Os grafites trazem à tona a subversão dos valores estéticos da arte e dos padrões institucionais de mercado, de cultura e de participação popular que há um século vinham sendo rompidos. "Por muito tempo as artes plásticas permaneceram isoladas da sociedade, confinadas na esfera restrita do campo artístico e consumidas apenas por um público seleto". (BUENO, 1999, p.13).

> O pedestal da grande arte já não ocupa o lugar privilegiado de antes, assim como é coisa do passado a coesão da classe que ergueu seus monumentos neste pedestal. [...] Desde os anos 60, as atividades artísticas têm se tornado mais difusas e difíceis de conter em categorias seguras ou em instituições estáveis como a academia, o museu ou a rede oficial de galerias. (HUYSSEN, a*pud* BUENO, 1999, p.259)

Os grafites fazem parte de um conjunto de expressões urbanas expostas diretamente ao público, e escapam às definições precisas da arte, rompendo efetivamente os limites entre alta e baixa cultura. Canalizam o fluxo artístico infantil dos jovens e suas aptidões a conceitos artísticos sofisticados. Por terem surgido espontaneamente nas ruas, não passam pelos parâmetros estéticos oficiais ou do mercado, dos museus e galerias. A facilidade de execução e o baixo custo permitem que qualquer indivíduo deixe um recado, signo, desenho, assinatura ou pintura nos espaços da cidade. Portanto, de que tipo de arte se trata? Arte infantil, primitiva, popular ou uma arte social?

2.2. O furor expressionista

> **A concatenação dos fatos – fábricas, casas, doenças, prostitutas, gritos e fome – é substituída por sua transfiguração. Os fatos adquirem importância somente no momento em que a mão do artista estende-se, fecha-se e agarra-se naquilo que está por trás dele.**
>
> **Mario De Micheli**

Nos últimos trinta anos do século XIX o positivismo, os congressos de ciências, as grandes exposições universais foram às bandeiras agitadas ao vento impetuoso do progresso no corpo social da Europa.

A Primeira Guerra Mundial acaba por deflagrar as contradições encobertas pelo positivismo. Artistas, filósofos e escritores sentem o eco dos primeiros abalos subterrâneos da catástrofe que está por vir. Acabam por provocar a estrutura e o estado das coisas. O tom de felicidade, hedonismo e leveza, próprio de alguns impressionistas somado ao cientificismo positivista de outros, gera profundo incômodo nos expressionistas. Para eles essa "felicidade" era uma maneira de ignorar os problemas que turbilhonavam sob a calma aparente da organização social.

"A arte deve gritar nas trevas, pedir socorro, evocar o espírito": (MICHELI, 2004, p.64), isso é o Expressionismo. A pintura torna-se uma maneira de desencadear na tela a violência das emoções, a libertação completa do instinto, a transposição das sensações para a tela com o máximo de brutalidade e explosividade.

> O que quero é provocar uma revolução nos costumes, na vida cotidiana, mostrar a natureza em liberdade, libertá-la das velhas teorias e do classicismo. A liberdade desenfreada da inspiração é, portanto, a única lei à qual admito obedecer, afirmava Vlaminck. (MICHELI, 2004, p. 65)

George Grosz, artista alemão que exemplifica bem o espírito expressionista, investe num estilo bastante raivoso e agressivo de desenhar, voltando-se para uma espécie de epigrafia popular, desenhos maltraçados das ruas. Seus desenhos exprimiam cólera, ressentimento. Desenhava bêbados, homens que vomitavam, assassinos, suicidas, soldados mutilados de guerra, correspondentes " à feiúra e crueldade dos seus modelos, o folclore dos mictórios, a tradução mais imediata dos sentimentos fortes. (Fig. 6 - 7)

Desenhos que não eram apenas uma denúncia, um ato de acusação; eram também uma confissão". (MICHELI, 2004, p.75)

Em Kirchner, a sublimação instintiva da forma no acontecimento sensível é traduzida como um impulso no plano da tela, uma manifestação imediata e a intolerância para com a lei e a disciplina. (Fig.5)

Enfim, os expressionistas tinham aberto uma ferida, demonstravam a falência de uma ordem. Eram portanto inimigos do poder instituído, principalmente na Alemanha. Sob o estigma de arte degenerada, foram perseguidos, dispersados, tiveram suas obras confiscadas e destruídas pelo fascismo e pelo hitlerismo. O Expressionismo talvez seja o melhor exemplo da arte como condição de vida,

FIGURA 5

FIGURA 6

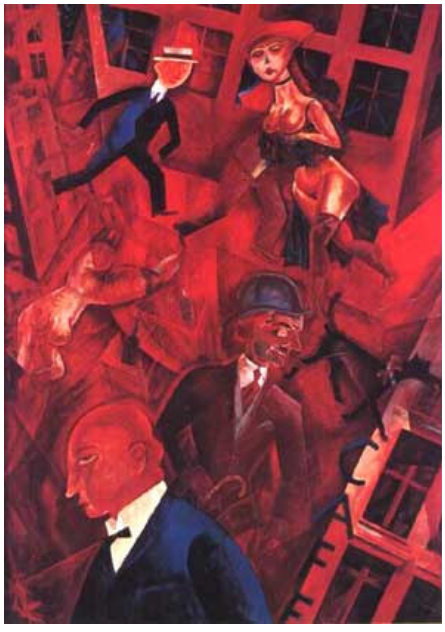

FIGURA 7

onde o que está em jogo é o ato criativo, a evasão e o protesto levado a sério, sem submissão ao mercado, carregado de uma problemática extremamente verdadeira.

O Expressionismo, como uma arte de protesto contra a arte imperialista, ante uma cultura em decadência, colocava em questão as tensões subjetivas e objetivas de ordem burguesa. Empenhavam-se num esforço com o intuito de "minar as rotinas esquemáticas da arte burguesa e dessa maneira a libertar o desejo da forma racionalizada." (FOSTER, 1996, p.72) Esse sentido tático de deslocar uma tradição repressiva foi evidenciado nos 80 pelo neo-expressionismo, sendo que nesse caso estava em questão a repressão da própria arte norte-americana, na época, minimalista e conceitual. Porém expressionistas e mais tarde os neo-expressionistas trazem à tona a crença na subjetividade e na irracionalidade. Os grafites celebram o triunfo da expressão, do gesto, e dos sentidos pela pintura, porém não no caráter "puro" conforme esperavam de forma romântica os expressionistas, na busca da liberação das forças recônditas no inconsciente, na figura do artista como criança, como louco, como primitivo. Há no traço intuitivo dos grafites, uma forma "primitiva" porém midiatizada, conforme FOSTER (1996) recodificada. Expressionistas criavam pinturas a partir dos seus estados existenciais e os neo-expressionistas levaram este sentido ao extremo com suas abstrações. Golpeavam a tela com sua gestualidade brutal. Twombly arranhou-a e rabiscou-a, Lúcio Fontana cortou-a "sem ainda encontrar o que havia por trás dela " (BONAMI, 2003). Onde encontrar a superfície legítima para esses impulsos?

2.3. Futurismo e grafites: arte em movimento

O pensamento futurista se perpetuou em todas as vanguardas, como um sintoma de um estado mental amplo e profundo. Esse espírito anárquico, utópico e niilista irá influenciar as principais tendências modernistas. Mais que um movimento, foi um redemoinho de idéias e sentimentos de renovação, não apenas estética, mas também política. Uma espécie de "febre" suscitada pela vida moderna, pela máquina e pelos impulsos que a vida metropolitana pode provocar, com uma exaltação à velocidade e à multidão. Os futuristas, em seu manifesto, abordavam a arte integrada à vida e não como "qualquer coisa à parte". Assim sua pulsão deveria provir do ritmo que despontava do próprio sentido da modernidade.

> Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pelo levante, cantaremos as marchas multicores, e polifônicas das revoluções nas capitais modernas, cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos canteiros de obras incendiados por violentas luas elétricas , as estações vorazes devoradas de serpentes que fumam, as fábricas penduradas nas nuvens pelo contorcidos fios de fumaça. (Manifesto Futurista de 1916, *in* MICHELI, 2004, p.203).

A nova vida de ferro e a máquina, o rugir dos motores dos automóveis, o brilho das luzes elétricas, os rosnado das hélices despertam a alma sufocada na velha razão. Os anúncios luminosos, os letreiros, são inspiração para o artista, a arte traduzindo os estímulos que a própria cidade produz. Herwath Walden, integrante da vanguarda poética futurista berlinense, diz: "fiz meus mais belos poemas nas grandes cidades, no meio de cinco milhões de homens*".* (BUENO, 1999, p.34)

O resultado desse olhar multifacetado da realidade aparece representado nos poemas-pinturas futuristas. As “palavras em liberdade” são arranjadas na página, os pintores fazem suas pinturas como fazem seus cartazes, com o uso da tipografia de forma não usual e com a ruptura de gêneros.

Esse era o legado dos futuristas: eliminar a distinção entre o campo pictórico e o mundo ”real”, fora do quadro. Esta distinção contribui para a ampliação literal da condição artística ao que estava “fora” e a uma dimensão social. A obra de arte da “alta” cultura incorpora os elementos da “baixa” cultura. “Os operários, carreteiros, pedreiros e toda a epopéia do trabalho, a construção do futuro, quem pintará tudo isso?”. (MICHELI, 2004, p.204).

A excitação por novas possibilidades de representação levara os artistas futuristas, inspirados no dinamismo urbano e industrial, à exploração da simultaneidade dos estados da mente, e com isso à velocidade do gesto pictórico e à conjunção de várias linguagens (verbal, visual e musical). As noitadas nos cabarés fundiam tudo isso e transformavam-se em verdadeiras *performances.*

Atentos ao estado confuso de signos e à profusão caótica dos elementos visuais, os futuristas irão buscar nas ruas inspiração para suas obras. A arte, nos tempos da velocidade prenunciada pelos futuristas, promove uma lógica desregrada e multifacetada da visualidade.

FIGURA 8

FIGURA 9

Se observarmos hoje os grafites, notamos que estão impregnados dessas derivações futuristas, como a manipulação do signo, a decomposição da linguagem em letras e as apropriações do universo imediato e urbano das metrópoles. Nos grafites, as letras se fundem com *cartoons* e imagens da publicidade que já despertavam o interesse dos futuristas.

O movimento dinâmico, e contínuo, e a velocidade das cidades também servem de estímulo e de cenário para os grafites, tudo ao seu redor: um carro que passa em alta velocidade, os transeuntes. A cidade é a tela do grafiteiro. É nela que ele representa conjuntamente o trânsito, a arquitetura. É onde ele cria e organiza seus signos.

Os grafites pertencem a um desses processos que se apresentam no caótico espaço público de forma fragmentada.

FIGURA 10

É capaz de alterar as relações de quem está na cidade, com a arquitetura, a publicidade, o comércio e o trânsito. Desloca a percepção e propõe uma desordenação do olhar. Da mesma forma "selvagem" como são produzidos, eles implicam também um modo rápido de apreensão de quem passa na rua. Suscitam a percepção

efêmera e não contemplativa do objeto artístico, diferentemente dos museus e galerias.

FIGURA 11

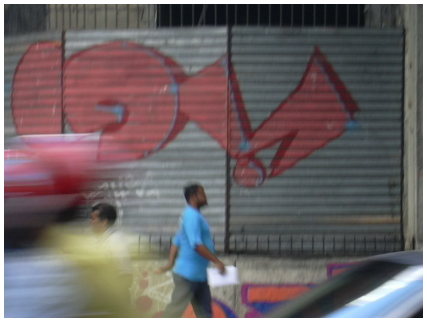

FIGURA 12

FIGURA 13

FIGURA 14

Os grafites se propagam nos espaços urbanos com uma velocidade incessante, e se multiplicam nos muros e viadutos da mesma forma como se alastram e se propagam os produtos e a informações nas cidades. A investida hipnótica e grotesca nos muros pelos grafiteiros com seus *sprays* pode ser apresentada como um inebriante *show* de cores, gestos ritmados, numa velocidade que entorpeceria qualquer futurista.

> O resultado é uma síntese das artes: palavra, música, dança, arquitetura, cenografia, movimento [...] a retomada da onomatopéia futurista, a decomposição da palavra, a parolibera futurista, a poesia visual, a idéia do efêmero que caracterizou o Cabaret Voltaire. (OLIVA, 1998, p.26)

Remetem, desde suas origens, a um sentido de arte transgressora, um elemento que as vanguardas históricas, com certeza, não deixaram escapar. Recorrem a um conjunto de armas lingüísticas com origens fundadas no Futurismo, ao caráter fugaz e efêmero da arte, à fusão das várias linguagens, um fator que a arte contemporânea não tem cessado de explorar.

Os grafiteiros pintam suas imagens e palavras sobre os trens. A própria superfície funciona também como um reforço do seu sentido de origem, quando a própria linguagem suporte encontra-se em movimento, a quilômetros por hora, exigindo do receptor um tipo de percepção, também, fugaz. (Fig. 15-16 – 17)

FIGURA 15

FIGURA 16

FIGURA 17

> Essa coisa de pintar nos trens faz parte da história do grafiteiro, os caras pintam lá em Santa Luzia e os grafites acabam passando aqui, passam na Gameleira, no Betânia, Olhos dágua, Via Expressa. As pinturas vão lá para o Espírito Santo. [...] tem a ver com a origem. (Eu – grafiteiro – em entrevista concedida à à autora)

Um outro tipo de contato visual foi proposto pelos artistas Flávio Motta e Marcelo Nitsche, ao pintarem na década de 80 nos pilares cinzentos do

Minhocão em São Paulo, uma trajetória solar que adquiria "vida" na velocidade dos veículos, ou seja, uma obra disposta para um espectador em movimento. Essas propostas urbanas: "colocam a obra de arte sob um outro parâmetro de percepção, observada à velocidade do transporte motorizado".(BARROS,1984, p.54)

Transformação, criação contínua, velocidade, para os futuristas o ativismo da vida moderna estava resumido nesse dinamismo. No caso dos grafites, a sua própria estrutura está em movimento, seu próprio sentido está apto a sofrer alterações e intervenções a qualquer momento, por algum transeunte, que lhe acrescenta uma forma, um risco, num processo contínuo e ambíguo de mensagens.

2.4. Um gesto, uma provocação contra as regras, contra a arte.

> **Como uma piada desprovida de humor, repetida, repetida e repetida, até que finalmente ela parece ser a insinuação de uma ameaça.**
>
> **Harold Rosenberg**

O que interessa a esse este estudo, na análise do Dadaísmo, é a noção que vai além do movimento para tornar-se um modo de vida capaz de eliminar radicalmente a fratura ainda existente na relação arte e vida.

Se a função do Expressionismo era manter as bases ideológicas, no sentido de destruir as velhas regras, o Dadaísmo aponta no cenário europeu a partir de 1916 com o empenho de atuar vivamente em prol de forças revolucionárias, voltando-se para uma crítica ainda mais dura à velha

sociedade. Ou seja, apontando no interior do Expressionismo “um verismo-expressionismo com características novas”. (MICHELI, 2004, p.75)

É o protesto furiosamente levado às extremas conseqüências, ou seja, a negação absoluta da razão. O *dadá* era, portanto, antiartístico, antiliterário, antipoético, contra a eternidade da beleza e dos princípios, contra as leis da lógica, contra a imobilidade do pensamento. E a favor da liberdade desenfreada dos indivíduos, da espontaneidade, daquilo que é imediato, atual e aleatório.

A negação compulsiva *dadá* tinha como alvo, além das regras artísticas, os mitos da razão positivista, as tradições e os costumes da sociedade. E a arte era renegada também como produto desta sociedade. Por isso o *dadá* opunha-se ao modernismo, isto é ao expressionismo, ao cubismo, ao futurismo, ao abstracionismo, pois, segundo os dadaístas estes movimentos mesmo tendo rompido as tradições ainda tentavam ser arte. Para estes artistas a arte não é mais um sentimento “sério e importante” pois, quanto mais a arte for adaptada à vida cotidiana mais estará sujeita aos acasos e ao jogo das coisas.

> *Dadá* propõe o gesto mais do que a obra e o gesto pode ser feito em qualquer direção do costume, da política, da arte, das relações, o que importa é que este gesto seja uma provocação contra a moral, o bom senso, as regras e a lei. (MICHELI, 2004, p.135).

Neste sentido, o Dadaísmo rompe a noção acadêmica da arte, questionando seu caráter institucional. Os artistas dadaístas não se conformavam com o tratamento privado dado à obra pelos museus ou qualquer outra instituição. “ A arte deveria estar em harmonia com o homem ativo, com a

vida que pulsa em sua plenitude [...] a crônica de todos os dias, no muro, nas ruas, nas vitrines". (MICHELI, 2004, p.143)

"Em 1915 em Nova York, comprei uma pá de neve numa loja de ferramentas, e sobre ela escrevi, *'in advance of a broken arm*' (prevenindo um braço quebrado) ". (DUCHAMP, *apud* RICHTER, 1995, p.117)

Com atos como esse, Duchamp levou ao extremo o deboche à hipocrisia da sociedade, que ele considerava deteriorada, e ao mundo da arte expondo a desintegração dos limites entre o que era arte e não-arte. Em 1919, com um gesto profundamente irônico golpeia, a lápis, a obra-prima *Gioconda* (uma reprodução, é claro) grafando *L.H.O.O.Q*, título que se deixa ler como: *"elle a chaud au cul*" (algo como a expressão: "ela tem fogo no rabo").(Fig. 20) De forma chocante e iconoclasta Duchamp "deixa sua marca" no que há de mais sagrado no mundo da arte, conferindo à arte outros sentidos, desestabilizando o mundo artístico.

> Este gesto provocativo ao qual Duchamp atribui o nome de "*ready-made* retificado" certamente nos conduz a pensar na ação de ocupação que fazem os grafiteiros e pichadores nos" *espaços sacralizados pela cultur*a "e a forma como transgridem as convenções e os "*aparatos de cultura "* ao pintarem nos muros e marquises. (RAMOS, 1994, p.44).

Man Ray cria o *Objeto indestrutível*" - um metrônomo que ostentava um olho e que o próprio artista caracterizava como "antiartístico", (Fig. 19). Esta obra ao ficar exposta em 1957, em Paris foi literalmente atacada por jovens visitantes que deixaram marcas que provavelmente agradaram ao autor. "Com um impulso destruidor, Man Ray, descarregava ataques contínuos às convenções" *(*RICHTER,1995*).* Outro artista dadaísta, Francis Picabia, realiza

em 1921, literalmente um “quadro-*graffitti*” que “consistia em uma coleção de autógrafos, que com o tempo foi recebendo diversas outras inscrições. ” (ROCHA, 1992, p.217)

Dadá não significava destruir, porém, “dissolver” os padrões a que estavam submetidos não só a arte, mas as regras da própria existência humana. O caráter a que estavam submetidos os *ready-made* situava-se além da apresentação de um produto ou objeto fabricado, com outro valor atribuído. A questão estava em atribuir um outro valor à “instituição arte” e a recusa dos empreendimentos comerciais com a arte. O Dadaísmo expõe a ferida - mais do que uma crise na representação, pois qualquer coisa poderia tornar-se obra de arte - colocando em cheque os parâmetros nos quais a arte até então se referendava.

O Dadaísmo foi considerado, entre as vanguardas européias o

FIGURA 18

FIGURA 19

FIGURA 20

movimento mais radical, principalmente na forma de se opor ao caráter institucional da arte. Segundo Guy Debord “o papel histórico do Dadaísmo foi ter desferido um golpe mortal no conceito tradicional de cultura”. (DEBORD, *in* JACQUES, 2003, p.45).

A experiência *dadá* propiciou o surgimento do surrealismo e revolucionou a maneira de se conceber o objeto artístico. Marcou profundamente os parâmetros culturais, ao negar sistematicamente os pressupostos instituídos da arte, afetando radicalmente os demais movimentos do século XX. Os dadaístas lançam ao mundo da arte uma variedade de possibilidades e de necessidades diante da realidade.

O gesto de liberdade *dadá* impregnou-se na arte e nos costumes das novas gerações. Os manifestos encenados no *Cabaret Voltaire,* a recorrência do uso da fragmentação na representação da realidade, o uso arbitrário da tipografia nos cartazes e fotomontagens, o automático e espontâneo uso de cores de Hans Richter e Franz Arp e a fusão de elementos sonoros e visuais na poesia são fatores que irão servir como alicerce para um conjunto de manifestações da chamada contracultura dos anos 60 e 70, e, conseqüentemente, para expressões transgressivas como os grafites. O uso exagerado da palavra no letrismo poético do *Cabaret Voltaire* é retomado de forma experimental entre os poetas da geração *beat.* Essa proposta reaparece também na estética *hip-hop,* evocada na estrutura poética do *rap,* mas que também pode ser observada no senso de liberdade a que se submetem os grafiteiros com suas escritas na cidade. Há uma predominância do uso das

letras, das palavras soltas, escritas e deixadas à sorte para elaboração do leitor.

Além de se apropriarem destes elementos formais, há outras questões que os grafites absorveram do dadaísmo, mesmo que involuntariamente, meio século mais tarde: o sentido de ataque ao mundo oficial da arte e às instituições que definem o seu papel na sociedade, o público que irá consumi-la e legitimá-la. Portanto, os grafites, assim como as obras dadaístas, disparam contra o espectador como um projétil lançado contra todas as suas seguranças, expectativas de sentido e hábitos de percepção. Mais do que um ataque, há uma questão de renúncia ao mercado e às instituições, às quais as artes ainda se submetem até hoje. Tão efêmeros e provocativos quanto o dadaísmo, os grafites proferem um desprezo às normas, um apelo à liberdade e ao espontaneísmo.

O Dadaísmo possui em sua gênese a intensificação expressiva da liberdade absoluta de quem se dispõe ao risco e ao protesto de não querer ser arte.

Duchamp assina R. Mutt no “urinol”, o qual denomina de *A fonte*, (Fig.18) como um pedido ao observador para que pense sobre o que define a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de possibilidades ao seu redor. E assim, questiona se a arte seria alguma coisa a ser achada no próprio objeto, ou no único gesto deixado pela mão do artista colocado na obra: R. Mutt. O artista atribui à assinatura o único poder capaz de designar alguma coisa como arte. Assim os grafites retomam esses significados, quando a própria

assinatura se torna à obra, restabelecendo ao artista a possibilidade de só ele ser capaz de designar a sua obra, o sentido legítimo de ser ou não ser arte.

Pode-se dizer que os gestos mais radicais da arte, os mais rebeldes, aqueles que tentaram violar, transgredir os códigos, já foram absorvidos e cooptados pelo mecanismo imperante do capitalismo contemporâneo. E assim como o "urinol" de Duchamp, os grafites tentaram também não ser arte, porém absorvidos pelo mercado de arte, hoje se conformam também às paredes dos museus, galerias e algumas vezes se subordinam aos interesses estritamente da moda e do consumo.

2.5, Surrealismo e grafites: o real funde-se com o imaginário e a escrita funde-se com a vida

> **Sobretudo, sabemos que números cruciais da combinação que iria abrir o dilema do artista e ajudar a dar luz àquela nova força da invenção não seriam encontrados nem nos Museus, nem na privacidade do ateliê. Mas ao lado, debaixo e atrás dele, naquela caminhada, nas coisas aparentemente triviais e marginais, quase despercebidas, [...] nos cartazes comerciais brilhantemente ao longo da avenida e nas vitrines das lojas, [...] nos jornais e revistas de caricaturas [...] e até nos garranchos ordinários nas paredes das ruelas escuras - ali estava o alfabeto para a nova linguagem da arte. Ali, em germe, estava outro notável poder da época vindoura – a cultura urbana moderna, um fenômeno tão vulgar e poliglota nas energias de representação modernas.**
>
> **Adam Gopnik**

Nos anos 30, o fotógrafo surrealista Georges Brassaï registrava com sua câmara o submundo dos bares, prostitutas e pequenos hotéis de Paris. Brassaï, saía à procura de desenhos na rua, no asfalto e nos buracos cavados nos muros na companhia de Picasso, que se interessava por esses (Fig. 21-22)

grafites. Brassaï publicou num livro intitulado *Graffiti*, imagens de rostos feitos por buracos no muro, com preciosos depoimentos de Picasso sobre as impressões que provocavam essas imagens. *"*ísto é tão rico quanto a fachada de uma catedral*"*. (PICASSO, *apud* BRASSAÏ, 2000, p.328)

FIGURA 21

FIGURA 22

O gesto gratuito, as incisões e raspagens, como signo e como forte elemento visual, entre ranhuras e buracos dos muros, registrados por Picasso e Brassai, trouxeram um novo sentido de percepção para a imagem e o traço. O olhar idealizado e orientado pelas academias de arte burguesa precisava ser "deseducado", para que aquilo que estava sendo produzido nas ruas pudesse ser percebido. Picasso declara ao seu amigo Miro "a criação pura é um pequeno *graffiti* [...] um pequeno gesto sobre o muro, isto é a verdadeira criação". (PICASSO, *apud* RIOUT, 1990, p.48).

Salvador Dalí, André Breton, Henri Matisse, Picabia, Tzara, Paul Éllouard, e outros artistas também promoveram excursões urbanas por lugares banais, deambulações aleatórias nas ruas, tão fascinados pela força que os grafites exerciam, a ponto de passarem a incorporá-los a suas obras.

O Dadaísmo apontou uma nova dimensão à percepção e à representação da realidade, e o Surrealismo adicionou à arte o inconsciente, e ambos constituíram uma forma de arte inspirada profundamente na experiência de vida. Adicionava ao mundo das aparências o mundo das aparições, a fantasia, a simbologia dos sonhos, componente latente que a psicanálise revelou. A questão era fazer uma apropriação da realidade e, para isso, era necessário penetrar no universo visionário, primitivo e psicopatológico.

A pintura surrealista foi inspirada nas excentricidades vertiginosas de artistas de épocas passadas, como Hieronymus Bosch, Paolo Uccello, Albrecht Durer, Giuseppe Arcimboldo, Goya e também nas paisagens e episódios fantásticos e temas inspirados na mitologia greco-romana, na bíblia ou no cotidiano medieval. Fez uso de aspectos que permanecem até hoje, e são bastante recorrentes também nos grafites: o caráter visionário e alegórico, presente em pinturas em grande escala que representam, muitas vezes, paisagens oníricas, personagens fantásticas, freqüentes no repertório iconográfico dos grafiteiros. São “murais”, nos quais priorizam o uso de técnicas rebuscadas e efeitos de tridimensionalidade que evidenciam e causam ilusionismo, além de despertarem a imaginação.

No caso do surrealismo, não se trata de opor a forma fantástica à representação da realidade, mas de conciliar esta com o processo ilógico dos estados delirantes ou oníricos para formar uma "sobrerrealidade" (ALEXANDRIAN, 1976, p.52).

Desde o final dos anos 40, já havia uma tendência de alguns movimentos de retomada das formas de expressão como a volta à natureza, aos mitos primitivos e selvagens próprios do Surrealismo. Como o grupo Cobra de 1948 e o grupo Phases no início dos anos 50.

> Saudemos portanto, a pintura do imaginário, a única digna de exprimir totalmente este conhecimento do mundo e a vontade de o transformar que constituem a primeira qualificação moral de qualquer pesquisa humana. (JAUGUER, *apud* RIBEIRO, 1997, p.37)

Estes movimentos encorajaram o aparecimento de idéias que abrissem para novas perspectivas experimentais e de rompimento com as tendências já estabelecidas.

Os grafites muitas vezes apontam para este sentido: apresentar um olhar vertiginoso sobre a realidade, sobretudo a urbana, disponibilizando ao cidadão um tipo de percepção de seu ambiente, mais contemplativo diante dos estímulos dispersos do dia-a-dia urbano. Para muitos grafiteiros, os grafites exercem o papel de propor para a cidade um tipo de experiência visual imaginária em contraponto à sua frieza e neutralidade. Permitem um ilusionismo pictórico capaz de alterar a situação ambiental, naquele determinado espaço onde se situa. Fazem nascer algo onde não havia nada, senão uma parede, uma interrupção. Para o grafiteiro, no entanto, a parede

grafitada, ao absorver a pintura, deixa de ser uma interdição, e cria um outro espaço, transborda o seu limite e torna-se um ambiente a ser experimentado e vivenciado.

Seres, grafiteiro conhecido em Belo Horizonte faz experiências de criação de imagens imaginadas. Utiliza no seu trabalho um tipo de pesquisa que parte de representações orgânicas do corpo humano e outras representações da natureza.

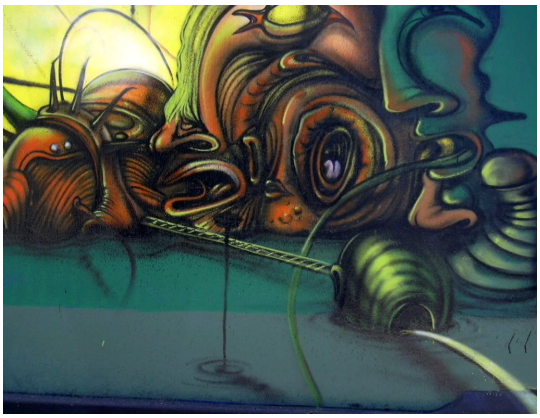

FIGURA 23

FIGURA 24

FIGURA 25

FIGURA 26

Pesquisa profundamente o universo real dos órgãos, membranas, estruturas celulares, cria a partir delas, e leva para os muros. Representa, de

forma estilizada, imagens fantásticas inspiradas no corpo humano que, colocadas no muro, provocam outros tipos de interpretação.

> Eu gosto de ler uns livros de arte, gosto de pesquisar sobre mistura de cores, uso de cores, mas isso não quer dizer que é uma influência para mim. Eu gosto mesmo é de pesquisar em livros de medicina, que tem umas "paradas" de pele, de células. Aquelas imagens de dentro do corpo, eu levo para o meu trabalho. Dá para "viajar" em muitas imagens, [...] se eu vejo alguma coisa que encaixa bem no meu trabalho, eu tiro dali. A gente tem que buscar as coisas dentro da gente mesmo. (Seres – grafiteiro – em entrevista concedida à autora)

Já Hyper e Dalata, grafiteiros que atuam também na cidade, anunciam com seus grafites a existência de outros seres. Fetos emaranhados em circuitos eletrônicos, gigantes robóticos que ganham vida, figuras híbridas meio gente, meio máquinas. Personagens imaginárias, criadas em ambientes simulados, paisagens virtuais. Imagens que requerem do observador um mergulho vertiginoso e profundo em um mundo virtual, como as realidades vivenciadas nos *games* e filmes de ficção científica. (Fig. 23 – 24- 25 – 26)

> [...] trata-se de uma estética própria da cenarização do mundo, desta realidade-telão. Oposta à da ruína onde tudo é marcado pelo tempo. A imagem mais que real não substitui coisas que se perderam, mas constitui o que jamais existiu. (BRISSAC, 1987, p.206)

Buscar as coisas dentro de si mesmos e criar um universo imaginário é o que propõem *Os Gêmeos* - Gustavo e Otávio Pandolfo - a dupla de grafiteiros brasileiros mais conhecida no país e no exterior. O reconhecimento de seu trabalho se deve à utilização de uma técnica bastante apurada e um estilo próprio que funde crítica social, cultura brasileira e um universo onírico de representação. Suas pinturas nos muros, hoje em várias cidades do mundo, retratam sonhos, paisagens imaginárias, personagens fantásticos, mesclados ao cotidiano da cidade, principalmente de São Paulo. (Fig.27)

FIGURA 27

Conforme diz Otávio: “Nossa pintura é uma mistura de tudo que a gente vê, ouve, sonha. É o nosso dia-a-dia. Tem coisa que é muito nossa, outras que são brincadeiras e também mensagens do cotidiano” (WAINER, João. Os Gêmeos colorem Cambuci e o mundo. *Jornal Folha de São Paulo*. São Paulo, 30 out. 2005. Ilustrada, p. E6).

A obra se faz a partir de uma interação intuitiva entre os dois irmãos, um complementa o outro, e constroem nos muros um mundo imaginário particular, experiências compartilhadas por ambos desde a infância.

> A proposta poética dos Gêmeos está centrada em produzir um ambiente onírico, bucólico, relacionado contraditoriamente à cidade de São Paulo “uma referência direta aos migrantes nordestinos, aqueles para quem a cidade ainda é uma promessa, um sonho. É desse princípio que parte a produção dos Gêmeos. Os personagens não andam de metrô, flutuam em barcos encantados, carregam igrejas nas cabeças atracam seus navios sobre peixes que tem asas. (ESTRELLA, *in* POATO, 2006, p.21)

Alguns grafiteiros entrevistados, fazem referências a alguns artistas surrealistas, porém poucos conhecem o contexto em que foram produzidas as

obras desse movimento. Porém, os grafites estão impregnados desse apelo ao figurativo imaginário, como forma de acrescentar aos espaços urbanos deteriorados uma visualidade que possa propiciar ao cidadão experiências visuais diferentes daquelas que a própria cidade produz. Para eles, pintar a cidade muitas vezes é como desejar uma outra cidade, imaginada.

Os surrealistas investiam em pesquisas e viagens a todos os continentes, com o intuito de aprofundar o estudo da simbologia, mitologia, e, particularmente, de aproximar o espírito que ditara as formas ritualísticas das comunidades "primitivas". Interessava-lhes profundamente a iconografia nas representações gráficas das paredes das cavernas, dos túmulos e tudo aquilo que inspirasse o oculto. A arte primitiva também poderia acrescentar novos elementos plásticos à mesmice na qual se encontrava a arte.

Os procedimentos psicanalíticos de Freud abriram caminho para as pesquisas, que naquela época eram conhecidas por um grupo restrito de intelectuais e artistas. A exploração do automatismo psíquico foi uma das tentativas surrealistas de penetração no inconsciente, com o objetivo de conhecer e propor experimentações diferenciadas da realidade. Surge, a partir daí, a escrita automática surrealista como um modo capaz de dissolver o controle da razão e do gosto, até o ponto em que a consciência de si fosse colocada de lado em proveito da mão que escreve, que traça os sinais gráficos.

Segundo Sérgio Lima (1995) a escrita surrealista ressurge do *frenesi* alucinatório e do rompimento das barreiras, reintegrando a exaltação, a

transgressão e o desejo sem fronteiras. O domínio onde o desejo é o rei.

> A escrita é a mão, portanto é o corpo, as suas pulsões, os seus controles os seus ritmos, os seus pesos os seus deslizes, assim suas complicações, as suas fugas, em resumo, são a alma. Pouco interessa a grafologia, mas o sujeito carregado com o seu desejo e seu inconsciente. (BARTHES,1982, p.191)

Escrever sem emendas ou qualquer controle da razão, e o mais rapidamente possível, o que se passa no espírito é quando conseguimos nos libertar suficientemente do mundo exterior. Esse mesmo gesto mais tarde foi retomado pela pintura no automatismo da *action painting,* quando artistas como Robert Densos e Arshile Gorky investem na escrita automática em suas telas. Isso "implica um mergulho abissal aos múltiplos estados da consciência", a explosão dos limites e do excessivo [...] (LIMA, 1995, p.322).

> "[...] o automatismo psíquico puro, predicado pelos surrealistas, de modo que até as forças psíquicas mais recônditas brotam no intenso impulso da entrega emocional de pintar, aproveitando ao máximo toda cerebralidade que a mão humana possui até para atuar por si mesma [...]" (HISTÓRIA GERAL DA ARTE, p.54)

Com esse mesmo ímpeto investem muitos grafiteiros em suas "telas" – muros - e com tamanha eloqüência imprimem suas eletrizantes caligrafias. Há uma coragem, uma verdade e principalmente um desejo de repetir cada vez mais o ato.

O surrealista é aquele que se inclina diante da imaginação, convida a ultrapassar o mundo utilitário, aposta no revolucionário, no extraordinário, naquilo que ganha destaque no costumeiro. "Esta dimensão desconcertante, que nos retira das significações habituais [...] abre caminho para o sonho, para a imaginação". (MATOS, 1989, p.67). O Surrealismo foi capaz de ampliar a

percepção dos sentidos e das experiências artísticas, trazendo para a arte também uma relação de não-conformismo, de oposição, de divergência e de insubordinação às regras instituídas. Esse tipo de pensamento de oposição à burocratização, ao autoritarismo, toma forma radical em maio de 1968, no movimento de Paris, quando as intenções criativas foram experimentadas radicalmente e colocadas diretamente no espaço urbano sob o lema “a imaginação no poder”. E assim surgem os grafites contemporâneos.

CAPÍTULO 3

O SURGIMENTO DOS GRAFITES CONTEMPORÂNEOS

3.1. ... e assim, os muros tomam a palavra

Os grafites, na forma como se configuram atualmente nas grandes cidades, não eram freqüentes nos anos 50, tanto em relação ao estilo, quanto à regularidade com a qual hoje aparecem nas ruas. Seu impulso criador e suas particularidades estéticas irão torná-lo uma das tônicas das décadas seguintes, como manifesto político nos anos 60 e 70, e como forma artística e com contornos sociais na década de 1980.

Eles irão se consolidar e se alastrar de forma hegemônica em várias partes do mundo nos anos 80, com características que remetem aos movimentos artísticos como a *action painting* nos anos 50 e a *pop art*. Uma década marcada pelo conforto, pelo consumo, pelo desenvolvimento industrial e tecnológico, pelo acesso aos bens, pela produtividade econômica, e, nas artes plásticas, pela explosão da ação pictórica

Passam a fazer parte de um conjunto de manifestações que se apropriam dos elementos da cultura de massa, definindo-se como uma vivência particular da experiência estética urbana, situada entre os limites da transgressão e da incorporação de novos padrões de representação. A forma com que os grafiteiros investem impulsivamente nos muros e paredes remete ao interesse pelo corriqueiro, pelo acaso e por um novo senso de visualidade.

Antes de se tornarem expressão artística ou fenômeno de dimensão social, nos anos 80 os grafites já carregavam as intenções estéticas de natureza transgressiva, relacionada não só com a crise da representação, mas também com a tendência à ocupação dos espaços urbanos, explorados pelos artistas nas décadas anteriores. Aliás, toda a arte que se produziu anteriormente à sua explosiva aparição foi por eles incorporada tardiamente, seja no sentido estético, político ou social.

As experiências vivenciadas pelos artistas em seus ateliês vão confluir e gerar um tipo de ação interventora de criação artística em um espaço da rua. O espontaneísmo e a intencionalidade artística das pinturas dos jovens nos trens e nas ruas de Nova Iorque, e depois, espalhadas pelo mundo, lembrariam os movimentos e estratégias pictóricas selvagens, sobretudo dos artistas norte-americanos do Neo-Expressionismo.

FIGURA 28

Os conflitos ideológicos, o questionamento das normas de conduta social e das próprias regras impostas pelos sistemas ditatoriais e imperialistas são aspectos que configuram o conturbado contexto político social dos anos 60 e 70. Sendo assim, o debate artístico aproxima-se das causas ideológicas e políticas diante da iminência das lutas revolucionárias antiditatoriais, antiimperialistas e anticapitalistas. Estabeleceu-se, portanto, uma relação direta entre arte e política, e uma postura de

radicalidade no uso e ocupação do espaço urbano, como lugar legítimo da expressão, com a celebração e a exploração da rua como lugar de encontro, do fortalecimento das formas e laços sociais, de intercâmbio e de luta política.

Potencializar expressões mais flexíveis que emergem neste contexto social, que não aquelas de acumulação do capital e do consumo, esta era a tônica do período. Uma nova configuração da compreensão do tempo e de apropriação do espaço na organização mundial precisava surgir.

3.2. *O mingau que me fizeste engolir desde minha infância vomitei no muro*

> **Nova Iorque, [...] uma grande escultura mínimal, com vidros de seus arranha céus cobertos de gelo e ao mesmo tempo disseminada em seus imprevistos trajetos de angústia [...]**
>
> **[...] uma escrita anônima agressiva, traçada com tinta em jato gasoso de aerosol atrai a atenção dos transuentes e de uma multidão anônima que atravessa a cidade[...]**
>
> **Achille Bonito Oliva**

O contexto urbano dos anos 70, no qual os grafites norte-americanos irão surgir, tem raízes históricas remotas. Se fizermos uma análise de como o ambiente cultural nova-iorquino foi sendo configurado, é possível compreender como foi propício para abrigar uma forma explosiva e radical de ocupação das ruas. Os grafites se manifestaram em todos os cantos do mundo, fundindo a cultura de massa ao meio ambiente urbano, rompendo as barreiras sociais, geográficas, abalando as estruturas de poder, radicalizando a experiência de vida na arte

> A aceitação integral da modernidade e das formas artísticas implicava a negação de tradições que até então haviam sustentado a sociedade européia. Era preciso que os fundamentos do velho mundo desaparecessem para que uma nova realidade pudesse emergir plenamente [...] O novo mundo da arte não teria se efetivado como foi , se não fosse o desenvolvimento de uma nova situação cultural nos Estados Unidos - um país de tradições emergentes que forneceu um público para o impressionismo e construiu um campo para a arte moderna. (BUENO,1999, p.30).

A virada do século XIX para o século XX acentuou o ritmo de expansão e desenvolvimento nos Estados Unidos da América. A ampliação explosiva da população devido à imigração e o surgimento das grandes corporações redimensionam o universo da cultura e da arte. Começam a surgir interesses por parte dos novos ricos em investirem na arte, ampliando o seu mercado e impulsionando sua internacionalização. Cresce o número de Museus, institutos e galerias interessadas no novo tipo de "investimento". Em decorrência destes fatores inicia-se um circuito social de artistas e intelectuais americanos ou que vinham da Europa.

Nas primeiras décadas do século XX, o universo industrializado em expansão se refletia na produção dos artistas que buscavam, no dia-a-dia metropolitano, inspiração para suas obras, expressionistas, dadaístas e surrealistas. Muitos artistas recorriam paralelamente à temática urbana e de consumo americana.

O impacto de um universo metropolitano industrializado em expansão afetava a produção de alguns artistas, revelando uma inclinação para o realismo e a figuração, enquanto a Europa tendia para a abstração. Trabalhos de artistas como Stuart Davis já refletiam diretamente tanto o instrumental cubista, quanto preconizavam o universo da *pop art.* Sua produção era

considerada pelos europeus “como muito *pop*, muito colorida e sobretudo muito americana*”.*(BUENO,1999, p.83-84)

Com a guerra, a vanguarda européia refugia-se principalmente em Nova Iorque aquecendo ainda mais o clima artístico no país. A presença de Marcel Duchamp e Francis Picabia consolidava a posição de Nova Iorque como a nova capital do modernismo. O estilo de vida modernista, a boêmia, a efervescência cultural trazida pelos artistas europeus estavam imbuídos no espírito “do novo” cultivado na América.

Os novos-ricos norte-americanos não possuíam, como na Europa, uma tradição aristocrática, pois obtiveram suas fortunas a partir do próprio trabalho braçal. Portanto, não cultivavam as distinções rígidas entre alta cultura e cultura popular. Desde o seu início, o modernismo norte-americano constituiu-se no entrecruzamento dos diversos segmentos sociais: artistas boêmios, pobres ou ricos, intelectualizados ou não.

Em contraposição à esfera social restrita que sustentou a tradição aristocrática européia, a nação americana, desde sua origem, pressupunha a noção de ampliação da esfera pública com a própria idéia de massa – concebida como aumento de população, ampliação do público. A valorização do indivíduo se desenvolveu em sintonia com a concepção de massa.

Mesmo o colapso provocado na economia pela queda da Bolsa em 1929, e o conseqüente retardo na cultura de consumo não abalam com vigor a indústria cultural, em ritmo de expansão com a difusão explosiva do rádio e a introdução dos processos coloridos no cinema em 1932. O grande êxodo de negros, vindos do Sul, para os grandes centros industriais do Norte, como

Detroit, Chicago e Nova Iorque, trazia novos estilos musicais que surgiam nos cabarés do Harlen, na música de Duke Ellington, Billy Holliday e outros grandes nomes.

As gerações de artistas nos anos 30 já atuavam nesta atmosfera social e tentavam construir um caminho próprio a partir dela. “Formavam um grupo bem diversificado: vinham de estratos sociais, estados, cidades e países diferentes. Nada os unia além da vida moderna, Nova Iorque e o desejo de ser artista”. (BUENO,1999, p.83)

Portanto, a arte tipicamente norte-americana, em suas várias correntes, nasce das várias experiências culturais do país com as de outros continentes, num mercado efetivamente já consolidado, aliada à cultura de massa e à uma estética cosmopolita.

A maneira como a arte nos Estados Unidos irá impor novas formas de visualidade com novos atores sociais, e uma nova lógica comercial, irá afetar toda a produção cultural das décadas seguintes.

O Expressionismo Abstrato pode ser abordado a partir principalmente da sua relação com as diferentes vertentes da arte que configuravam o cenário artístico norte-americano nos anos 40. Fruto do diálogo estabelecido entre Europa e Estados Unidos, principalmente através do exílio voluntário de artistas europeus, que buscavam em Nova Iorque um local para escapar da Segunda Guerra Mundial, funde experiências oriundas do Expressionismo Alemão, do Surrealismo, do Muralismo Mexicano. “Simbolizava uma espécie de fuga da realidade marcada pelos horrores da guerra. Em tempos de guerra, a liberdade de imaginação apresentava como única saída viável, o exercício da

liberdade possível. ” (BUENO, 1999, p.159). Com o fim da guerra, os Estados Unidos emergem como país “guardião” da liberdade e consagram o Expressionismo Abstrato como o símbolo representativo da nova cultura ocidental. Em 1948, a mostra *A pintura não figurativa na América* exerceu forte impressão sobre os artistas da Europa. O Expressionismo Abstrato se insere no mundo da arte no sentido de projetar-se fora dos Estados Unidos e principalmente no impacto que esse movimento teve no seu próprio país.

> O impacto do Expressionismo abstrato foi tão grande sobre os espíritos europeus que é uma forma deste estilo que os estudantes franceses em revolta utilizaram em 1968 sobre os muros [...] em Nanterre para exprimir sua alienação e seu desejo de liberdade. A pintura como ejaculação dizia um poema escrito a giz perto de um afresco/grafite à la Pollock: *O mingau que me fizeste engolir desde minha infância vomitei no muro*. Estava ali, enfim a *actions painting* em ação? Era enfim a arte popular, a verdadeira arte mural, misturando o público e o privado, com a qual Jackson Pollock havia sempre sonhado? (GUILBAUT, *apud* BUENO, 1999, p.158)

A geração de artistas abstracionistas contribuiu para gerar um deslocamento do foco das inovações artísticas de Paris para Nova Iorque. A arte não figurativa torna-se representativa da cultura americana e um produto internacional. Estava em questão uma ruptura no âmbito estético, no que diz respeito ao sentido de autonomia do artista, a exploração da espontaneidade do gesto, da caligrafia pessoal e do uso de grandes superfícies. Esses fatores foram essenciais para o surgimento dos grafites, na forma como prevalecem hoje.

3.3. Rompendo os limites da representação

> **Pollock, com seus gestos amplos e expressivos, praticamente esgotou o processo da pintura. Num corpo a corpo violento colocou-se literalmente dentro da tela.**
>
> **Frederico Morais**

O gesto extremo das pinturas de ação nos Estados Unidos e da Abstração Lírica na Europa que fragmenta radicalmente a figuração é o mesmo executado exaustivamente nos muros pelos grafiteiros. Com toda clareza, é uma pintura deliberadamente rápida que provém indubitavelmente da vontade.

> A mesma vontade, dureza e peremptoriedade do signo que define o ato de Hans Hartung, quando ele golpeia e quase corta a tela destruindo sua indefinição e a disponibilidade da superfície vazia do quadro a qualquer eventualidade figurativa [...] (ARGAN,1998, p.621)

Os grafites exigem um esforço físico que envolve todo o corpo, como se todo ele executasse essa escrita. Naturalmente, também a técnica de Pollock deve muito a essa espécie de projeção física dentro do quadro, girar em torno dele, caminhar sobre a tela. (Fig. 29)

Ao executar um grafite, o grafiteiro não projeta o trabalho inteiramente, ou prevê um modo básico do resultado final, pois não sabe exatamente como o ritmo das coisas e das cores irá excitá-lo gradualmente. Diante das sensações confusas e ansiosas presentes nas cidades, qualquer estímulo, ali naquele espaço, poderá afetar ou modificar sua obra. Assim como Pollock, forçado a um movimento cada vez mais intenso e frenético, até que a própria pintura lhe imponha um ritmo que irá dominá-lo, o grafiteiro está sob o efeito de um ritmo,

que não somente dele se apodera, mas dos próprios habitantes da cidade, numa espécie de exaltação coletiva sobre a obra.

Pollock, é um dos exemplos, talvez o mais eficaz, na história da arte, de um artista cuja vida se funde profundamente com a sua obra. O arrebatamento com que investia em suas telas era a tônica de sua conturbada experiência de vida. Viveu uma angústia contínua, uma ansiedade e tensão que se alternavam. Mantinha uma espécie de excitação constante, quase de um "ser" em constante delírio que se refletia diretamente nas suas telas.

Para LODI (2003), o grafite pode tornar-se um esforço para uma saída possível aos impasses existenciais e sociais a que estão sujeitos boa parte dos envolvidos nesta manifestação É perceptível que os grafites, tão próximos dos limites entre a lei e a transgressão dos jovens, funcionem também como um redirecionamento para ações positivas em suas vidas. O próprio *hip-hop,* que será abordado mais adiante nesta dissertação, surgiu como uma alternativa frente às questões de violência e criminalidade juvenil, a arte como alternativa para superação dos problemas cotidianos. Arte e vida

FIGURA 29

FIGURA 30

imbricados num mesmo processo. Cair no tráfico de drogas ou pintar as paredes do bairro? Eis os dilemas a que estão submetidos, muitas vezes, os jovens dos bairros pobres das grandes cidades.

Com o mesmo ímpeto com que artistas como Cy Twombly, Frank Stella e Jean Dubuffet se empenhavam em seus *ateliês,* os jovens nova-iorquinos experimentavam, mais tarde, os trens e os muros, impulsionados por uma onda sem precedentes de ataques visuais aos espaços públicos.

3.4. O universo matérico e caligráfico nas ruas e nas telas

> **Quero que a minha rua esteja louca, que as minhas calçadas lojas e edifícios entrem numa dança louca, e por isso deformo os contornos e as cores.**
>
> **Jean Dubuffet**

Como Picasso e Brassaï, outros artistas como Jean Debuffet e Antoni Tàpies também se sentiam atraídos pelos signos e pelos muros riscados e grafados de Paris e Barcelona. Os grafites e as escritas populares urbanas, assim como as caligrafias asiáticas ou islâmicas, impressionaram esses artistas.

O grande dilema que atravessou parte da carreira de Dubuffet foi o embate acerca de sua condição de artista. Só depois de renunciar a toda e qualquer ordem estética, é que lhe ocorreu experimentar os efeitos que esta renúncia podia refletir na sua obra. Para ele, fazer uma obra de arte autêntica significava renunciar à pretensão de ser artista. Imprimia em suas obras seu desprezo pela cultura e pela valorização do mito ocidental do gênio.

Dubuffet realizou uma série de desenhos inspirados nos grafites, nos quais buscava incessantemente a essencialidade da arte, isto é, no lugar onde não se esperava que fosse encontrada. Por isso sua admiração à expressão plástica das crianças, das culturas primitivas e dos seres excepcionais que a sociedade estigmatiza como loucos. Afirmava que a capacidade de criar é comum a qualquer ser humano. Sua arte era para o homem da rua, e era na rua também que ele ia buscar inspiração. Ele não procurava nada que não estivesse no universo casual e efêmero, ou nas superfícies comuns onde encontrava a própria matéria, "[...]no seu estado bruto o chão pisado e repisado, cheio de marcas e de sinais, é como um imenso caderno de apontamentos, de improvisações [...]". (GRANDES PINTORES DO SÉC. XX, p.9). Os traços instintivos, a rusticidade, o caráter imediatista, intuitivo e profundamente sincero e efêmero dos grafites atraíam a sua atenção.

FIGURA 31

A casualidade e o efeito prodigioso atribuído geralmente aos grandes gênios estava ali numa calçada, num muro descascado, num rabisco ao acaso. Embora seu trabalho faça parte de uma época em que vigoravam as tendências abstracionistas dos anos 1950, Antoni Tàpies empenhava-se numa busca intensa por algo mais concreto, alcançando estilo único na história da arte pós-guerra.

PTàpies emprega incessantemente os princípios da escrita oriental em suas telas, o cultivo de um gesto intuitivo, potencialmente distante da lógica cartesiana, com o sentido de anular, libertar a razão, descobrir nossos pontos ocultos e naturais dentro de nós mesmos. Na China e no Japão, a arte por excelência sempre contém a caligrafia, a escrita sem correção, sendo que os grandes pintores chineses e japoneses foram grandes calígrafos.

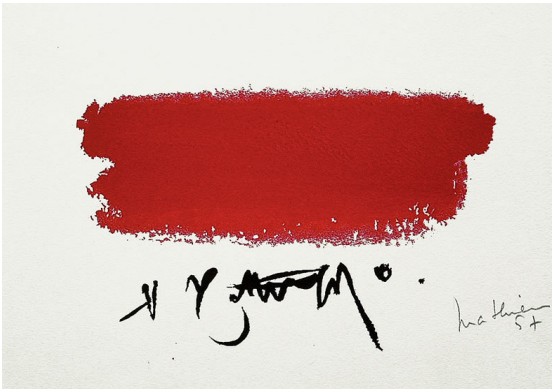

FIGURA 32

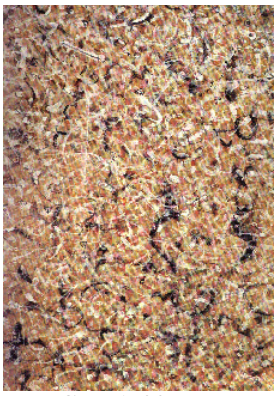

FIGURA 33

Também, Georges Mathieu, (Fig.32) além de dialogar exaustivamente nos anos 50, com a caligrafia oriental, apropria-se da operação pictórica como espetáculo, pintando grandes quadros em poucos minutos sob os olhos do público. Para ele “a pintura é pura manifestação do ser, deve produzir-se no mundo na presença de todos”. (ARGAN, 1988, p.625)

Mark Tobey (Fig.33) havia acrescentado incansavelmente à pintura uma quase infinita “multidão” de traçados filiformes, tudo como uma indubitável inquietude mística ritualística, a experimentação da gestualidade e do espontaneísmo, levado ao extremo.

Na Europa, outros artistas utilizavam em suas telas a caligrafia no sentido oriental, explorando a escrita com um sentido de comunicação corporal mais do que uma comunicação verbal. Pierre Alechinsky e Henri Michaux

fizeram o uso da escrita em suas telas, extrapolando o seu sentido de legitimação de uma idéia ou representação. Para estes artistas o ato de escrever não é necessariamente um relato ou uma visualização mecânica da fala, nem somente um tipo de código lingüístico, mas um tipo de liberação gráfica, é marcar e fazer simultaneamente.

Segundo Lluís Permayner (1986), o interesse da Europa, e depois dos Estados Unidos pela cultura do Extremo Oriente chega às correntes recentes da cultura, torna-se enraizado nos valores, religiosos políticos e morais de toda uma geração incluindo, os *beatniks*, *hippies,* a música *rock*, e todo um conjunto de crenças e práticas que surgem a partir dos anos 50.

Para nós, ocidentais, incorporar à pintura o caráter formal e filosófico da caligrafia oriental trouxe conseqüências permanentes e inesgotáveis para a arte, tanto na produção quanto no campo conceitual. Além do Surrealismo, outros movimentos ou grupos de artistas souberam explorar esta tendência, desde as correntes gestuais até os grafites.

Além do caráter público, o uso abundante da caligrafia abstrata e cores berrantes é também uma característica própria dos grafites nova-iorquinos. *Writers,* como se autodenominam desde o final dos anos 70 até hoje, os grafiteiros, com intuito escrever, ou seja, delinear letras ou palavras sobre a superfície dos muros, misturam o orientalismo nas formas espiraladas, remetendo a muitas caligrafias. Repetindo a mesma letra, a mesma caligrafia "como o movimento formigante da multidão das ruas das grandes cidades". (ARGAN,1988, p.530)

Também em relação aos aspectos técnicos, existem pontos de convergência entre os trabalhos de grafiteiros e de outros artistas. Como num *sumi-ê* (pintura caligráfica, monocromática japonesa) muito experimentada por Tàpies*, o* uso do *spray* nos grafites é de secagem rápida, exige do executor um gesto rápido e preciso, sem correção.

É fato que Tàpies trilhava um caminho contrário ao trilhado pela arte oficial conservadora, aproximando-se dos materiais considerados até então pobres, como areia, cordas, grãos, etc. Tàpies emprega em sua pintura, além de diversos tipos de materiais, o *spray,* acrescentando um efeito inesperado de tons e volumes. Essa incorporação de materiais pouco usuais na pintura pode ser interpretada como um ataque aos critérios estabelecidos pela pintura. Para ele: ”o uso de materiais não tradicionais não é nada se não acompanhado de uma intenção, se não está a serviço de um conteúdo”.(PERMANYER, 1986, p.10).

A impulsividade do uso do *spray,* além do sentido transgressor, evoca, na pintura, o seu caráter instantâneo, o *aqui e agora* da obra de arte, levado ao extremo, como existência única, tratado por Walter Benjamin (1984) em seu texto clássico, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.* É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. O singular composto de elementos espaciais e temporais é o que resta na obra, o que não poderá ser repetido por qualquer que seja a tecnologia. (BENJAMIN, 1985, p.166)

É também com impulsividade e presença que o artista inglês John Latham aplica em 1921 “desenhos de um segundo” com uma pistola de *spray*,

gesto repetido por Niki-Saint-Phale na França na década de 60. (ARCHER, 2001, p.30)

Tàpies interessou-se em Barcelona pelas matérias densas, rugosas, ásperas, das texturas com aparência de relevo presentes nas ruas, fazendo delas o seu próprio trabalho. (Fig.34) Queria chamar a atenção sobre o negligenciado, por isso perseguia as garatujas, grafites, pegadas e rastros, produzindo raspagens e colagens. O sentido emblemático e simbólico presente na sua obra, remete a um forte caráter político. O espaço urbano, seus muros e portas constituem-se como signos gráficos que demarcam a territorialidade da cidade, o desgaste e os rastros do sofrimento da guerra, da repressão política e, da ditadura, do regime franquista que ele mesmo sofreu as conseqüências.

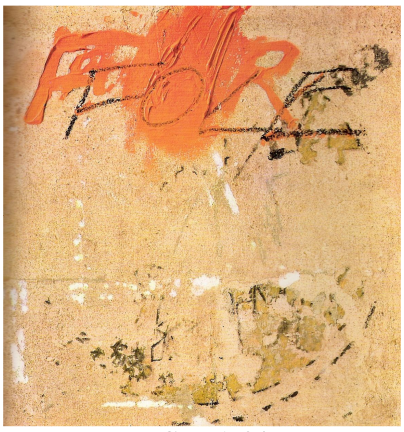

FIGURA 34

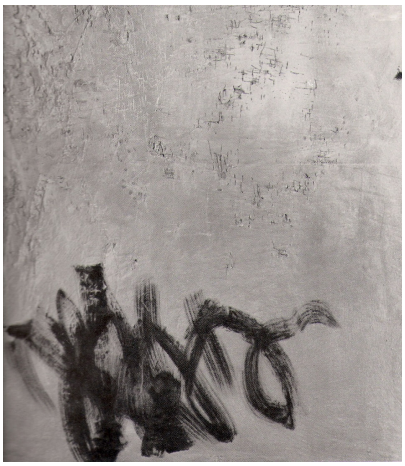

FIGURA 35

FIGURA 36

O uso da escrita incorporada aos elementos da pintura traz para as artes plásticas outros contornos e novas configurações. Com os grafites, o uso

FIGURA 37

gestual da caligrafia pertencente ao espaço do papel ou da tela ganha proporções extremas no muro: automatismo em grande escala, a vitalidade tomada como resposta à estática, à quietude, à disciplina. A ação desalinhada, o movimento obsessivo, quase brutal, descarregada nas paredes, apontam para o caráter vital, potente e ativo da vivência humana como na obra de Tàpie*s.*

3.5. ... *e uma multidão de artistas surgiu nas ruas*

Segundo Marshall Berman (1986), o período modernista posterior à Primeira Guerra Mundial trouxe para a arquitetura e para o urbanismo uma tendência bem nítida da fantasia moderna de celebração da vitalidade urbana: a "Rua do sonho", a metrópole experimentada pelos modernos desde a era de Baudelaire "como meio no qual a totalidade das forças materiais e espirituais

podia se encontrar, chocar-se para produzir seus destinos e significados últimos". (BERMAN, 1987, p.300).

Nos anos 40 e 50 Le Corbusier, na sua perspectiva modernista de planejamento urbano, pressupõe para o novo homem no século XX um "outro tipo de rua", bem equipada como uma fábrica: "Nessa rua, altamente automatizada, nada de pessoas, pedestres, cafés e pontos de recreação". Le Corbusier chega a dizer: "[...] precisamos matar a rua". (LE CORBUSIER, a*pud* BERMAN, 1987, p.300). Nessa perspectiva, ele irá conceber os paradigmas do projeto positivista que determinará o *design* urbano moderno. Sendo assim, a grande onda de reconstrução das cidades devastadas pela Segunda Guerra Mundial ocorre sob o comando de Le Corbusier: via expressa, auto-estradas, parques industriais, condomínios fechados e *shopping-centers*.

Antes que o planejamento urbano proposto por Le Corbusier triunfasse, os artistas entre os anos 50 e 60 já chamavam a atenção para a rua, ocupando-a e reconhecendo-a como ambiente propício para sua expressão e manifestação. A rua volta a ter papel fundamental na atividade artística, antes mesmo de se tornar local essencial na atividade política. É quando os artistas iniciam uma investida sem precedentes nas ruas, ampliando radicalmente os limites da arte.

Claes Oldenburg, sueco naturalizado americano, de grande repercussão no meio *Pop,* propôs uma apreciação incessante do meio urbano com o intuito de "procurar a beleza onde não se pensa que esteja". (OLDENBURG, *apud* BERMAN,1987, p.303). Pregava uma arte completamente confundida com a vida cotidiana, urbana. Propunha em suas *performances* uma experimentação

radical e concreta da rua. “Ele abraçou a imundice da cidade os demônios da propaganda [...] e da cultura popular”. (BERMAN,1987, p.303)

A arte é uma prática tão aberta e fluida como as imagens do nosso dia-a-dia. Os artistas nos anos 60 tinham um propósito: virar o mundo ao contrário, e contudo, opor-se radicalmente ao mundo da via-expressa e da sua conformidade. Para isso, precisavam de um local onde bem poucos dos modernistas da década de 50 teriam ousado experimentar com tal vitalidade, procurar a vida cotidiana: a rua. George Segal, Allan Kaprow, Robert Whitman, Robert Crumb, Bob Dylan, Paul Simon, Leonard Cohen, Jim Morrison:

> Uma multidão de artistas executantes surgiu nas ruas tocando instrumentos ou cantando músicas de todos os tipos, dançando, desempenhando ou improvisando peças, criando *happenings*, ambientes e murais, saturando as ruas com imagens e sons político-erótico-místicos confundindo-se com “a merda cotidiana”. (BERMAN, 1987, p.304)

Segundo BERMAN (1987), o que ocorreu nos anos 60 foi uma soma colossal de arte interessante em um grande número de gêneros, ao mesmo tempo sobre a rua e, às vezes diretamente, na rua. Os artistas fizeram experiências fascinantes incorporando e transformando materiais não artísticos. Combinando pintura, arquitetura, escultura, teatro e dança criaram evocações distorcidas mais vivamente reconhecidas da vida: os *happenings*.

O grande feito das vanguardas históricas foi desmistificar e solapar o discurso legitimado da grande arte da sociedade européia. Para isso concentraram os vanguardistas todos os seus esforços, repudiando os valores e a posição em que se colocava a burguesia, a fim de integrar a arte à vida.

Segundo HUYSSEN (1992), esse radicalismo específico da vanguarda, dirigido contra a institucionalização da grande arte, se tornou uma fonte de energia e inspiração para os pós-modernistas nos anos 60. Talvez tenha sido nessa década que pela primeira vez a cultura norte americana tenha experimentado o verdadeiro sentido político da vanguarda

> O pós-modernismo dos anos 60 tentou revitalizar a herança da vanguarda européia e dar-lhe uma forma norte-americana ao longo do que pode ser resumidamente chamado de eixo Duchamp-Cage-Warhol [...] Sob a forma de *happenings*, do *pop* vernáculo, da arte psicodélica, do *acid rock*, do teatro alternativo e de rua, o pós-modernismo dos anos sessenta procurava, a seu modo recapturar o *ethos* de antagonismo que havia nutrido a arte moderna em seus estágios iniciais (HUYSSEN,1992, p.30-39).

O ativismo e a contestação marcaram os anos 60 também no âmbito da estética, estilo, autonomia, incorporando a imaginação, a ideologia e a confrontação, herdadas das vanguardas artísticas. Com o impulso de romper radicalmente a separação entre arte e vida, os artistas desse período determinaram a rua como espaço vital para a criação.

Já a partir dos anos 60 o espaço urbano é reconhecido como um espaço de produção artística e, com a sua apropriação coletiva, alguns artistas colocam o público diante de um novo tipo de relação com o objeto artístico. O apelo da rua, a arte para o público - nesse sentido os grafites traduzem o vigor das vanguardas reiterado com intensidade nos anos 60.

Ainda segundo BERMAN (1987), Jane Jacob em seu livro *Morte e vida na vida das grandes cidades norte-americanas* sugere que o significado que os homens e as mulheres modernos buscavam desesperados encontrava-se, de fato, surpreendentemente próximo de suas casas, perto da superfície e nas

yimediações de suas vidas: estava bem ali, bastando que soubéssemos procurar.

Nos anos 60 a sociedade foi atingida por uma onda de descontentamento que modelaria toda uma geração. Com a guerra do Vietnã, começaram a surgir debates sobre as responsabilidades da guerra. E a juventude se revoltou. As lutas sociais deste conturbado período, abriram novas perspectivas, para além das ordens existentes. Não foi à toa que surgiram as formas mais radicais de arte e de ocupação de espaços, antes não estabelecidos para a arte, e é quando ela configura-se radicalmente, também, como forma de contestação política e social.

3.6. Enquanto isso, na Europa: *A imaginação no poder*

> **O artista plástico dos anos 60, como o poeta Charles Baudelaire, que perdeu sua auréola na multidão, desce do pedestal, onde havia sido colocado no mundo da arte, para enveredar-se nas esquinas da vida cotidiana.**
>
> **Maria Lúcia Bueno**

> **O que muda nossa maneira de ver as ruas é mais importante que o que muda nossa maneira de ver a pintura.**
>
> **Guy Debord**

A arte nos conturbados anos 60 manifestou-se a partir da experiência cotidiana, fundamentou-se na perspectiva política e encontrou no espaço urbano o cenário propício para sua ação.

Nesta perspectiva surge, na época, a *Internacional Situacionista*, uma vanguarda artística que pretendeu e exigiu que seus membros ultrapassassem

as formas vigentes de arte, tentando colocá-la a serviço da política, da revolução. Caracterizou-se como um movimento contrário à cultura como espetáculo

Contra a homogeneidade e simplificação dos ideais modernos, propunha a heterogeneidade ligada à vida cotidiana. Contra as pretensões modernas de grandes escalas arquitetônicas e urbanísticas, propunha a construção de experiências efêmeras de apreensão e fruição do espaço urbano, onde os habitantes pudessem vivenciar a cidade e apreender dela um sentido lúdico, menos formal e "funcional". Qualquer construção dependeria da participação efetiva do cidadão, propondo a revolução da vida cotidiana, contra a alienação e a passividade da sociedade, frente às regras provenientes da lógica do capital. Após um longo período letárgico e de contra-revolução permanente, esboça-se, nos anos 60, um novo período de contestação do qual a juventude parece ser a portadora. (BADERNA, 2002, p.27)

Trata-se precisamente de libertar a vida do cotidiano, isto é, dizer dessa escravatura que é a organização preconcebida do tempo com o objetivo central de rentabilizar o trabalho e de controlar os cidadãos. Trata-se de denunciar as verdades móveis e a nova forma de servidão suscitada por uma sociedade transformada em espetáculo. O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupa totalmente a vida social. "É a essência de todo sistema ideológico de que tomou conta, o empobrecimento, a sujeição e a negação da participação, a alienação e a passividade 'dos indivíduos na sociedade". (BADERNA, 2002, prefácio).

> A sociedade do espetáculo de que falam os situacionistas não é apenas a sociedade das aparências manipuladas pelo poder; é também a sociedade em que a realidade se apresenta com características mais brandas e fluidas [...]. (VATTIMO, 1992, p.65)

Um dos focos de ação do movimento era o caráter participacionista que propunham seus adeptos. Guy Debord, artista, intelectual e ativista político fundador da "Internacional Situacionista", considerava o homem moderno cada vez mais burocratizado, a serviço das normas impostas pela sociedade de mercado e dos meios de produção. Somente a participação, através da construção de novas ambiências, e de condutas cotidianas coletivas, funcionaria como possibilidade de romper a passividade. Para JACQUES (2003), contrários ao funcionalismo na arquitetura e no urbanismo da década de 50, os situacionistas investiram um ataque direto à racionalidade cartesiana de Le Corbusier. Elaboraram a proposição de situações lúdicas e ambiências artísticas na cidade, contrárias a lógica positivista, embrutecedora e autoritária imposta pelo urbanismo moderno. "Uma crítica a museificação das cidades, principalmente ao pôr em dúvida a transformação destas cidades em espetáculos urbanos estáticos e não participativos". (JACQUES, 2003, p.15)

Os situacionistas propunham aos habitantes a ocupação da cidade, a apropriação do meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a ausência de práxis, da vida cotidiana moderna. Eles investiram em experiências efêmeras de apreensão do espaço urbano, através de propostas de novos procedimentos como a psicogeografia, à deriva, através do que denominavam urbanismo unitário.

Propunham uma volta à pequena escala, à escala humana e a participação dos habitantes. Nascia, assim, um novo estilo de contestação. O ano de 1968 revela que os movimentos sociais em proporção mundial, "libertários ou libertadores são os portadores da exigência da felicidade e da liberdade e que esta é única e indivisível". (MATOS,1989, p.38)

Assim, os manifestos franceses desse período, representam a culminância de uma onda subversiva e ampla que englobará o conjunto daqueles que se sentem cada vez mais impossibilitados de viver numa sociedade mergulhada no comodismo, conformismo e consumismo exacerbado. Explodem manifestações estudantis em vários cantos do mundo, como na Alemanha, Holanda, Estados Unidos, Espanha, Polônia, Tchecoslováquia, Japão, Brasil e outros países da América Latina, da Europa e do Oriente.

> Segundo Marcuse em 68 a juventude teria aprendido a não mais se identificar com "os pais fictícios" pelos quais de maneira alternada foram construídos, tolerados e em seguida esquecidos todos os campos de concentração da história e todos os Vietnãs, todas as câmaras de tortura das inquisições regulares, todos os guetos, todos os monumentos erguidos em culto aos monopólios. Os jovens teriam aprendido a não mais idolatrar em tudo isto [...]. (MATOS, 1989, p.42)

Os Situacionistas empenhavam-se em elaborar textos, manifestos, relatórios, difundindo todo seu pensamento crítico, denunciando estratégias de organização política, prescrevendo ações subversivas e práticas revolucionárias contra o capitalismo. Segundo Marietta Baderna, talvez os textos situacionistas mais importantes tenham aparecido nos muros de Paris em 68, em cartazes e nos famosos grafites.

Essas idéias irão funcionar como uma espécie de nutriente para as diversas contestações, principalmente no que diz respeito ao direito e à liberdade que se afirmam na rua.

3.7. Maio de 68: é só preciso ir para a rua

Em maio de 1968, microfones, tiras de quadrinhos, músicas, grafites, balões pintados invadem estações de metrô, ruas e universidades de Paris. “Nada havia a defender nem reivindicar, exceto a demolição da sociedade espetacular mercantil como um todo”. (BADERNA, 2003, p.27). Os jovens tomam a cidade. Os grafites de 68 marcam uma ofensiva selvagem que mudou de conteúdo e terreno a prática política e artística. “Estamos em face de um novo tipo de intervenção na cidade, diz Jean Baudrillard,” não mais como lugar do poder econômico e político, mas sim

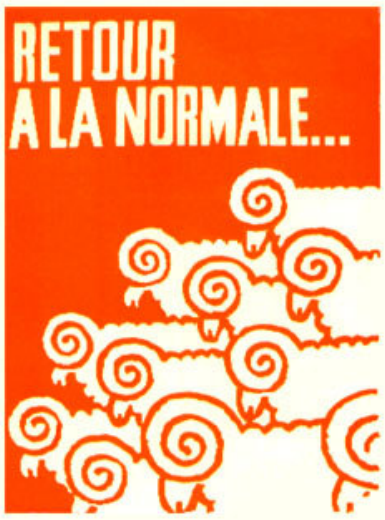

FIGURA 38

FIGURA 39

como espaço/tempo do poder terrorista dos mídia, dos signos e da cultura dominante. (BAUDRILLARD, 1979, p.103). Inaugura-se uma forma coletiva de juntar anarquismo, criatividade e massas juvenis.

Um estilo de ação que se espalha por toda a sociedade tomando diversas formas em outros países nas décadas seguintes. “A insurreição dos muros ou revolução nas ruas”. (BAUDRILLARD, 1996, p.103).

Estudantes universitários e secundaristas reivindicavam a reformulação dos currículos e métodos de ensino. Criticavam o autoritarismo, a política das nações dominantes e as conseqüências da ascensão do capitalismo no mundo. Na França, ocupam as ruas, as universidades de Paris, Lyon, Strasbourg, Nanterre e de outras cidades, enfrentando a repressão e o autoritarismo em confrontos que acabam desencadeando uma espécie de guerrilha urbana, “barricadas, cartazes, panfletos em larga proporção, um manifesto à felicidade, à liberdade e à vida, mesclando anarquismo, marxismo e surrealismo, proclamando o poder estudantil. (MATOS, 1989, p.68)

Grafites invadiam muros, fachadas e monumentos de Paris: frases e imagens originais reivindicando a transformação qualitativa do modo de vida, a realização dos desejos, o direito privado, os sonhos e a liberdade. Espalhados pelas cidades, em largas proporções, tornam-se uma intervenção de forte aceitação e repercussão internacional, criando um novo tipo de revolução, influenciando a juventude de todos os cantos do mundo.

Os grafites dão uma nova dimensão à vida urbana, correspondem à uma lógica lúdica, contrária aos movimentos usuais dos carros e a toda normativa social da cidade, dizem respeito à falta de orientação formal e utilitária nos

seus espaços: “Quanto mais um lugar for destinado à liberdade do jogo, mais influirá sobre o comportamento e maior será sua força de atração” (DEBORD, *in* JACQUES, 2003, p.71).

Segundo BERMAN (1987), por um breve momento o caótico modernismo de bruscos movimentos solitários cede lugar a um ordenado modernismo de movimento de massa.

O movimento que ocorreu em 1968 em Paris não era necessariamente uma atividade propriamente artística mas de apreensão radical do sentido de urgência das idéias situacionistas de pensar a realidade de diferentes modos.

Não se limitando à contestação política, tratava-se de uma contestação cultural, uma luta contra a banalidade do cotidiano. O que os jovens buscavam com seus grafites, nos cartazes e muros, era a possibilidade das soluções lúdicas, o uso de elementos efêmeros, o desejo utópico da rua como espaço de manifestação de uma vida coletiva e liberta, e a criatividade se sobrepondo à repetitividade e ao consumo.

> Uma ocupação que pode ocorrer sem impedimentos de ordem espacial ou temporal. [...] Uma das novas forças lançadas na batalha dos lazeres ou uma ampliação da parte não medíocre da vida. (DEBORD, *in* JACQUES, 2003, p.56)

Para BUENO (1999), estes grafites introduziram uma inovação, colocando a subjetividade e a experiência pessoal como questões políticas. A juventude de classe média fazia sua revolução usando a superfície da cidade para revelar seu protesto à sociedade estabelecida.

Enquanto isso, artistas buscavam:

> [...] elementos combinados dos diferentes domínios de arte: [...] esculturas de rodas, música concreta, monólogos, projeções de slides, movimentos de baile e um quadro realizado durante a demonstração. [...] Kaprow se preocupava com a criação de um espetáculo que conjugasse os elementos mais diversificados com a intensidade da ação vivida. (FIZ, *apud* RIBEIRO, 1997, p.47)

Assim consistiu o primeiro *happening* de Alan Kaprow, um tipo de manifestação pública caracterizada pela integração combinada de várias linguagens artísticas, com o objetivo de ampliar a experiência perceptiva e criativa, aliando rituais mágicos, liberação sexual e protesto político. Naturalmente, trata-se de uma experiência herdada das vanguardas do início do século XX, bastando lembrar as performances dadaístas, surrealistas e futuristas.

Essas idéias se desenvolveram com intensidade no meio artístico e foram apropriadas pelos grupos neodadaístas como *Fluxus*, e *Provos* que elaboraram seus *happenings* levando ao extremo o sentido de fusão arte e vida. Entendendo a complexidade e amplitude do uso do espaço urbano como fator vital da experiência artística, os artistas que propunham esses experimentalismos empenharam-se na busca de técnicas de superação da obra de arte e da intensificação do rendimento extremo da cotidianidade. Os *Provos,* chegaram a publicar um catálogo de 1962:

1. O *happening* não é arte, arte é um *happening*.
2. Pode acontecer a você também.
3. Está acontecendo aqui e agora.
4. O *happening* responde a todas as perguntas!
5. O *happening* responde a todo desejo seu.
6. Toda palavra é um *happening*.

7. Toda pessoa é um *happening*.
8. Aconteça agora, seja humano!
9. As pessoas são um *happening* bem aceito.
10. Torne-se um *happening* respondendo imediatamente à pergunta:

O QUE É UM *HAPPENING*?
(GUARNÁCCIA, 2001, p. 33)

Assim, a recorrência em vários domínios artísticos corporais, sonoros, visuais e de apropriação da rua, repercute fortemente no *hip-hop*, no fim dos anos 70, quando os jovens ocupam a rua como espaço legítimo das expressões do *break, rap*, discotecagem e grafites, que se fazem, também de maneira integrada.

Essa efervescência artística repercutiu no Brasil. E muitos artistas propuseram-se a usar as apropriações e intervenções com o propósito de ampliação das experiências artísticas, com vistas à ocupação coletiva dos espaços urbanos, à superação das categorias tradicionais da arte, e a favor de uma abordagem voltada para as questões políticas e sociais. Assim vários artistas investiram em propostas ambientais e processuais dentre eles Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Carlos Alberto Fajardo e Hélio Oiticica.

> [...] a arte não é mais do uma "situação", puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras, dadas à contemplação, mas o que propõe situações – que devem ser vividas e experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência. (MORAIS, *apud* RIBEIRO, 1997, p.169)

Acontecimentos inspirados nesse tipo de manifestação contestatória, ocorreram também em Belo Horizonte, como as intervenções propostas inicialmente por Luciano Gusmão, Dilton Araújo e Lotus Lobo em 1968 e a

proposta *Do corpo a terra,* em 1970, organizada por Frederico Morais. Segundo RIBEIRO (1997), vários artistas realizaram ações intervindo no Parque Municipal, nas ruas, nos ribeirões e nas serras de Belo Horizonte com propostas conceituais, ambientais ecológicas, políticas, processuais:

> [...] as marcas dos pés registradas por George Helt na entrada do palácio das Artes, indicando o caminho da exposição para o visitante. Ou as *Caixas Táteis e Olfativas* de José Ronaldo de Lima, que convidavam o publico para participar de experiências sensoriais [...] E outras propostas de conotação política, como o trajeto de velas acesas nas ruas e avenidas da cidade [...] Ou *Tiradentes: Totem-monumento*, ritualizado por Cildo Meirelles através do sacrifício de animais queimados, e as *Trouxas* de carne e osso que Antonio Barrio jogou no Ribeirão Arrudas. (RIBEIRO, 1997, p.174)

A novidade é que nos anos 60 os procedimentos artísticos se ampliaram radicalmente a fim de se posicionar freente às novas situações da realidade "a arte perdeu sua aura mítica e aristocrática e não exigiu mais do espectador êxtase contemplativo, passividade" (MORAIS, *apud* RIBEIRO, 1997, p.298). Buscou novos espaços e encontrou, na rua, o território legítimo para afirmar sua presença "é na rua, onde o meio formal é mais ativo, que ocorrem as experiências fundamentais do homem" (MORAIS, *apud* RIBEIRO, 1997, p.298). Allá Kaprow afirma que:

> O espaço das exposições já não me satisfazia. Pensei que seria muito mais interessante se eu conseguisse sair da galeria e fazer flutuar o ambiente que havia criado na vida de todos os dias, de modo a eliminar todo tipo de divisão. (KAPROW, *apud* GUARNÁCCIA, 2001, p.30)

Os *happenings,* como todo o contexto experimental em que a arte se propôs neste período, apontam para um caminho segundo Frederico Morais "da arte à antiarte, do moderno ao pós-moderno, da arte de vanguarda à contra-arte". O horizonte que se abre, a partir daí, é impreciso e ambíguo.

”Situações, eventos, rituais ou celebrações – individuais ou coletivas – a arte permanece”. (MORAIS, *apud* RIBEIRO, 1997, p.296). O terreno, onde as manifestações irão se radicalizar na rua, é imenso, e por que não dizer ilimitado?

3.8. Temos que nos reunir nos parques e em volta das estátuas, porque nos pertencem.

Esse enunciado foi retirado de um manifesto *pró-provos* divulgado em São Francisco – Califórnia – (EUA). Enquanto na França os estudantes reivindicavam a imaginação no poder, na Holanda os *Provos* utilizaram a imaginação contra o poder. Segundo Matteo Guarnáccia (2001), os Provos (provocadores) constituíram-se de um grupo de divertidos agitadores que se “ reuniam no centro mágico de Amsterdã para celebrar ritos coletivos contra o fetiche da sociedade consumista, colocando em prática, nas ruas, os diversos planos utópicos das vanguardas libertárias do século XX. Propunham conservar e transformar a cidade de Amsterdam em um laboratório para ousadas experimentações revolucionárias, (perfeitas zombarias), em vez de entregá-la completamente ao trânsito. Conectados aos situacionistas empreenderam o urbanismo unitário na Holanda, por meio de marchas, panfletos, cartazes, *happenings*, manifestações bizarras e surpreendentes a fim de:

> " [...] esbofetear a classe dominante, provocar o estado e a propriedade privada. Ocupar as ruas, tomar o cidadão de surpresa como um meio de assalto para mudar a sociedade, influenciando os indivíduos e obrigando-os a abandonar qualquer rotina".(LEBEL, *apud* GUARNÁCCIA, 2001, p.31)

Desprovidos de hierarquia, organização, planejamento os Provos, não deixaram atrás de si nem teorias nem programas ideológicos, mas propunham uma revolta ditada pelo prazer, reivindicando um estilo de vida antiautoritário e ecológico. No início dos anos 60 demonstraram que, no mundo moderno, o instrumento de luta mais temível já não é a dinamite, mas a imaginação.

Robert Jasper Grootveld percorre a cidade de Amsterdam escrevendo com tinta preta em todo cartaz publicitário de tabaco a palavra "*kanker*" (câncer) ou a letra "k". Investido do dever sagrado de tornar-se o profeta antifumo. Logo o seu exemplo é seguido e, a certa altura, praticamente todos os cartazes na cidade ostentam o seu inquietante "k" negro. Uma atitude que depois se estende aos cartazes da indústria automobilística, numa crítica a automatização do trabalho e num intenso protesto contra o automóvel, símbolo do crescimento econômico dos anos 60.

Entre outras intervenções de rua, os provos propõem em Milão procissões com caixões brancos e correntes, em protesto contra a guerra do Vietnã. Criam "templos" que se tratavam de "ambientes antifuncionais" misturando magia e protesto, em contraponto aos princípios funcionais do urbanismo. Idealizaram um plano imaginativo e ecológico de trânsito, propondo à prefeitura a distribuição de bicicletas brancas, como meio de transporte coletivo e gratuito. Um ataque contra a concepção das cidades construídas em função dos carros, e, por analogia, contra o monóxido de carbono, o asfalto, a

propriedade privada, as mortes no trânsito e, principalmente contra toda uma cultura automobilística.

Na verdade, embora utópicas, o que está no âmago destas propostas diz respeito ao direito de todo ser humano em gerenciar sua própria vida, e perceber que:

> "Com a imaginação, é possível arrebentar os planos de controle social, expor o verdadeiro rosto da benévola sociedade de consumo, cutucar e ridicularizar o poder [...] desempenharam uma obra de arte total que teve como mérito abrir caminhos para novas gerações dissidentes questionarem o modo de vida autoritário e convencional de quase tudo no mundo".(GUARNÁCCIA, 2001, p.73)

Os pontos expostos até aqui mostram que as lutas dos jovens contra as regras fossilizadas voltam-se principalmente à reconquista do espaço social por excelência: a rua, visando a restabelecer os contratos essenciais para a criação de novos modos de viver. Na lógica funcionalista, a cidade foi perdendo seus espaços lúdicos e de lazer substituídos pelo trânsito e pelos lugares privados ou estabelecimentos comerciais. Para essas gerações, a rua retoma sua função principal: de ponto de encontro, onde a criatividade e o jogo possibilitam a invenção de modelos próprios de comportamento. Os comportamentos necessitam da cidade, porque os jovens não buscam silêncio, mas encontros com outros jovens num ambiente social. Isso implica a criação de novos agrupamentos, em novos ambientes, em busca de novas formas de excitação.

> Provos, *beatniks, pleiners, nozems, teddy boys, blousons noirs, gammler, ragare, stiljagi, mangupi, mods,* estudantes, artistas, *rockers,* delinqüentes, [...] anarquistas, inimigos da bomba atômica, desajustados. Todos os que não querem fazer carrreira, que querem levar uma vida irregular, que se sentem como ciclistas numa rodovia, nas selvas de asfalto envenenadas pelo monóxido de carbono de Amsterdam, Estocolmo, Gotemburgo, Tóquio, Moscou, Paris, Nova Iorque, Berlim, Milão, Varsóvia, Chicago. (Panfleto Provo *in* GUARNÁCCIA, 2001, p.30)

Estes manifestos se faziam presentes com tanta intensidade na experiência diária dos cidadãos, que tornou-se difícil classificá-los exclusivamente como forma de arte, de comunicação urbana ou estritamente de protesto político. Nasce, então, um modo peculiar de expressão coletiva, pública e anônima, sem classificações precisas.

3.9. Grafites: entre a arte e a cultura de massa

> **A definição do que é arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez se tornar.**
>
> **Theodor Adorno**

É inegável que os grafites existem na cidade como um código diferente, especial, contendo um discurso contemporâneo arraigado nos campos sociais e políticos. Porém estão também imbricados nos discursos das artes plásticas e da comunicação. Absorvidos exclusivamente pelos jovens, os grafites fundem cultura de massa, experiência de vida e protesto político, criando uma categoria que não se define especificamente como arte, apesar de nela forjar suas concepções. A intensificação dos grafites coincide com o momento histórico de

radicalização dos conceitos de arte nos anos 60 e 70: “quando a arte perde a sua auréola na multidão, desce do pedestal onde havia se colocado no mundo da arte, para enveredar-se nas esquinas da vida cotidiana”. (BUENO, 1999, p.225)

Desde o início do século XX o prório conceito e a fronteira que irá definir o que é arte e não-arte começa a se desconfigurar. A arte frente às mudanças nos modos de vida modernos irá encontrar diferentes estilos, linguagens, e uma redefinição de padrões e categorias.

A teoria crítica irá apontar o impacto do desenvolvimento tecnológico e as conseqüências do capitalismo no campo social e na cultura produzidos pela modernidade. ADORNO (1985) no seu livro a *Dialética do esclarecimento*, chama a atenção, já em 1944, para a forma em que a cultura, submetida ao poder do capital, se encontrava. Ele aponta a racionalidade técnica como a racionalidade da própria dominação, e o caráter compulsivo da sociedade alienada nela mesma. Para ele, as técnicas da indústria e os interesses de mercado aplicados à cultura levaram a uma padronização e à produção em série da obra de arte. Tudo passa a ser produzível e consumível sob a força niveladora do poder econômico. Para Adorno, à música, à pintura, à literatura e à arquitetura: “a tudo isso deu fim a indústria cultural”. *(*ADORNO,1985, p.13)

No confronto com a tradição, a indústria cultural triunfa com todos os seus meios característicos e seus produtos, como cinema, rádio, televisão, publicidade etc, que se instalam definitivamente na vida moderna. Para Adorno

a arte, submetida a essa espécie de manipulação, é a tradução estereotipada e estilizada de um meio a serviço dos interesses econômicos e de controle da consciência individual.

O próprio termo “cultura” alcança um sentido de denominação comum num domínio em que qualquer atividade humana pode estar inserida. Sendo assim próximas à realidade, no encontro com as massas e com os instrumentos de manipulação a seu serviço, arte e indústria cultural tornam-se processos imbricados um no outro.

Nas artes plásticas, essa relação se radicaliza nas décadas seguintes de 50 e 60 e culmina com o uso que a *Pop art* faz da cultura de massa, com o intuito de apropriar-se diretamente da experiência cotidiana e da realidade. “A *Pop art* oferecia uma ilustração visual e conceitual da validade do imperativo estabelecido de consumir”. (MAMYIA, *apud* BUENO,1999, p.186).

A própria arte torna-se efetivamente mercadoria e investimento seguro, os colecionadores utilizam-se das coleções *pop* para reforçar o sentido de consumo próprio da cultura norte-americana.

Se por um lado as práticas *pop* alcançam um valor extraordinário de mercado, por outro questionam as fronteiras específicas dos meios tradicionais da arte e acabam por abrir um novo episódio na história do gosto. Com a *Pop art* abre-se também um imenso campo de possibilidades e multiplicidade de linguagens e de leituras pessoais do universo visual, enfim, uma reconstrução do sentido da estética, colocando em cheque os procedimentos artísticos tradicionais.

O que acontece com a arte nesse período é uma tentativa de libertar-se da apropriação do mercado e dos seus vínculos, justamente no momento em que se encontrava imersa profundamente na indústria cultural. Esse é o grande legado dos anos 60: propor formas, que definidas como arte ou não, fossem flexíveis a ponto de abalar as estruturas do poder vigente. Era necessário que algo acontecesse para que os interesses estritamente do campo da arte não fossem solapados pelos interesses puramente capitalistas.

> A juventude emerge nos anos 60 num universo segmentado e dominado pela indústria cultural, coloca em cheque as instituições e os modos anacrônicos de ser prevalente no mundo ocidental, caminhando na contramão da cultura oficial. A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução dos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nos comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos (BUENO, 1999, p.218).

A tradição implodia, enquanto explodiam os meios de expressão. Nasce uma outra cultura? Ou uma contra-cultura opondo-se a tudo aquilo que não se aceitava mais como cultura?

> *Pop art*, minimalismo, arte conceitual, *post-painterly, op-art, earth art*, hiper-realismo, *process art, performance*, filme, vídeo, *decorative, narrative*, popular *image painting* ou instalações eram as categorias nas quais os artistas se agrupavam (BUENO,1999, p.124).

Estudantes e jovens artistas invadem as ruas, dialogando com o público e convidando-o a tomar parte em rituais, por meio de suas performances, panfletos, *happenings* ou grafites, nos anos 60. A que categoria os grafites poderiam pertencer nesse ambiente tão interpenetrado de linguagens, novos conceitos e ativismo político?

Arte ou forma de comunicação urbana é evidente que este tipo de

experiência encontra-se conformado e configurado nos movimentos artísticos - a juventude usava a superfície da cidade para revelar seu protesto a toda a ordem estabelecida. Durante todos os libertários e utópicos anos 60 prevalece a incerteza entre o que é arte e o que não é arte e, por conseqüência, entre quem é artista e não-artista. Mas o que estava no âmago da questão é que os grafites dos anos 60 introduziram uma inovação colocando a subjetividade e a experiência pessoal como questões políticas. "O pessoal é político - tornou-se o *slogan*" (HOBSBAWN, *apud* BUENO,1999, p.262). Os estudantes nas ruas partilhavam a crença fundamental de emancipação: todo poder à imaginação. *"...a* prática dos artistas servia para liberar o potencial de realização artística presente em cada indivíduo" *(*DUVE,1998, p.127).

O caráter da arte, como refém da indústria cultural, já havia sido apontado também por BENJAMIN (1985) no texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, escrito em 1934, onde ele afirma que o caráter reprodutivo dos meios industriais de produção traz para a arte um fator emancipatório, uma vez que cria outros parâmetros aplicáveis à obra que não necessariamente sua autenticidade e sua originalidade.

Para Benjamin as transformações da sociedade no século XX acarretaram mudanças na estrutura da recepção da obra, ocasionando uma refuncionalização no próprio sentido da arte: " Os processos de difusão e a intensidade dos movimentos de massa fizeram as coisas ficarem mais próximas". (BENJAMIN,1985, p.170) Possuir ou produzir um objeto de arte passa a ser uma necessidade das massas.

> Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar "o semelhante do mundo" é tão aguda graças à reprodução [...] (BENJAMIN,1985, p.170)

Para este autor o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua "aura". (BENJAMIN, 1985). Os valores passados estavam sendo abandonados ou destruídos, e a arte teve que ser reconsiderada sob o ponto de vista de alguma faculdade presente em todos os homens e mulheres, ainda que independente de herança cultural ou privilégios sociais.

> Na medida em que se multiplica [a técnica], a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias (BENJAMIN,1985, p.169).

Mesmo que os estudantes de Paris ou os grafiteiros que surgem nos anos 70 e 80 reivindiquem o *status* de artistas ou de "não-artistas", não é esta a questão. O que se coloca na contemporaneidade, segundo DE DUVE (1998), diz respeito ao fato de que:

> [...]uma única sentença que afirma "isto é arte" serve para produzir um trabalho de arte e para julgá-lo como arte, como se tal afirmação automaticamente transformasse quem a pronuncia, profissional ou leigo, em "artista" (DUVE, 1998, p.127).

Para que alguma "coisa" possa ser considerada arte ela precisa também ser chamada como tal, aparecer numa revista especializada, ser enfim aceita por alguma instância legitimadora.

> Desde então (dos "*readymade*" de Duchamp) tornou-se mais evidente também que tudo o que pode ser experimentado esteticamente pode também ser experimentado enquanto arte. Em resumo arte e estética não só se sobrepõem, mas coincidem. (GREENBERG, *apud.* DUVE,1998, p.130).

O fato de possuir propriedades visuais ou estar exposto à apreciação estética não implicará, no entanto, o reconhecimento ou categorização do grafite como arte. Mesmo que não tenham se constituído como uma forma legítima de arte e sua existência não depender do julgamento e do reconhecimento que lhe é confere enquanto tal, restam aos grafites situarem-se nessa imprecisão de ser ou não ser arte. Pois quem quer inserir um nome, uma marca ou desenho nas superfícies da cidade, nem sempre quer ser artista. A questão não é tão categórica, ela situa-se justamente, neste limiar, nesta oscilação entre hora ser e hora não ser arte.

Figura 40

Figura 41

Figura 42

> Um trabalho de arte é uma tautologia na medida em que apresenta a intenção do artista, isto é, ele está dizendo que aquele trabalho de arte em particular é arte, o que significa uma definição de arte. Sendo assim, o fato de ser arte é uma definição a priori. (KOSUTH, *apud* DUVE, 1998, p.137).

Sem intenções políticas ou de diálogo com o público, surgem, nos anos 70, os grafites com conotações bastante diferentes dos anteriores. Não mais como manifestações de estudantes de classe média, eles irão se configurar como uma expressão de garotos dos bairros populares nas grandes metrópoles, em geral, com um poderoso sistema de comunicação com origens na indústria cultural, na cultura de massa.

Já nos anos 80 essas expressões se transformam em imensas pinturas que enchem os muros e vagões dos metrôs que circulavam pelas cidades, cuja forma se repete até hoje e torna-se universal na maioria das metrópoles do planeta. Aquilo que começou como uma marca agressiva, acaba se convertendo oficialmente em expressão artística, no momento em que o próprio grafite é absorvido pelo mercado de arte.

Sem dúvida, os grafites pós-68 são frutos da indústria cultural e, ao mesmo tempo subordinados a ela. E como outras manifestações do seu tempo correm o risco de não possuírem o *status* de obra de arte. Vattimo numa referência a Benjamin defende a idéia de que: "as novas condições da produção e fruição artística, que os '*mass media'* determinam na sociedade, modificam de modo substancial a essência da arte" (VATTIMO,1992, p.56)

Talvez a passagem dos grafites dos anos 60 para os 90 esteja próxima do que Vattimo aponta: "como a mais radical transformação que se verificou entre estas décadas no que diz respeito à relação entre arte e vida cotidiana, como uma passagem da utopia à heterotopia" (VATTIMO, 1992, p.73).

> O belo, como a verdade, está ligado ao tempo em que se vive e ao indivíduo que é capaz de percebê-lo, e a arte consiste tão somente em saber encontrar a expressão mais completa da coisa existente. (COURBET, *apud* MICHELI, 2004, p.10).

Estamos diante de uma redefinição da esteticidade e das práticas artísticas que, ampliadas a um domínio social, não incluem exclusivamente artistas, mas qualquer cidadão.

CAPÍTULO 4

A EXPRESSÃO POLÍTICA E POÉTICA DOS GRAFITES

O estético tem sua tensão entre duas políticas: entre a lógica da arte que se torna vida, ao preço de se suprimir como arte e a lógica da arte que faz política na condição expressa de não fazê-la totalmente.

Jacques Rancière

Desde a virada do século XIX para o XX, a arte propõe-se a uma aproximação radical com a experiência de vida. Propõe a partir desta articulação a substituição da estética, enquanto uma experiência única, ditada pelos padrões de percepção europeus, para a diversidade dos seus modos e reconhecimento das múltiplas dimensões que entrecruzam o seu universo. Isso tem a ver com o fato de o homem não ser mais estável, fixo, como argumenta VATTIMO (1992), mas um ser interativo, aberto ao acontecimento, ao consenso, ao diálogo, à interpretação e apto a alcançar as experiências de oscilação do mundo.

FIGURA 43

FIGURA 44

John Dewey analisa a relação entre experiência artística e experiência de vida, afirmando que a arte tem tudo a perder ao ser separada da experiência concreta cotidiana. Em 1934, este autor publica o texto *Arte como experiência,* onde aborda a questão da expressão artística na modernidade em

geral. O texto assume a tarefa de questionar a relação da arte com o contexto social onde ela é produzida, propondo ligações com a experiência da vida. DEWEY (*apud* BUENO, 1999) argumenta que as teorias que isolam a arte e sua apreciação situam-na em um domínio à parte, e enfatiza que outros modos de experiência não são inerentes ao seu objeto, mas surgem de condições externas específicas. Para ele, a arte é o produto da interação entre o organismo vivo e seu ambiente, uma mistura de ação e recepção que acarreta uma reorganização das energias.

> A experiência de vida ocorre continuamente, porque a interação da criatura viva com as condições que a rodeiam está implicada no próprio processo da vida. Sob condições de resistência e conflito, aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação qualificam a experiência como emoções e idéias. (DEWEY, *apud* BUENO,1999, p.247-248)

O texto de Dewey inaugura a questão da estética pragmatista que teve forte repercussão no meio artístico e intelectual na década de 1930, no momento em que a arte, principalmente americana, se encontrava atrelada às condições sociais de produção e próxima aos interesses do proletariado, “a serviço da revolução”. No lugar da unicidade do padrão normativo imposto pela aristocracia afirma-se a autonomia e a liberdade de criação e fruição, que surgem no ensejo da sociedade burguesa liberal e capitalista. O sentido de autonomia proporcionou, ao artista, poder sobre sua criação e conseqüentemente sobre a sua obra, e assim o artista acaba tornando-se político também.

Foram muitos os artistas que atrelaram sua obra aos interesses políticos, porém, poucos com tamanha monumentalidade e envolvimento

político partidário, como foi o caso dos muralistas mexicanos. Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Siqueiros e Rufino Tamayo fizeram de suas obras parte da militância comunista da qual eram ativistas, já que nelas a causa política era prioritária. Saudaram a expressão monumental e pública, propondo uma arte que pudesse ser vista por todos, em edifícios públicos, escolas e instituições oficiais, nascendo aí o muralismo mexicano. (Fig. 45-46-47)

FIGURA 45

FIGURA 46

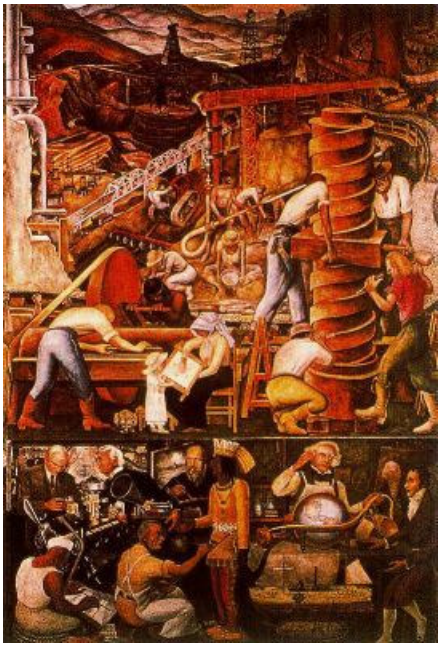

FIGURA 47

A intenção política dos murais estava representada na própria temática, onde tipos populares e indígenas retratados com realismo eram envoltos em toda a problemática social do México. Prolongavam o gesto da pintura de cavalete ampliada à dimensão de um arranha-céu. O caráter político das pinturas murais vem do fato de que elas são lançadas diretamente para o público. Como afirma Nestor Canclini (2000), elas foram o resultado de uma poderosa afirmação das

novas tendências estéticas dentro de um incipiente campo cultural.

O teor político e singular da arte mexicana acaba deixando marcas em outros países da América - uma forma peculiar de fundir arte e política, entrecruzando a iconografia da identidade latino-americana com os avanços experimentais da vanguarda européia. Na Argentina, especificamente, segundo o pesquisador Emílio Petersen (2000), a prática persiste tanto durante os regimes democráticos como em épocas de ditadura, nas zonas suburbanas e industriais. “Pinturas políticas” na fachada das casas, muros e grandes paredões de bairros industriais têm nos países da América Latina uma tradição centenária, evidentemente tornando-se ainda mais popular a partir do contato com o muralismo mexicano.

Se por um lado os artistas e teóricos marxistas defendiam o atrelamento do trabalho artístico a uma lógica partidária aliada à luta pela revolução política e social, outros enfatizavam em seus discursos a valorização do caráter formalista, acreditando que quando vinculam sua obra aos interesses de classe, os artistas acabam estabelecendo uma submissão da arte a questões que fogem dos interesses particulares do seu campo. Essa polaridade acaba provocando uma ruptura no meio artístico entre os adeptos do formalismo e os da arte engajada.

Porém a discussão que o pragmatismo nas artes plásticas inaugura na atualidade, para a possibilidade da substituição da idéia de um curso único da experiência estética global, pela multiplicidade e diversidade de orientações teóricas e políticas às quais os artistas se submetem na produção de suas

obras, uma vez que a realidade pode ser vista de forma multifacetada. Isto não quer dizer que o pragmatismo na arte garantiu ao artista o privilégio de perceber e agir sobre sua realidade com total liberdade. É necessário que se faça entender um conjunto de relações que determinam o trânsito da arte na teia social, e o artista como aquele que cria politicamente, intencionalmente ou não, e que muitas vezes se submete ou escapa do poder institucional.

O que vemos hoje é que o artista pode ter opiniões claramente manifestas, ser consciente do mecanismo de mercado e perceber as implicações de sua prática com relação, por exemplo, ao universo do trabalho. Pode fazer sua militância vinculada, ou não, a leis exteriores à sua criação. De qualquer forma a arte na contemporaneidade está implicitamente condicionada à pratica dentro da realidade social. Segundo Ferreira Gullar, “não existe arte que não exprima, direta ou indiretamente, explicita ou implicitamente uma ideologia”. Até mesmo a obra daquele artista cuja visão é puramente estética é uma verdadeira condição de produto humano contingente. (GULLAR, 2002, p.43).

4.1. Grafites políticos na América Latina

> **A balbúrdia de letras e palavras, na maioria das vezes, ilegíveis para nós, que invade não somente as cidades brasileiras, mas as metrópoles do mundo, é a fala dos que ficaram fora da partilha, dos que foram jogados para as bordas pela grande onda da globalização do final do século XX.**
> **Maria Angélica Melendi**

Para o pesquisador Emílio Petersen (INTERNET), a aparição dos grafites textuais em terras americanas, como prática contestatória e de expressão anônima nasce no continente junto ao início da colonização européia. E sintomaticamente já nascem proibidos. Ele relata

> a primeira batalha grafiteira em idioma espanhol ocorrida nas paredes do palácio que habitava Hernán Cortés em Coyoacán" [...] eram grafites reivindicatórios feitos por oficiais espanhóis inconformados com a partilha do espólio de guerra. (PETERSEN, *in www.elportaldemexico.com/artesplasticas)*

O desenvolvimento que se deu com a urbanização, no início do século XX, estabeleceu nas grandes cidades uma nova configuração de seus espaços públicos. As cidades cresciam em todo o continente americano e, em decorrência, o modernismo cosmopolita alastrava-se sob a influência dos imigrantes que vinham de vários continentes e com eles as idéias políticas, anarquistas, comunistas e socialistas.

Além da imigração e do crescente processo de emancipação da vida metropolitana, outros fatores também contribuíram para a intensificação dos grafites em suas variadas formas, nas grandes cidades da América Latina. A pintura de murais em espaços públicos tornara-se uma tradição nas zonas suburbanas e bairros industriais. Uma prática herdada da tradição muralesca

mexicana, um forte apelo político e social que irá impulsionar o aparecimento de diversas formas de se projetar arte nos espaços públicos.

O muralismo desenvolve-se na intenção de ligar a arte às questões políticas, no México, na época de sua Revolução, em 1910 unindo a monumentalidade arquitetônica Asteca, o grafismo indígena, e uma pintura projetada para além de seus limites, fora das telas, nas paredes. Foram os recursos explorados por Diego Rivera, José Clemente Orozco e Davi Alfaro Siqueiros, muralistas que se tornaram expoentes desse movimento. Cumpre lembrar que a pratica da pintura mural já era recorrente nas paredes das construções arquitetônicas pré-colombianas.

> Os muralistas acreditavam que só mesmo o mural poderia redimir artisticamente um povo que esquecera a grandeza de sua civilização pré-colombiana durante tantos séculos de opressão estrangeira e de espoliação por parte das oligarquias nacionais, culturalmente voltadas para a metrópole espanhola. Portando, produzir obras em locais públicos, para que todos as pudessem ver, era uma forma de impedir que estas acabassem em propriedade de algum abastado colecionador. (CASTELANI*, in* www.klepsidra.net)

A partir dos anos 30, artistas muralistas eram solicitados a decorar prédios e repartições, nos Estados Unidos e na Inglaterra. E pode-se dizer que esse estilo irá contribuir para reafirmar a identidade cultural dos mexicanos e de outras minorias naqueles países, e em outras partes do mundo. Os muralistas criam uma das mais importantes formas de arte de sentido popular e político, do século XX, e que irá se expandir e criar ramificações em diversos países principalmente na América Latina.

Segundo PETERSEN (INTERNET), em 1933,o muralista Siqueiros, por sua passagem em Buenos Aires aquece o ambiente político e intelectual da cidade com suas concepções estéticas vanguardistas e idéias revolucionárias.

Entre várias atividades exercidas pelo artista destaca-se a realização de "interessantes experimentos de uma arte gráfica funcional revolucionária". PETERSEN, (INTERNET). A militância revolucionária de Siqueiros demandava uma preocupação continua em adaptar os conhecimentos técnicos à prática política concreta, o que propicia o aparecimento de uma técnica até então desconhecida - o *stencil.* E também a introdução do uso de uma pistola aerográfica como instrumento apropriado para cobrir grandes superfícies, que mais tarde será bastante utilizada pelos grafiteiros.

Nas décadas posteriores, começam a se intensificar imagens pintadas por grupos políticos de esquerda em algumas metrópoles latino- americanas. No final dos anos 60, aparecem imagens realizadas com moldes de papel cartolina, recortados com o rosto de "Che" Guevara, pouco depois de sua morte na Bolívia. Tiradas a partir de uma fotografia feita durante um ato político em Cuba e copiada em alto contraste, esta imagem se converte num símbolo de luta na América Latina reconhecido e difundido por todo o mundo. (Fig. 51)

Também era possível encontrar, nos subúrbios de Buenos Aires tipos singulares de *stencil* com a imagem de Perón, muitas vezes utilizada como símbolo de resistência, uma vez que durante todo o período da chamada "revolução libertadora" tornara-se proibido mencionar o nome do General na Argentina. Esses grafites eram denominados com desprezo pelos antiperonistas como "iconografias do tirano".

Diferente do Brasil, onde os grafites políticos restringiam-se a frases escritas nos muros, na Argentina a prática do *stencil* foi bastante difundida, nos anos 70. Foram freqüentemente utilizados para imprimir sobre cartazes de

pano, símbolos ligados as organizações guerrilheiras, e, nos anos 80, serviram para compor as emblemáticas silhuetas em tamanho natural “siluetazo” colocadas sob palmeiras, nas colunas e paredes na catedral da Praça de Maio como protesto de “las madres” pelo desaparecimento dos filhos, durante o regime ditatorial.

Durante muitos anos as representações gráficas de profundo simbolismo, acompanharam as manifestações políticas em períodos de crise nos países latino-americanos.

> A história pessoal dos que vivemos sob os regimes ditatoriais na América Latina, obriga-nos a concordar com essa prática, que supõe a única tomada possível da cidade ocupada; uma cidade percebida como território nosso nas mãos do inimigo. Talvez, a crença utópica na possibilidade das palavras para produzir mudanças, a idéia romântica de empunhar as palavras como fuzis, sustente ainda essa prática em muitos lugares do mundo. (MELENDI, 2003)

Para PETERSEN (*INTERNET*), na Argentina, a presença da vertente iconográfica e política, do *stencil,* funde-se com outras categorias de natureza ideológica e artística*,* que começam crescer a partir dos anos 80. Como os grafites de promoção de bandas de rock nacional, os de reivindicações de gênero, os em defesa dos direitos humanos, os lúdicos ou artísticos (propostos por artistas plásticos), e os de futebol (com menos freqüência).

Particularmente na América Latina, os grafites carregam uma questão que é bastante legítima, trata-se da ocupação das cidades, só que desta vez, conforme aponta MELENDI (2003), “não é a autoridade que invade nossos espaços, mas uma força que vem das margens da república democrática, um produto

residual dos longos anos da ditadura e do descaso do estado neoliberal”

> [...] a década de 1980 na América latina [...] constituía um terceiro grande momento do grafite contemporâneo, logo depois de Paris de 68 e de Nova York do início dos anos 70, com seus movimentos rebeldes e juvenis do *subway*.(SILVA, 2001, p.4)

Segundo Silva (2001), durante a década de 80 os grafites se expandiam na América latina; na Colômbia, no Peru, no Equador, na Argentina, no Brasil, no Uruguai, no México e na Venezuela pela mesma razão das lutas de libertação, por tradição guerrilheira e pelos novos ares de renovação estilístico-plástica e movimentos políticos e universitários. Em todos os casos estava em questão buscar outras formas de tomar posição conta a hipocrisia social e o autoritarismo.

No Chile, surge, uma experiência bastante peculiarl de pintura urbana, as brigadas muralistas; Ramona Parra, Inti Peredo, Elmo Catalán. São grupos compostos por operários, estudantes secundaristas e universitários que atuam nas ruas produzindo pinturas coloridas que mesclam iconografia popular, fatos cotidianos com forte conteúdo político e artístico. (Fig. 49 - 50)

FIGURA 49

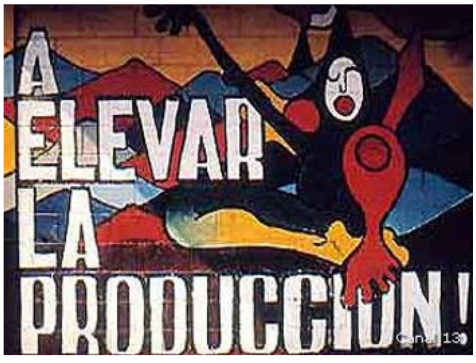

FIGURA 50

Nasceram clandestinamente como forma de luta política, na década de 70 e tiveram grande difusão em todo país durante a campanha do presidente socialista Salvador Allende.

Em grandes cidades da América Latina, hoje as vertentes dos grafites se misturam: a iconografia popular, e a monumentalidade muralista e forte influência novaiorquina a outras vertentes ligadas ao "movimento" *street art* que tem crescido muito nos últimos anos. A vertente política dos grafites surge, mesmo que de forma reprimida, nos períodos dos regimes autoritaristas, como formas expressivas e de crítica social e como resistência às forças opressivas do Estado. Mas também eles se propagam nos períodos democráticos, como forma de afirmação da liberdade e autonomia dos cidadãos.

FIGURA 51

FIGURA 52

FIGURA 53

Na Argentina durante o período da crise econômica no final de 2001 houve uma grande onda de grafites *stencil.* (Fig. 52-53) Vários grupos surgiram chamando a atenção das pessoas pela ironia, humor, criatividade evidenciando forte senso crítico, social e político Grupo Vomito atack, BsAsstncl de Buenos Aires e Grupo Escombros. Os grafites *stencil* tomam um lugar bastante legítimo na esfera social na Argentina. No universo estético dos grafites coexistem temas mais diversos, muitos grupos recorrem de forma bastante criativa e crítica a temáticas que englobam a cultura popular juvenil, a personagens célebres, ligadas a música, ao esporte e a temas que estejam em voga como, criticas as guerras imperialistas, questões decorrentes da globalização, causas ambientalistas.

Os grafites possibilitam a jovens artistas que manterem atividades articuladas, hoje facilitadas pela *internet,* com movimentos de vários países. A intencionalidade política destes grafites funciona não como tomada de poder, mas como consciência de um desejo de um mundo multiparticipativo, de ação cidadã e de exercício de autonomia.

4.2. Uma idéia na cabeça e uma latinha na mão

> **A invenção política opera em atos que são ao mesmo tempo argumentativos e poéticos, golpes de força que abrem e reabrem tantas vezes quanto necessário os mundos nos quais esses atos são atos de comunidade.**
>
> **Jacques Rancière**

As idéias de Karl Marx e Diego Rivera sobre o operário como produtor do mundo e o artista como agente revolucionário já estão sujeitas hoje às

limitações históricas. O foco da discussão arte e política, segundo FOSTER, (1996) se deslocou, da classe como sujeito da história, para a constituição cultural da subjetividade, da identidade econômica, para a diferença social. A luta política agora é vista como um processo de articulação.

> Novas forças sociais – mulheres, negros, outras "minorias" movimentos *gay,* grupos ecológicos, estudantes – tornaram clara a importância única do gênero, da diferença sexual, da raça, do Terceiro Mundo [...] (FOSTER, 1996, p.189)

As mulheres, negros e estudantes, que estiveram por muito tempo subordinados à produção ou relegados a um domínio fora da participação política, passam a levantar suas vozes. Tal mudança contém um deslocamento na posição e na função do artista político, uma vez que o modo de representar da arte passa a ser adequado à expressão dos grupos sociais específicos. Nos anos 70, assistiu-se a uma radicalização dos movimentos herdados dos anos 50 e 60 de busca pela autonomia e pela liberdade nos campos político e cultural, no momento em que surgem coletividades ávidas para ocuparem posições representativas no quadro social.

Nos anos 60 vigorava uma aposta em certas alternativas de transformação, associadas às utopias sócio-políticas. Na etapa seguinte houve o esfacelamento das promessas sociais, a estetização generalizada e a crença no acesso imediato aos sentidos da realidade. "Nos anos do Watergate e da sofrida agonia da Guerra do Vietnã, da crise do petróleo,[...] era difícil manter a confiança e a exuberância dos anos 60". (HUYSSEN, *in* HOLLANDA, 1992, p.43)

Segundo HUYSSEN (*in* HOLLANDA, 1992) o que ocorreu nos anos 70 é

que somente neles começam verdadeiramente as aproximações efetivas de formas, gêneros e participação populares, no âmbito cultural. Estaria a arte, no sentido das novas vanguardas, realmente próxima das massas? Talvez não se possa concluir que essa proximidade tenha se concretizado efetivamente, porém é possível que se perceba que produzir e fruir arte passa ser possível por parte de uma parcela mais ampla da população. Segundo o mesmo autor, foram especialmente as artes plásticas, a literatura, o cinema e a crítica produzidos por mulheres e outras minorias, e a sua recusa a ater-se a padrões canonizados, que acrescentaram uma dimensão totalmente nova à crítica do alto modernismo, e à emergência e ampliação das formas alternativas de cultura.

O grande impulso criador desta época estava embebido das causas ideológicas que, com certeza, foram sua tônica. A intensa mobilização política e sindical, a radicalização das tensões sociais, a irrupção de organizações guerrilheiras, e vários episódios insurrecionais provocaram um clima de manifestações culturais e protestos contrários aos regimes ditatoriais. Conforme afirma Vladimir Palmeira, participante na passeata dos 50 mil – movimento de protesto político que ocorreu no Brasil em maio de 1968. - “A gente é contra essa estrutura, e na rua a ditadura tem medo da gente.” (PALMEIRA, Vladimir. *In* REIS, Filho, 1998, p.16)

No final dos anos 60 e início dos anos 70, a juventude de todo o mundo ocupa efetivamente as ruas, manifestando-se tanto na América quanto na Europa, Ásia e África contra o autoritarismo, o sistema de ensino e de trabalho,

a Guerra do Vietnã e a favor dos direitos civis:

> Como um traço de união que alinhava as reivindicações locais com a Revolução Cubana, *Black Panters*, os movimentos contra a Guerra do Vietnã, a guerrilha Boliviana, o Maio Francês, a revolta estudantil que explodia ao longo do continente, de Tlatelolco e Berkeley ao Rio de Janeiro, São Paulo, Montividéu, Córdoba, Buenos Aires [...]. (MELENDI, 2006, p.3)

Os grafites políticos, nesta perspectiva, explodem e representam a concatenação dos desejos, necessidades e aspirações políticas dos jovens, atrelada à conquista dos ideais de liberdade e, sobretudo propondo uma manifestação que ultrapassa os limites da criação artística.

No Brasil, entre piquetes, barricadas, bombas de gás lacrimogêneo, pedradas, pauladas, prisões e mortes, frases e palavras escritas surgiam anonimamente nos muros, contra tudo aquilo que oficialmente pudesse ferir a liberdade e o direito. (Fig. 54)

FIGURA 54

“Abaixo a ditadura”

“Viva a revolução“

“Faça amor, não faça guerra”[1]

FIGURA 55

1- Essa é a principal mensagem difundida pelos *hippies* norte-americanos, encontrando ecos no Brasil e em várias partes do mundo, em diferentes contextos políticos e sociais.

Os grafites tornaram-se indissociáveis das manifestações contestatórias que eclodem nas ruas em diferentes nações, tanto em períodos democráticos, quanto em épocas de ditaduras, nos mais diversos cantos do mundo. Há um sentido político em muitas escritas deixadas nos muros até os dias de hoje no Brasil, e em outros países da América Latina, Europa e Ásia. Na Palestina, onde o conflito árabe-israelense é incessante, os grafites também se tornam manifestações políticas habituais.

4.3. Do livro para as ruas: a poeisa se desloca

> **Há uma forma de teatro urbano escritural em que só o fato de se sair de casa, com o *spray*, olhar para o lado vendo se aparece a polícia, a escolha do local da sprayação, a disposição do material, tudo isso prepara o evento que se dá, ainda que seja na calada da noite e ninguém assista, mas para quem executa, a carga emocional é muito maior do que escrever num quarto sozinho.**
>
> **Décio Pignatari**

Quando li pela primeira vez a expressão "sprayação" utilizada por Décio Pignatari em uma entrevista concedida a Cristina Fonseca, transcrita no livro *A poesia do acaso* (1981), achei o termo perfeitamente adequado, uma vez que reflete o uso exclusivo do *spray*, que desempenhou uma função única no processo de emancipação dos grafites. O uso desta técnica definiu as diretrizes das escritas espontâneas de rua, adicionando a elas um código próprio.

Segundo Celso Gitahy (1999), após a Segunda Guerra Mundial, a indústria começou a produzir produtos em aerosol como inseticidas, perfumes e desodorantes, e, para atender à indústria automotiva, criou a tinta em *spray.*

Durante os anos 60, eram freqüentes as mensagens de paz e amor, contra a guerra e contra o autoritarismo das nações dominantes, nos muros das grandes e médias cidades do país. Como a música e a poesia, os grafites eram uma manifestação pacífica dos jovens que buscavam o ideal político, social e espiritual de um mundo melhor, refletindo o desejo da juventude daquela época.

No Brasil dos anos 70, com a repressão, as perseguições e as prisões políticas, cessaram as manifestações culturais de caráter transgressor tanto no teatro quanto na música e na poesia, e, evidentemente, as expressões públicas grafitadas também foram desaparecendo. Segundo Roaleno Costa:

> Entre 1978 e 1982 cresce o caráter poético dos grafites. Estas escritas traduzem uma espécie de anseio de liberdade reprimida que veio romper o silêncio, levando mensagens que não seriam veiculadas em outros meios de comunicação. (COSTA, 1994, p.80).

Com efemeridade e humor, caracterizam a própria transição do regime ditatorial para o democrático. Muitas vezes com uma temática política implícita, as mensagens eram sobretudo poéticas. Uma espécie bastante peculiar e original de grafites, que segundo Pignatari "não eram nem: [...] filosóficos como em Paris, no Maio de 68 nem [...] artes visuais como em Nova Iorque [...]. Poetas: pois a massa de iniciativa por aqui, foi comandada por poetas". (PIGNATARI, *apud*, FONSECA, 1981, p.41)

Em São Paulo as "sprayações" surgiram perto das universidades, bairros de classe média, feitas por jovens poetas e universitários. Assim, nas grandes cidades brasileiras a poesia espontaneamente toma as ruas.

> Não se tratava apenas de um relato banal do cotidiano da cidade, mas de uma radical ruptura num momento em que a própria linguagem poética confrontava-se com as questões instituídas pelas regras literárias. (FONSECA, 1981, p.66)

Os movimentos literários do final do século XIX já propunham a desintegração do sistema poético com a ruptura dos cânones rítmicos, a negação do verso e de sua linearidade visual. Ruptura que aparece representada nas obras de Mallarmé, dos poetas futuristas, dadaístas e surrealistas. O rompimento preconiza novas formas de construção visual do verso, muito próximas do que os poetas dos anos 50 experimentariam com a poesia concreta, que apresenta uma proposta de reordenamento da estrutura sintática poética e uma reaglutinação das palavras pela similaridade sonora e pela ocupação no espaço, reivindicando: "um tipo de estrutura lingüístico-ótico-sonora irreversível e funcional [...] geradora de idéias, criando uma entidade todo-dinâmica, verbivocovisual*"* (FONSECA, 1981, p.67).

> A desintegração do verso e da sintaxe, o estilhaçamento do poema pela página, alcançando as palavras que se desmembram e se unem em novas entidades, formadas como aglutinações do acaso em elementos químicos de um ambiente em formação.(MENEZES, 1991, p.30)

A poesia concreta trouxe à tona novos caminhos e recursos de linguagem no nível semântico, léxico, morfológico, fonético e tipográfico, acrescentando novo caráter subjetivo e poético não só no campo literário mas também em outras artes e na comunicação. O signo volta-se a si mesmo e os espaços brancos do papel também se tornam parte da composição. Ampliam-se, então, as possibilidades de ousar no campo da prosa, da visualidade no

espaço, abrindo caminho para as mais diversas experimentações: “uma poesia pactuada com o ambiente urbano, não podia deixar de estar nas ruas”. (FONSECA, 1981, p.68)

Os poetas de rua e suas experimentações, às escondidas, produziam uma espécie de poética do *spray*, como denomina FONSECA (1981), que, ainda que regida por uma aparente casualidade, corresponde à visão adotada pela estética contemporânea sobre a obra de arte.

> Uma escrita ambígua que propõe algo na medida em que é ideogrâmica, obriga a ação/pensar do receptor com seu livre ocupar do espaço das ruas, busca um campo inusitado de ação, ao se inscrever nas paredes, escolhendo o tamanho das letras, a cor o local da *sprayação.* (FONSECA, 1981, p.67)

Frases e jogos de palavras como os citados a seguir foram produzidos nas cidades de São Paulo e Belo Horizonte nesse período:

“Amanhã há de ser a manhã, mãe amanhecer!”

“Tristes horizontes, tristes trópicos”

“Maria Clara quero a gema”

“Abaixo a vida dura”

“Deus esteve aqui mas foi embora”

“Bem me quer, bom se der”

“Ando perdido em mim”

“Rendam-se terráqueos!”

Nessa mesma época, o “teatro urbano” começa a ser ocupado também por outros atores, jovens artistas e estudantes de arte, cujas intervenções

plásticas irão legitimar a rua como espaço poético, porém chamando a atenção também para a imagem. Com o tempo os grafites poéticos e artísticos passaram a dividir o mesmo espaço da cidade com as *gangs* de pichadores e grafiteiros que despontam.

Verbal ou visual, não importa, o que permanece até hoje, nas várias conformações que tiveram os grafites urbanos, deve-se ao vigor e à poética, ao jogo lúdico da linguagem, à manipulação do signo e à liberdade do uso da palavra. Tanto as intervenções artísticas como as pichações - alfabeto das *galeras* - representam a cidade, a manifestação da expressão humana integrada a um espaço e a um tempo bem definidos. Não se trata mais de uma reestruturação lingüística, mas sim de uma estética tomada por um sistema plural e múltiplo de modelos e de linguagens, com contornos espaço-sociais bem definidos e delimitados.

4.4. Grafite *Stencil* - entre o espontâneo e o premeditado

Enquanto os grafites poéticos estimulam a leitura do observador aproximando-se da criação literária, os grafites artísticos priorizam a imagem, conduzindo a interpretação sígnica, da cor, da mensagem, da iconografia, provocando o cidadão quando ele passa apressado na rua, desviando-o do sentido contundente e confuso da publicidade.

Gradativamente dos anos 70 para os 80, aumenta a presença dos grafites *stencil*, uma técnica simples, que possibilita a cópia de uma mesma imagem a partir de uma matriz cortada como um molde vazado feito de

papelão, couro, radiografias ou outros materiais plásticos, e permite imprimir em qualquer superfície com pincel ou *spray*. (Fig. 56)

FIGURA 56

Há indícios do uso desta técnica, com uso decorativo no interior de pirâmides egípcias, e na antiga tradição ornamental Chinesa. Na idade média também, como ornamento, era usada no mobiliário, piso e em papéis de parede. (MANCO, 2002, p.8-9)

FIGURA 57

A difusão da técnica, como uma forma de intervenção urbana, antes de ser apropriada por artistas, foi muito usada na Europa e na América do Sul como instrumento político. Durante a Segunda Guerra Mundial: "italianos também usaram *stencil* para pintar imagens de Mussolini como propaganda fascista, assim como os bascos e mexicanos usaram a mesma técnica como protesto nos anos 70. (MANCO, 2002, p.8-9)

FIGURA 58

FIGURA 59

Com sua fácil reprodução o *stencil* permite a circulação em série de uma mesma imagem. Assim, esta técnica irá definir um novo estilo de grafite. Diversas imagens vão surgindo com diferentes temáticas e variadas formas plásticas, cada vez mais elaboradas e criativas, inaugurando nos anos 80 uma forma singular de apropriação da arte nos espaços públicos. Não se trata apenas de levar a arte para as ruas, mas utilizar-se do ambiente urbano como expressão e produzir nele e a partir de sua paisagem e dos próprios estímulos que a cidade provoca.

Na França, nos anos 80, este estilo tornou-se uma forte expressão numa combinação de protesto e tradição *Art Deco,* uma prática que já vinha se popularizando desde o período das manifestações de 68. *Blek le Rat* foi um dos jovens responsáveis pela difusão deste estilo de grafite que tornou freqüente em outras cidades no mundo.(Fig. 57)

Atribui-se a introdução do *stencil* no Brasil a Alex Valauri, etíope e cidadão italiano. Valauri começou sua carreira artística como gravador, explorando principalmente na xilogravura a plasticidade dos símbolos da cultura de massa, e todo o repertório imagético urbano. Valauri, com o tempo vai substituindo a xilogravura pela montagem de matrizes de grandes formatos recortadas e estampadas pelos muros da cidade. O que não significa um abandono pelo artista da sua origem como gravador, uma vez que a técnica do *stencil* aproxima-se bastante da serigrafia, porém, com um acréscimo: a mobilidade do suporte, a imprevisibilidade, o inusitado e a irreverência. Suas obras caracterizavam-se por uma fusão de elementos da iconografia popular,

inspirada na *pop art*, e a técnica do *stencil.* Valauri explorou com vigor o submundo do cais em Santos, cidade portuária na qual morou por um período da sua vida, o que lhe inspirou sua obra mais famosa, *A Rainha do Frango Assado,* (Fig.58-59) que remete a uma releitura particular, alegórica e insinuante do universo feminino que Valauri não poupou ao desenhar e *sprayar* pelas ruas.

> O *kitsh* disseminado por toda São Paulo e Nova Iorque (por onde Valauri produziu alguns trabalhos), foi percebido e anexado ludicamente em sua obra, como símbolo standartizado da indústria de sonhos e decepções, típica das grandes metrópoles, como num jogo onde a fantasia se confundia com a realidade amarga e confusa da vida urbana. (SPINELLI,1998)

Além de Valauri, outros artistas como Carlos Matuck, Valdemar Zaidler, John Howard, Maurício Vilaça, Ozéas Duarte, o *grupo tupinãodá* e muitos outros infestaram a cidade de São Paulo no final da década de 70 com seus grafites curiosos, irônicos, sedutores e extremamente criativos.Um jogo de imagens lúdicas dispostas de modo a mexer com o dia-a-dia da cidade.

> De repente São Paulo apareceu meio marota... a cartola de Mandrake fazia explodir dezenas de símbolos e signos das aflições e das alegrias do homem da megalópole: corações, raios, cifrões, notas musicais. A primeira imagem a surgir, a bota, logo depois a pantera, o crocodilo, o telefone, os malabaristas e a rainha do frango assado. (AMARANTE,.1987)

A dialética das imagens fazia com que a lenta configuração pelo processo interventivo de uma pequena história fosse contada nos cantos dos muros entrecruzando com o cotidiano frenético da cidade. Não se pode negar e nem deixar de atribuir a esta técnica um diálogo direto com o público – o artista elabora o trabalho e projeta-o para a cidade. Eles acabam disponibilizando sua

obra para o público em geral, para que ela possa ser lida, interpretada e interferida, estimulando, assim, múltiplas recriações a partir dela.

> [...] no nosso caso, a gente, às vezes grafitava uma imagem para aquele lugar [...] que tinha uma árvore perto, ou uma coisa do lado, podia ser um buraco. Enfim, era muito mais legal, mais interessante pra nós percebermos as variações, em todos os sentidos, da cidade, seja plástica [...] para que pudéssemos inserir o trabalho ali naquele lugar. (Marcos Malafaia – integrannte do grupo *Flit* – em entrevista concedida à autora)

Em Belo Horizonte entre os anos de 1994 e 1995, surgiu o *Flit* – um grupo de artistas, entre eles Marcos Malafaia, Marilá Dardot, Pablo Pires, Pedro Portela, Andrey Stephan entre outros – que fizeram uso também da técnica do *stencil* para produzir grafites nas ruas da cidade. Eram jovens artistas e universitários que se reuniam, articulavam, produziam e trocavam experências em torno de interesses comuns pelos grafites, pela música, pela artes plásticas, pelo cinema e pela literatura.

> As pessoas que faziam grafite [*stencil]* naquela época, aqui, em Belo Horizonte eram muito poucas [...] tivemos essa iniciativa, que de fato partiu da Marilá Dardot, do Pablo Pires e do Pedro Portela que tinham conhecimento do movimento de grafite de São Paulo, e o trouxeram para cá.[...] *Flit* era uma espécie de ateliê de grafite, de *spray.* [...] aconteciam reuniões na casa do Andrey, ele era uma espécie de organizador da parte mais caótica do grupo, fazíamos festas, [..] e a gente conheceu muito da música, da MPB, não da linha principal, era um grupo bastante consistente, do ponto de vista da pesquisa, da interligação de movimentos musicais mundiais.[...] era uma época bastante agitada, [...] onde a gente se divertia muito, lia muito, discutia, ia ao cinema, saía à noite pra grafitar [...] e tudo tinha aquele frescor da coisa nova. (Marcos Malafaia – integrante do grupo *Flit* – em entrevista concedida à autora)

No sentido de aglutinar várias tendências, o grupo se aproximara também da linguagem dos quadrinhos, através de Piero Bagnariol, quadrinista de origem italiana que propôs aos integrantes a criação de uma revista de história em quadrinhos

> [...] pelo conhecimento do Piero do quadrinho, e pelas influências que tinha, eu acredito, da produção européia, ele queria uma revista diferente [...] Aí ele nos convidou para fazermos uma revista que misturasse quadrinhos com grafite. Só que aí, a influência nossa do grafite, foi tão forte e tão motivadora, tão divertida, que a revista até assumiu o nome *Graffiti* 76%, (Marcos Malafaia – integrante do grupo *Flit* - em entrevista concedida à autora)

Então os dois grupos se encontraram – um para atuar na rua com os grafites, e outro com os quadrinhos – em torno da revista, que se tornou forte em Belo Horizonte. A identidade do grupo foi marcante no sentido de se contrapor a uma abordagem banalizada e consumista tanto do grafite quanto do quadrinho:

> No caso do quadrinho, a gente, desde cedo, na *Graffiti 76%* optou pela idéia de quadrinho autoral, ou seja, saindo daquela linha principal do quadrinho de mercado. E no caso do grafite a gente procurou também, outras formas de impressão e de relacionamento com a cidade, que se distanciava tanto da pixação, que era uma coisa diferente na nossa opinião [...].diríamos assim, e do grafite da corrente principal que era o grafite influenciado pelos grafites americanos. (Marcos Malafaia – integrante do grupo *Flit* – em entrevista concedida à autora)

No caso específico dos grafites, a idéia era de promover experiências urbanas genuínas e de propor leituras não convencionais da própria comunicação e do próprio objeto artístico na cidade (ROCHA, 1992). Por isso buscavam-se gêneros artísticos prévios – das artes plásticas, da música, da literatura e da fotografia.

> [...] era isso é que nos interessava – dialogar com a cidade – a gente queria conversar, mas conversar anonimamente e essa atitude tinha um pouco a ver a com a Marilá, que trouxe muita referência, principalmente do Julio Cortazar, [...] e esse reflexo dele, da vontade, da dificuldade de se comunicar [...] a gente foi muito influenciado por ele também [...]. (Marcos Malafaia – integrante do grupo *Flit* - em entrevista concedida à autora)

O paralelo com a criação literária e as artes plásticas estava revelado nessas intervenções que não deixavam dúvidas quanto à intenção plástica e o

apuramento estético pretendidos por esse artistas. A função estritamente artística estava ressaltada seja como recurso de uma intervenção lúdica no espaço urbano, seja para utilização da rua como espaço de experimentação.

> A utilização das ruas aparecia então ora como ateliê, ora como laboratório, ora como vitrine de exposição, sem excluir no entanto, a conjunção deste com aquele aspecto. (ROCHA, 1992, p.213)

Há neste caso a busca de um campo inusitado de ação para a arte, distante do campo de ação midiático que se impõe na cidade:. “uma procura [...] de um experimental que fosse alternativo [...] que devolvesse ao artista sua essência e ao objeto artístico uma renovada legitimidade. (ROCHA, 1992.P.135)

> [...] desligar a escritura-grafite das antigas formas panfletárias e recorrer a novos subterfúgios formais: introduzir o afeto (e o afeto social), mas também a forma de arte, a figura, e não só a palavra, para conceber um novo projeto estético de sua iconoclastia contemporânea. (SILVA, 2001, p.4)

Hoje, os grafites *stencil* ainda permanecem anonimamente nas ruas, dividindo com as outras vertentes, com as mensagens políticas e a publicidade, cada centímetro da cidade.

FIGURA 60

4.5. Por uma estética múltipla e coletiva

> **Nas últimas décadas, tomaram a palavra minorias de todo o gênero, apresentaram-se na ribalta da opinião pública, culturas e subculturas de toda espécie.**
>
> **Gianni Vattimo**

Nos anos 60, atribuía-se a ação dos grafites aos estudantes secundaristas e universitários de classe média, artistas ou jovens ligados a grupos sociais e frentes sindicais que protestavam contra as formas institucionais e autoritárias, através de frases e representações iconográficas de conteúdo político. O que se pode observar, nos ideológicos e políticos anos 70, é uma crescente consciência por parte da sociedade da existência de outras culturas não européias e não ocidentais. Neste sentido, VATTIMO (1992) argumenta que a crise do imperialismo e do colonialismo europeu, e o nascimento dos meios de comunicação foram os fatores decisivos para que se dissolvessem as possibilidades da humanidade pensar a História como um curso unitário. Principalmente a sociedade burguesa européia, que se sentia detentora privilegiada do conhecimento humano, viu-se diante de situações explosivas de pluralização a partir de "outros" universos culturais. Minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais ou estéticas – já não silenciadas e reprimidas pela imposição de uma única verdade válida para toda a humanidade - se posicionaram, tomadas por uma certa universalidade de modelos de valores de reconhecimento.

> Realidade para nós, é mais o resultado do cruzamento, da "contaminação" (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central, os média distribuem. (VATTIMO, 1992, p.10 -11)

Já no final dos anos 70 despontam nas grandes metrópoles ocidentais, uma espécie de grafite com um caráter bastante distinto, da fase anterior. Esses grafites trazem à cena urbana, jovens das periferias das grandes metrópoles, que passam a se apropriar do espaço urbano, como local de afirmação de suas identidades, utilizando-se para isso de todo um repertório simbólico do cotidiano juvenil, como já foi dito.

A essa altura, já não é possível compreender as formas artísticas distintas do âmbito social. Para VATTIMO (1992), as possibilidades de existência que atuam sob os nossos olhos são aquelas que se representam pelos múltiplos dialetos. Para o autor, viver neste mundo múltiplo significa fazer experiência da liberdade como oscilação contínua entre pertencimento e desenraizamento. No campo estético, o padrão a ser seguido, antes unitário, passa a se manifestar através de sistemas múltiplos que se exprimem e se reconhecem em modelos e mitos diferentes. “Esperamos que o mundo não seja uno, mas múltiplo”(VATTIMO, 1992, p.73).

Nos anos 80, através da análise crítica de Michel Maffesoli, a sociabilidade toma forma de um: “vaivém de nossas tribos, diferentemente do que prevaleceu nos anos 70, se trata menos de se agregar a um grupo, a uma família, ou a uma comunidade do que o ir e vir de um grupo a outr*o”*. (MAFFESOLI, 1998, Prefácio)

A integração que se faz sentir no mundo em função do fenômeno da globalização. Não funciona em termos de uma totalidade, como matriz para construção da hegemonia cultural global.

Como é observado por Jürgen Habermas (HABERMAS, a*pud* VATTIMO, 1992), não é possível a emergência de uma identidade coletiva na sociedade, hoje ela se efetiva nas relações diferenciadas que os sujeitos estabelecem com o mundo vivido.

Através destas análises assiste-se ao debate entre modernidade e pós-modernidade nas artes plásticas. É quando se verifica a globalização das linguagens e a desterritorialização da produção e novos atores entram na cena cultural. Os grafites reelaboram nesse contexto padrões e valores, modos de ser e pensar, formas de agir e sentir, propondo novas fontes de percepção e de pensamento, ampliando nosso espectro da forma como entendemos arte, política e estética. Irão se tornar uma linguagem global, porém não no sentido sedimentado e homogêneo, mas tomando contornos e configurando-se de forma diferenciada em cada parte do globo.

A análise do caráter político e estético dos grafites atravessa como um vetor esta dissertação e recai necessariamente, no próximo capítulo, na perspectiva de refletir, a prática do grafiteiro e pichador, e na forma como elaboram seus discursos.

CAPÍTULO 5
O GRAFITE, O *HIP-HOP* E SEUS CÓDIGOS

Produto criativo e rebelde do espaço urbano, os grafites tornaram-se uma marca da visualidade urbana. Com forte impulso caligráfico esses signos produzem códigos e significados próprios, disseminam-se como forma de busca de pertencimento e de identidade dos sujeitos nas cidades. No Brasil é comum a distinção entre grafites e pichações, sendo que estas últimas "consistem em um certo tipo de grafemas mediante os quais os jovens escrevem seus nomes" (SILVA, 2001 p.5) utilizando-se para isso de alfabetos estilizados. Valem-se mais do local em que são escritos, o alto de um edifício, de um viaduto, do que aquilo que dizem. "O termo pichação originou-se do ato, de escrever com piche nomes de canditados com fins de propaganda eleitoral". (ROCHA, 1992, p.201) O termo grafite é atribuído às produções mais adaptadas ao ambiente que exigem dos seus executores, maior elaboração de mensagem e de execução.

Nesta dissertação grafites e pichações são tratados de forma genérica, como uma marca visual urbana, não havendo uma delimitação precisa que separe os dois sentidos. Porém nos capítulos 5 e 6, a separação torna-se inevitável. É quando está em questão o traço especifico da escrita "selvagem" e a explicitação de um certo caos e instabilidade provocado na cidade pelas pichações. A população cobra do poder público uma atitude de coibição das pichações, e as instituições culturais e educacionais tentam encontrar meios de

inibi-las. Atribuem aos grafites um significado artístico e pedagógico e às pichações um caráter exclusivamente de vandalismo. Na verdade, o equivocado intuito de separar grafites de pichações mostra-se ineficaz sob o aspecto da ilegalidade atribuída a ambos, já que ambos ainda se encontram na mesma situação.

5.1. Dos guetos de Nova Iorque às periferias do Brasil

> **[...] *break dance*, *electric boogie*, *graffiti* e *rap*. [...] homens e mulheres, caribenhos e negros continentais, anglófonos: afro-cubanos, afro-haitianos, afro-jamaicanos, afro-dominicanos e afro-porto-riquenhos. A África crioula, sob o domínio de cinco grupos, intensificando as influências anteriores de Garvey, Parker, Coltrane e Malcom X.**
>
> **Robert F. Thompson**

A origem da expressão *hip-hop* significa balançar os quadris, porém, por trás desta perspectiva festiva originária dos bailes e nos guetos negros e hispânicos em Nova Iorque no anos 70 - onde ouvia-se do *soul*, ao *jazz* misturando passos acrobáticos de *break, a* experimentações eletrônicas dos *djs* e às caligrafias eletrizantes dos grafites - nascia um novo tipo de "rebelião urbana". Ao invés de fuzis, piquetes, bombas e coquetéis *molotov,* aerosóis*, pick ups, discos e* microfones. Tudo isso compõe o universo do *hip-hop* que traduz uma atitude política simbólica: a sociedade negra impondo-se com suas "armas" sobre a sociedade branca.

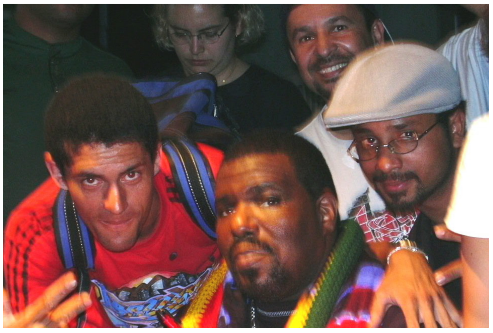

FIGURA 61

As raízes do *hip-hop* podem ser encontradas em outros elementos sociais e culturais dos Estados Unidos e no próprio contexto político de Nova Iorque dos anos 70: A relocação dos negros de diferentes partes da cidade para o *South Bronx*, o desemprego, a guerra do Vietnã que vitimou soldados, na maioria negros, que voltavam mutilados e viciados em drogas e o descaso das autoridades frente às questões dessa comunidade geram um panorama que acaba propiciando o aumento da criminalidade, da violência e das tensões raciais.

Surgem, portanto, em reação a esta realidade, mecanismos inspirados nas atitudes potencializadas na década de 60, como os ideais pacifistas de Martin Luther King, as afirmações de autenticidade *Black Power,* o islamismo em ascensão, o movimento *hippie e* as ofensivas agressivas *Black Panthers* e de *Malcom X*.

> Aqueles que ficaram perto das ruas (afro-latinas) preservaram a semente de algo autêntico dentro de si mesmos. Na sua recusa de se comportarem como europeus, na sua luta para arrancar alguma essência tropical dos obstáculos duros e envelhecidos da cidade, construíram as fundações do que parece estar destinado a se tornar a próxima grande subcultura de Nova Iorque.
> (GOLDSTEIN, Richard. *In* THOMPSON, 1996, p.2)

Os conflitos raciais entre negros e brancos nos Estados Unidos eram intensos entre os anos 60 e 70. As mortes de *Malcom X* e Luther King respectivamente em 1964 e 1968 suscitaram na comunidade negra norte-americana a necessidade e o desejo de decidir sobre seus próprios rumos e de propor alternativas para suas questões, sem a influência branca. O *black power* surge*,* neste sentido, do fortalecimento da identidade negra, num processo de

retomada das origens africanas, na sonoridade, na visualidade e na identificação com as origens étnicas, *dreadlooks,* cortes de cabelos e nas manifestações artísticas. Segundo Stuart Hall:

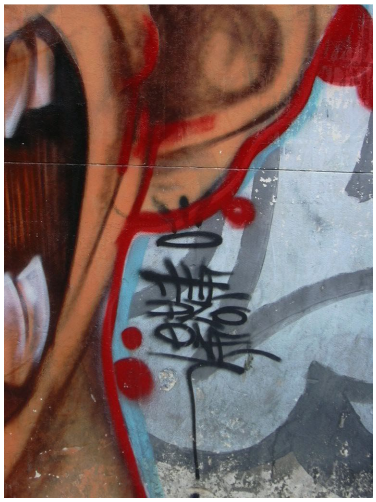

FIGURA 62

FIGURA 63

> O *black* é assim um exemplo não apenas do caráter político das novas identidades, isto é de seu caráter posicional e conjuntural (sua formação em e para tempos e lugares específicos), mas também do modo como a identidade e a diferença estão inextricavelmente articuladas e entrelaçadas em identidades diferentes, uma nunca anulando completamente a outra. (HALL, 2001, p.86-87)

E, ainda, para Paul Gilroy (2001): “o movimento *black power* propunha uma reconfiguração da relação entre a África e as populações parcialmente descendentes de africanos do hemisfério ocidental”. (GILROY, 2001, p.17).

FIGURA 64

Os *Black Panthers* eram uma espécie de organização política cujo objetivo era proteger e ajudar a todo cidadão negro. Era composta por jovens negros vestidos de jaquetas de couro e boinas pretas que patrulhavam armados seus bairros. Dedicavam-se ao conhecimento e estudo das leis, amparavam-se nelas para combater o abuso de poder principalmente da polícia contra os afro-descendentes nos Estados Unidos. Seu programa político e revolucionário, segundo Spensy Pimentel: "baseava-se nas idéias do líder comunista guerrilheiro chinês Mão Tsé-Tung". (PIMENTEL, 1997, p. 8)

Tanto a consciência *black power*, quanto à organização *black panthers* exerceram forte influência sobre os jovens do movimento *hip-hop*, no que diz respeito à consciência das tradições afro-diaspóricas e o reconhecimento dos direitos civis. Como forma de enfrentamento da situação de criminalidade em que os jovens negros se encontravam, e também como forma de fazer frente à invisibilidade do gueto na sociedade americana, era necessária a proposição de ações alternativas criativas e de caráter coletivo.

Em 1973 o *dj* nova-iorquino *Áfrika Bambaata*, (Fig.61) para que não houvesse mais brigas entre as gangues dos jovens negros e porto-riquenhos no sul do Bronx, funda a *Nação Zulu*, inspirado nas lutas econômicas e sociais dos jovens da Jamaica e de Soweto. Essa organização não governamental ficou conhecida como *hip-hop*, e que segundo MCLAREN, (1992) tinha como objetivo integrar política e estilos diversos que surgiam e se fundiam nas ruas entre as gírias do *be-bop*, sons do *reagge e do soul, break* e grafite.

A proposta era substituir os conflitos por competições musicais (*Rap),* de dança *(break)* e de grafites, em que jovens que freqüentavam as festas e bailes representavam e defendiam seus bairros, competindo entre si. Nesta disputa havia uma espécie de celebração de um estilo próprio: poesia ritmada, gestos fragmentados, letras ilegíveis nas ruas e nas estações de metrô.

O *rap,* síntese da expressão *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) promove uma espécie de fusão onde faixas musicais são mixadas, com batidas eletrônicas e coladas no discurso verbal que reflete a fala cotidiana dos jovens sobre suas questões sociais.

> Uma tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única, a mistura eclética de estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa, o desafio das noções modernistas de autonomia estética e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou eterno.(SHUSTERMAN, 1998, p.145)

O *break,* estilo de dança performática, inspirado nas performances de James Brown, caracteriza-se também pela colagem de elementos que compunham a cultura do *Bronx,* lutas marciais, gestos fragmentados que repetiam os gestos dos negros que voltavam mutilados da guerra do Vietnã.

Um toca discos improvisava novas músicas sob bases de outras já gravadas, gestos frenéticos, ansiosos e acrobáticos, som martelador e sincopado, movimentos ágeis e espontâneos com *sprays* fundindo dança, música, cenografia e tecnologia.

> Um grande *happening* metropolitano, reunindo inventividade inovação e contestação, reafirmando a capacidade dos jovens de perceberem, combinarem e representarem diferentes elementos do domínio da arte. (OLIVA, 1998, p.111-112)

Para MCLAREN (1992) o entendimento do *hip-hop* não diz respeito apenas às suas origens nas tradições africanas, uma vez que ele funciona dentro de uma realidade mediada eletronicamente embutindo relações entre mídia, política e cultura de massa. Seu uso pode servir como forma de identificação e resistência coletiva, para uma grande parcela de jovens que fazem do movimento parte de suas vidas. Seu caráter eclético pode servir de suporte para simultaneamente suscitar várias questões identitárias contemporâneas, além de evocar forças ancestrais.

Ainda, segundo esse autor, o *hip-hop* em seu contexto mais amplo: como uma prática global cultural, articulada através dos termos e sensibilidades da diáspora afro-americana, cria um intercâmbio e uma intimidade entre povos negros de vários lugares do mundo. Coloca em questão uma origem ancestral evocada: "um elemento antigo que permite atravessar os problemas cotidianos e chegar à criação".(LODI, 2003, p.81).

No início dos anos 80 o *hip-hop* já mobilizava um segmento expressivo da juventude das favelas e periferias das cidades brasileiras. Um país cuja maior parte da população sofre com a injustiça, a desigualdade e a violência, não podia deixar de abrigar o *hip-hop.*

> [...] 1983, foi quando o *hip-hop* começou aqui em BH. Mas só que [...], a gente pintava em lugares restritíssimos, ou nos lugares que a gente ia treinar pra dançar, ou então uma "quebrada", onde a gente se encontrava, ou no muro mesmo da própria casa, nos quartos[...] O Dentinho foi realmente um dos precursores da "parada", que fez as primeiras letras mesmo. Até que nós achamos: vamos fazer o que ele tá fazendo? E isso foi o principal motivo para termos um grupo, que era rival dele. E ele apareceu com uma camiseta grafitada, nós também tivemos que ter a nossa, inventamos o nosso nome e fizemos uns borrões e tudo mais [...]. Era nossa camiseta grafitada. Ele foi o principal, mas a gente fez também o *hip-hop* aparecer. (Bá – grafiteiro – em entrevista concedida à Piero Bagnariol e à autora)

Assim nos anos 80, como em São Paulo e Brasília começam a surgir em Belo Horizonte os primeiros grupos de *hip-hop*. Em torno das rodas de *break* e a exemplo do filme *Beat Street* dirigido por Stan Lathan (1984) que retrata a ação de grafiteiros e *b-boys (break-boys),* os grafiteiros passam a estampar os muros de Belo Horizonte à maneira de Nova Iorque, conforme o depoimento de Luzimar, Ba:

> [...] Quando a gente começou, em 83, na verdade, a gente já estava dançando *break* e participando ativamente das rodinhas. Em 85, a gente estava no auge mesmo do negócio e ficando até mais ou menos 87, com bons dançarinos. (Bá – grafiteiro – em entrevista concedida à Piero Bagnariol e à autora e)

5.2. Os manos daqui e os manos de lá – *Com um pé na Índia e outro na Disneylândia*

> **Gente pobre, com empregos mal pagos, baixa escolaridade, pele escura. Jovens pelas ruas desocupados, abandonaram a escola por não verem por que aprender sobre democracia e liberdade se vivem apanhando da polícia. Muitos ouvem música, dançam, desenham em paredes, outros revoltados ou acovardados, partem para a violência, o crime, o álcool, as drogas... Por incrível que pareça não é o Brasil, falamos dos guetos negros de Nova Iorque nos anos 70.**
>
> **Spensy Pimentel.**

Qual o sentido desta expressão que atrai tanto a nossa juventude a referenciar-se a uma lógica de "lá"? Sem dúvida em seu decurso o *hip-hop* disseminou-se, virou moda e instrumento de intercâmbio entre jovens de diferentes países.

É necessário que grupos ideológicos e culturais como o *hip-hop* sejam compreendidos como processos atuantes que atravessam fronteiras,

interagindo, conectando comunidades e organizações em novas combinações e interconexões de espaço-tempo. Essa realidade só pode ser compreensível pela lógica da globalização, que impõe modelos que transcendem fronteiras e identidades territoriais específicas. Sendo assim os problemas que se propõem os jovens desse movimento são nacionais, porém mesclados com questões mundiais e acontecem ao mesmo tempo, perto e longe.

Esse processo tem uma abrangência mais ampla e envolve todo um conjunto de relações em todas as atividades da vida moderna, uma tendência que a partir da 2ª metade do século XX torna-se conhecida como globalização e transnacionalização, e que diz respeito a uma complexa relação de questões que envolvem produção de mercadorias, constituição de mercados financeiros e revolução tecnológica, possibilitando ainda, entre outras coisas, a generalização e a aproximação de grupos populacionais de longa distância.

Essas transformações, embora não sejam recentes, tomam um alcance global a partir dos anos 70, quando aumentaram e aceleraram-se os fluxos e os laços entre as nações. Segundo Moacir dos Anjos (2005) elas apontam uma necessidade de mudanças, nos pressupostos e critérios que norteiam a formulação de políticas e estratégias nacionais e também locais.

A globalização implica a expansão e quebra de fronteiras, e a aproximação das culturas, um exercício que a modernidade desde seus primórdios já experimentava: “retirar os homens de sua referência local e comunitária para reintegrá-los a partir de uma esfera mais ampla”. (BUENO, 1999, p.111). BUENO (1999) faz um contraponto entre globalização e

internacionalização distinguindo um processo do outro. O campo da cultura é analisado, por esta autora, através do processo de internacionalização, que é definido como uma tendência artística ou teoria que se transforma em modelo normativo e opera em âmbito internacional. Como exemplo, o Cubismo e o Impressionismo que ela cita como tendências internacionalizadas, ligadas ao processo de desterritorialização dos modelos normas e tradições da arte.

Por este tipo de análise pode-se verificar o processo dos grafites nos anos 80 como fenômeno internacionalizado e desterritorializado que implicado nesta tendência de aproximação e integração de indivíduos e culturas ditas universais, transforma a diferença em similaridade e modelos locais em globais. Nesse panorama, os indivíduos: "encarnados na materialidade social onde atuam passam cada vez mais a estar ligados pelo destino, pelas experiências sociais e por um repertório simbólico comum" (ORTIZ, *apud* BUENO, 1999, p.112).

Esse processo sugere o rompimento da associação imediata e exclusiva entre lugar, cultura e identidade que define e altera, no campo das artes visuais, as formas de percepção e de representação das identidades e questiona as normas discursivas eurocêntricas e de reconhecimento das diferenças.

> Ainda que os espaços de vida permaneçam fixos, os locais vividos, nos quais articulam e se criam os produtos culturais que registram a individualidade de grupos, sofrem um processo de permanente desterritorialização e estranhamento, de desmanche da geografia e da distensão temporal específica em que se fundam e se afirmam sistemas de representação. (ANJOS, 2005, p.13-14).

Para se contrapor às correntes que defendem o fator homogeneizador da globalização que irá simplesmente destruir as identidades nacionais, HALL (2001) alega que, ao contrário, “é mais provável que ele vá produzir simultaneamente novas identificações ‘globais’ e novas identificações locais”. (HALL, 2001, p.78).

Para Otávio Ianni (1998): “a sociedade global pode ser vista como o horizonte no qual se revela a multiplicidade das formas de ser, viver, sentir, agir, pensar, sonhar, imaginar”. As tribos, nacionalidades e nações, com suas culturas, histórias e tradições, reagem de forma diferenciada ao efeito da globalização, segundo as suas condições, capacidades de mobilização, acomodações e reações.

> Na cultura da sociedade global, as religiões e seitas, as línguas e dialetos, os nacionalismos e as nacionalidades, as ideologias e as utopias, ressurgem...com outros significados porque se debilitam as estruturas nacionais e se abrem novas possibilidades e particularismos, regionalismos e singularidades... revela-se um novo todo, no qual as formações singulares adquirem outras configurações. (IANNI, 1998, p.75-76)

Os indivíduos passam a estar cada vez mais ligados pelas experiências sociais e por um repertório simbólico comum, que ressaltam as especificidades culturais que acabam se fortalecendo numa esfera global mais ampla.

É, em razão de interesses e valores comuns, de uma história compartilhada, que os grupos humanos hoje se reconhecem, graças aos interesses, crenças, apreciação de um certo estilo de música ou moda, ou ao fato de pertencerem a uma agremiação desportiva, a um grupo étnico, a uma igreja, a um clube ou associação recreativa.

> [...] Quanto mais a globalização torna palpável a existência de uma só humanidade tanto mais se percebe a fragmentação de valores e a segmentação da vida social, reaparecendo então os particularismos e localismos que marcam a contemporaneidade" (MONTES, 1995, p.278).

IANNI (1998) afirma que as ressurgências na sociedade global em torno de seitas, línguas, nacionalismos, culturas e ideologias não são apenas de tradições de configurações pretéritas, mas também a revelação de um novo todo, no qual as formações singulares adquirem novos significados, se recriam.

Eis o que obriga a arte em sua dimensão pública, a dialogar com as comunidades mais fragmentárias e particularizadas, redefinindo fronteiras e significados, reconstruindo novas formas de pertencimento, transfigurando a qualidade de seu convívio.

> Eu fico pensando assim o grafite na linguagem da cultura norte-americana, você identifica pelas escritas e tal, "Os Gêmeos", o grafite deles, retrata a cultura brasileira, e o meu trabalho com o grafite, ele está próximo do universo das artes plásticas, meu próprio universo, independente de alguma cultura, eu não estou querendo retratar cultura nenhuma, brasileira ou norte americana. Eu procuro estar antenado. A minha maior influência hoje é a *Internet*, eu vejo milhões de trabalhos todo dia, olhando e conhecendo o trabalho de outras pessoas e tento tirar inspiração de qualquer coisa. E hoje ainda trago isto pro meu trabalho não sei defini-lo, ele tem um pé na Índia, e outro pé na Disneylândia. (Ramon Martins – Grafiteiro – em entrevista concedida à autora)

Os grafites representam esse modo de expressão transnacional, a princípio a manifestação de uma realidade global, mas que se torna diferente e com contornos específicos nos diferentes países por onde vão se alastrar. Reagem de forma diferenciada, segundo as suas condições, capacidades de mobilização, acomodações, reações a que estão submetidos os diferentes grupos em diferentes locais.

O modelo que segue a escrita estadunidense serve como um componente a mais no conjunto de alegorias que vão, desde as marcas famosas da linha *street wear,* à música *rap* compartilhadas por jovens de todos os cantos do mundo. Se analisarmos apenas sob o aspecto visual podemos perceber que a estética dos grafites é a mesma e se repete aqui no Brasil, na Dinamarca, na Ingaleterra ou na Nova Zelândia. (Fig. 65, 66,67,68) Porém, por mais parecidas que sejam essas letras e alfabetos em diferentes países, elas acabam por refletir particularidades de cada lugar. Nos grafites recai o sentido de serem a forma de representação visual das questões cotidianas próprias de cada localidade.

INGLATERRA
FIGURA 65

ESTADOS UNIDOS
FIGURA 66

NOVA ZELÂNDIA
FIGURA 67

DINAMARCA
FIGURA 68

Trata-se, sem dúvida, de um movimento interessante pois trata-se da reivindicação de um estilo comum, universal, para todos os “manos” em todos os cantos do mundo, para a “viabilização” simbólica das suas particularidades.

Apesar de terem uma dimensão internacionalizada, os grafites adquirem seu verdadeiro sentido nas recriações específicas e nas apropriações do sentido que fazem os jovens em cada país, mesmo se considerarmos sua "origem" norte-americana.

Neste sentido a globalização ou a internacionalização tende a desenraizar as coisas, as idéias e as pessoas. Sem prejuízo para suas origens de nascimento, de educação e outras determinações primordiais. É quando tudo tende a desenraizar-se, além das fronteiras originais. Assim se desenvolve o novo e surpreendente processo de desterritorialização e formam-se estruturas mundiais, internacionais ou globais descentradas, sem qualquer localização nítida neste ou naquele lugar, região ou nação. (IANNI, 1998, p.93).

5. 3. Estilo *Subway*

> **Rabiscos da ordem da plasticidade, da visualidade, da ocupação do espaço urbano, da invasão espacial do território que até então permanecia neutro, calado, apenas recebendo camadas de poeira e de fuligem urbano-industrial. Espaço sagrado – porque intransponível que somente permitia pequenas transgressões de ocupação: um pequeno cartaz, um rabisco de criança voltando da escola ou uma frase política.**
>
> **Juan Aramayo**

O estilo de letra nova-iorquino é encontrado em todas as suas variáveis em vários cantos do mundo. Partem de uma matriz, caligráfica, definida pelos grafiteiros como *subway style* e caracterizam-se como um dos elementos constitutivos dos grafites. Essa escrita hermética é muitas vezes a elaboração

do próprio nome do grafiteiro – *tags* - ou de seu grupo, e, algumas vezes, consiste numa frase ou mensagem. Escrever o nome estilizado é a forma mais básica de se produzir grafites, que podem ser feitos com canetas, rolinhos, marcadores largos ou com *spray* e outros tipos de tintas.

Desde que começam a surgir nos guetos e nas superfícies dos trens em Nova Iorque, os grafites vão adquirindo formas diferentes e variações em estilos, tamanhos, cores, de acordo com a criatividade do grafiteiro, o material utilizado e o local onde foram produzidos.

FIGURA 69

FIGURA 70

FIGURA 71

Throw-up (Fig. 69) é um estilo rápido de desenhar, consiste no uso de poucas letras e cores, uma clara para preenchimento e outra escura, utilizado com freqüência nas partes externas dos vagões de trens. Já o estilo tridimensional de escrita - *3d* (Fig.70) exige um domínio da perspectiva, luz e sombra para evidenciar o efeito de volume nas letras. *Wildstyle* (Fig. 71) é um estilo mais rebuscado onde as letras fundem-se umas nas outras, confundindo o observador. Atribui-se a este estilo o caráter enigmático dos grafites, cuja interpretação e leitura só pode ser decifrada pelos iniciados.

Todos esses estilos possuem uma nomenclatura específica muitas vezes impregnada de termos bélicos como: *bomb, attack,* detono. Para os

writers, como se denominam muitos grafiteiros ligados a este *subway style,* a fama é um valor importante, estando atrelada tanto à qualidade, ao caráter inovador dos trabalhos, quanto à quantidade de vezes que eles aparecem.

A competição entre os grupos foi outro fator que possibilitou a variação dos estilos e aprimoramento das técnicas dos grafites como descreve um grafiteiro de Nova Iorque sobre uma das batalhas em 1973.

> Todo mundo competia: No final os trens estavam com lindas nuvens, lindas cores e lindos nomes. Isto durava, às vezes, alguns meses. Mas de uma maneira ou de outra eu estava no topo com o meu estilo de mestre. A cada vagão eu mudava de nome e Riff, que competia comigo, mudava também E as pessoas diziam "isto é demais…" (STAN – Grafiteiro dos Estados Unidos, *apud* CASTLEMAN, p.153, 1982)

O *rap,* também ligado à cultura *hip-hop,* evidencia o poder verbal, cuja origem está ligada à tradição da oralidade africana, remontando ao *griots* - prática de narrativas apoiadas por instrumentos melódicos existentes em algumas regiões da África - que gerou entre os afro-americanos uma espécie de construção verbal própria, conforme aponta Richard Shusterman, "tal como a inversão semântica, o discurso indireto, a simplicidade simulada e a paródia oculta, todas originalmente designadas para esconder da hostilidade dos ouvintes brancos o significado real das palavras". (SHUSTERMAN, 1998, p.146)

Já nos grafites, a tradição se faz na escrita uma vez que surge como efeito de um discurso que tem seus códigos e padrões peculiares com prioridade para as letras, em geral ininteligíveis, que pudessem ser reconhecidas apenas entre eles: os *writers.*

Os negros ativistas do movimento *black power*, exibiam com excentricidade trajes, cabeleiras e indumentárias baseadas na cultura Africana. O próprio *África Bambaata* nascido no Bronx, cujo nome é Kevin Donovan, adota o novo nome baseado em um antigo chefe Zulu. Esse sentido de reafirmação étnica aproximou muitos negros norte-americanos de outras tradições culturais e religiosas de origens não européias, como o islamismo que crescia aceleradamente nos Estados Unidos a partir dos anos 50. A integração à seita islâmica exigia que seus adeptos mudassem também seus nomes, como foi o caso do famoso boxeador Cassius Clay que passou a se chamar *Mohamed Ali* e de *Malcom X* cujo nome original era Malcom Little, e adota o "X" como negação de um sobrenome branco, de origem anglo-saxônica. O próprio *Malcom X*, como afirma Alex Haley (1992) em sua biografia sobre o líder, depois de uma conturbada vida de vícios e crimes, torna-se uma autoridade islâmica e funda vários templos nos Estados Unidos. Esses templos tornaram-se centros religiosos e de formação de uma parcela significativa dos negros. A formação incluía a aprendizagem da escrita caligráfica árabe. Não parece, com isso, sintomático que as primeiras *tags* emanadas dos guetos tenham este recorte de um traço islâmico? Isso leva a uma escrita indecifrável, ininteligível: "e não podemos evitar o estranhamento com o grafismo das *tags"* (LODI, 2003, p.98).

Com o tempo, aquilo que a princípio consistia em um sistema de comunicação entre garotos acaba tomando contornos artísticos mais elaborados, mas sem dúvida irão ultrapassar os códigos comunicacionais.

5.4. Picho, logo existo!

A expressão gráfica das *tags,* teve início na cidade de Nova Iorque, nos bairros de Manhattan, Brooklyn e Bronx, no início, nas estações de metrô subterrâneas, depois definitivamente espalhando-se por toda a cidade e estendendo-se para outros centros como Filadélfia, Pittsburg, Cleveland, Chicago, São Francisco e Los Angeles.

Em pouco tempo, esses grafites se espalham nos grandes centros da Europa, e se alastram no Brasil e em outras cidades da América Latina, na medida em que o processo de abertura democrática começa a se firmar.

Essa forma de ocupar, hermética e simbolicamente o espaço público, surge por parte dos jovens afro-americanos e latino-norte-americanos, como desafio à propriedade privada e como reconhecimento étnico e social de suas identidades. “Pressionados” pela violência e pelo racismo, levado às últimas conseqüências, e pelas condições de desigualdade e injustiça social e econômica, às quais estão submetidas às minorias na estrutura social capitalista.

Como se, conectados por uma rede, em vários cantos do mundo os jovens dos anos 80, passaram a ocupar horas, coletivamente, treinando caligrafias , manuseando *piece books,* analisando locais e superfícies, para que, armados com seus aerosóis*,* marcadores, pudessem riscar seus nomes infinitamente nas cidades, na intenção apenas de verem-se reconhecidos nelas.

Enquanto os grafites artísticos tendem a romper e questionar a submissão e a institucionalização da arte, a lógica oficial dos museus, das galerias e do mercado de arte, os grafites "selvagens" investem-se radical, direta e intencionalmente contra a obra, a arquitetura, contra a cidade, contra o monumento a fim de: "muitas vezes profaná-los". (ROCHA, 1992, p.150)

Embora seja atribuída à pichação uma atitude iconoclasta, para um pichador, segundo a pesquisadora Fernanda Macruz, pichar uma estátua "é abandonar a opção de derrubá-la ou destruí-la". (MACRUZ, 2003, p.11).

> Além da alteração física, a intervenção transforma intencionalmente o significado daquela imagem, talvez alheia a seu universo, substituindo a mensagem anterior por outra que comunique a linguagem de seu grupo. (MACRUZ, 2003, p.11)

Já Rosamaria de Melo Rocha (1992) afirma que as pichações revelam a expressão de um universo urbano saturado, com desregramentos, significantes vazios, que materializam o caos, o temor imaginário ou real da barbárie.

Atribui-se, em parte, a origem da proliferação destas marcas a jovens como *Taki 183*, o*ffice-boy,* que cruzava as ruas de Manhattan, pichando seu nome e o número da rua onde morava. Em 1971 ganhou fama e reconhecimento depois que o jornal *New York Times* divulgou sua ação. Nesse artigo de grande repercussão, *Taki* afirma que gostava do que fazia e queria ver seu nome em toda parte. Foi só uma questão de tempo para que jovens de toda a cidade de Nova Iorque tomassem a cidade com seus nomes, apelidos e marcas pessoais. Uma escrita que acaba por se tornar uma espécie de estilo da subcultura urbana que se espalha por todas as grandes capitais do mundo.

5.5. Pichações, a estética selvagem das *galeras*

> **[...] saem explosivamente para ser projetados na realidade como um grito, como interjeição como antidiscurso, recusa de toda elaboração sintática, poética, política, como menor elemento radical inapreensível por qualquer discurso organizado. [...] resistem a toda interpretação [...] escapam ao princípio de significação e, na qualidade de *significantes vazios*, irrompem na esfera dos signos plenos da cidade, que eles dissolvem por sua mera presença.**
>
> **Jean Baudrillard**

FIGURA 72

Assim, com o tempo, a simples escrita dos nomes vai se modificando e dando lugar a uma assinatura hermética e abstrata: as *tags.* Rápidas e selvagens, tornam-se um estilo bem próprio com conformações diferentes nos diferentes lugares, mantendo porém o caráter enigmático que se tornará uma espécie de estilo bastante próprio e representativo da cultura urbana.

Essa caligrafia nervosa e impulsiva, insere-se no espaço urbano de maneira agressiva, ocupando fachadas, prédios e muros, e desafia a propriedade privada. É conhecida como pichação, uma estética eletrizante que não diz respeito aos padrões clássicos a que se submete, historicamente, a criação artística: estabilidade, perenidade, profundidade, autenticidade. Sua possibilidade constitutiva opera no âmbito da transgressão e do choque.

Radicalidade, excitabilidade, risco, assim a compreensão dos grafites selvagens, como define ROCHA (1992), não exige um exercício de análise perceptivo ordenado, porém vertiginosamente desordenado, contra as seguranças, expectativas de sentido e hábitos de percepção. (rever essa frase). Uma experiência feita no limiar da desagregação e do desfiguramento, centrada mais na autenticidade da experiência e menos na obra. Ou seja, no sentido mais profundamente desenraizador da experimentação estética.

> A explicitação da violência, não mais como sacrifício mitificado, como na ancestralidade, mas sim como impossibilidade existencial e implosão de padrões tradicionalmente reguladores da convivência e da ação coletiva. Torna-se estranhamente desnudado o atual parâmetro de apreensão, seja do choque, seja da experiência estética como alternativa de relocalização cultural ou social. (ROCHA, 1992, p.241)

Grafiteiros, principalmente pichadores, ao desafiar a própria morte, buscando locais pouco acessíveis e perigosos para sua ação, devoram cada milímetro do espaço das metrópoles e desafiam os padrões de transitoriedade impostos pela cidade, numa lógica suicida e fragmentária.

Que estranha lógica é esta de jovens que se arriscam na noite, se conhecem e se desafiam nas ruas, e nelas demarcam seus territórios, escalam os prédios mais altos, lugares proibidos, fogem da polícia e dos seguranças?

Um código "neo ou pseudogótico", segundo Stéphane Huchet (2000), que parece ter reatado com as escrituras da defesa, do medo e da premonição de morte. Como os irlandeses, os germanos, e os *vickings,* aquela que mais tarde foi denominada "arte bárbara", que procurava criar imagens visuais ilegíveis, numa estética abstrata, com sinuosidades, entrelaçamentos de linhas geométricas ou não, numa espécie de velamento e apagamento da figura do mundo. Como uma consciência da morte, como se a imagem viesse da profundidade, de uma premonição, até de um conhecimento da sua proximidade. (HUCHET, *apud* Lodi, p.40)

> [...] os grafites ousam romper com a ordem da cidade, jorrando a imagem que evoca um grito de revolta, ou a manifestação irreverente de alguém que transgride os cânones estéticos e sociais. (LODI, 2003, p.40)

Esses jovens apropriam-se de um dos discursos mais banais da condição juvenil: o revoltado, aquele sujeito que mantém relações conflituosas com a família, a escola, etc. Muitas vezes este discurso construído para eles é assumido na prática, reforçando ainda mais o estigma e provocando na sociedade opiniões que se opõem a esta forma de expressão na cidade.

Seta pichador da *AR* - facção *Anjos Rebeldes* de Belo Horizonte – declara,

> [...] Eu pichava quando estava nervoso. Às vezes eu saía, e pichava, saía nas marquises e tudo [...] era meu jeito de dispensar a raiva que eu estava sentindo, os problemas. Aí na noite eu deixava os problemas todos, de manhã eu já esquecia tudo. Aí era só verificar como ficaram as marquises todas. (*Seta* – pichador – entrevista concedida à Revista Graffiti 76%, 2004)

Apropriando-se ou não desse discurso, esses jovens criam seus próprios cânones, promovem disputas e atribuem valores opostos aos que regem a sociedade de modo geral, como por exemplo, dependurar-se no alto da marquise para fazer valer sua marca, causar danos à propriedade alheia, para ser reconhecido nas ruas ou nas festas como uma pessoa famosa.

> [...] O "ibop" é legal, a gente chega em bairro de *playboy* as "mina" chega e fala "alá o *seta*" [...] todo mundo te conhece, te respeita [...] tem medo, uns "acha" que é bandido, traficante. (*Seta* – pichador – entrevista concedida à Revista Graffiti 76 %,2004)

Belo Horizonte não é diferente das outras grandes capitais. Quem passa pela cidade certamente depara com uma infinidade e diversidade de estilos de pichações. Conforme observou o jornalista Spensy Pimentel em sua vinda à cidade para proferir uma palestra:

> Belo Horizonte parece ter um estilo bem diferente de São Paulo, onde as pichações são mais exageradas e observa-se nelas mais linhas geométricas, e diferentes do Rio de Janeiro também, cuja escrita é bem mais solta. Aqui parece que houve uma fusão dos dois estilos, paulista e carioca. (PIMENTEL, *in* Seminário da Secretaria Municipal de Educação, Belo horizonte, Abril de 2006)

As primeiras assinaturas surgem inicialmente nas páginas dos cadernos, carteiras e portas de banheiro das escolas, e depois no bairro, e por fim, de acordo com a ousadia do pichador, irá "invadir" o centro e outras regiões da cidade

. Segundo MACRUZ (2003), existe um trabalho de pesquisa, entre os pichadores, para aperfeiçoamento das suas marcas em que o *book* (caderno de registro das *tags)* exerce um papel importante. O material utilizado é bastante variado incluindo o *nughet* (tinta de sapato), o marcador (canetão mais largo, que muitas vezes eles improvisam), corretivo, rolinho e finalmente a tinta em *spray.*

Há uma metodologia própria de regras, convívio e aprendizagem de técnicas específicas de manuseio de materiais, de desenvolvimento de caligrafias e de escolhas de lugares para a ação.

> [...]O *Pirulito* e a Prefeitura são lugares que todo mundo tenta pichar, mas não consegue [...].Se o cara pichar lá, ele vai ficar falado por muito tempo. (*Seta* – pichador – entrevista concedida à Revista Graffiti 76 %, 2004)

Os locais preferidos são os principais corredores da cidade por onde passam diariamente milhares de pessoas: Avenidas Antônio Carlos, Pedro II, Amazonas, Cristiano Machado. E também o Estádio do "Mineirão"[1], lugar onde as *galeras* e grupos de pichadores se encontram e muitas vezes, segundo *Seta*, entram em conflito nos dias de jogos.

É imprescindível que se perceba, nas pichações, a substância poética, estética e as modalidades subjetivas desta comunicação. Existe nelas uma busca pela qualidade, produzida pelos gestos individuais que se repetem

exaustivamente e que dizem respeito à existência humana na cidade. Segundo Andrei Isnardis (1995) são experiências estéticas porque:

> [...] se fazem através de sensações e emoções compartilhadas de sentidos: tato, o gesto, o cheiro da tina, o som do *spray*, o cumprimento do companheiro. [...] e também porque a realização concreta dessas experiências são inscritas na paisagem da cidade, é um conjunto de grafismos onde, através do manejo hábil de cânones coletivos "secretos", os autores registram seus apelidos de pichadores - sua identidade, nesse meio – e o nome de seus grupos. (ISNARDIS, 1995, p.42)

Sendo estudantes ou trabalhadores, de alguma forma esses jovens participam da economia formal, estabelecem com essa escrita um outro traçado para a cidade. Porém quando estão investindo suas assinaturas nas ruas imprimem seus códigos de forma simbólica escapando das formas institucionais, de sociabilidade, comunicação e de conduta.

Mais recentemente, os grafites e as pichações expandem-se para os territórios virtuais. Nesta perspectiva de apropriação da propriedade privada, jovens *crakers,* uma categoria específica de *hackers* constituída na maioria por jovens entre 14 e 20 anos, invadem *sites* de órgãos oficiais e de grandes corporações, estudam profundamente seus complexos sistemas de informação, a forma como são criados e como podem ser quebrados. Numa dessas categorias enquadram-se os *defacers,* jovens especialistas em pichar outros *sites* e que radicalizam o sentido de invasão, utilizando estratégias, terminologias e atitudes, à maneira virtual, assim como os pichadores nas ruas,

conforme compara Leonardo Oliveira que pesquisa esse fenômeno: (Fig. 73-74)

> [...] essa coisa de estar invadindo, deformando a cara de outros *sites*, envolve a questão do conhecimento, da tecnologia, para simplesmente pichar o *site* de alguém, traz uma carga bem próxima daquela de pichar um muro sem autorização, subir em prédios, marquizes, para deixar a "preza" [nome do pichador]. Na verdade os riscos são os mesmos; estar praticando uma escalada para chegar no topo e pichar, pois no caso dos *defacer*s, eles estão aprendendo a lidar com ferramentas de invasão para deformar. (Leonardo Oliveira – coordenador do Projeto Guernica Digital – em entrevista concedida à autora)

O *hackerismo* compreende várias outras vertentes, que articulam-se em comunidades virtuais específicas. Existem também os *Script kids,* que são meninos que quebram códigos de sistemas de universidades, bancos, partidos políticos, etc, para depois pichar.

FIGURA 73

Esses jovens criam caligrafias como a dos pichadores, desenhos, utilizam-se de fotos e de ferramentas de criação e tratamento de imagem, escrevem, deixam suas marcas e muitas vezes evidenciam seus posicionamentos políticos em suas intervenções.

FIGURA 74

Como os grafiteiros e pichadores esses jovens estão bem articulados, buscam formas de se expressar, usam linguagens herméticas em cima de um conhecimento, para transmissão de idéias. Assim como na lógica das ruas,

destacam-se aqueles que alcançam os sistemas de difícil acesso, ou os que atuam em maior quantidade, ou ainda aqueles cujas marcas perduram por mais tempo.

Grafiteiros e pichadores tiram da palavra seu contexto primordial de mensagem, impõem-lhe novos sentidos sígnicos, e assim, imprimem uma "marca". Mesmo que não possamos entendê-la, pois é feita para que apenas alguns possam decodificá-la, talvez possamos a partir dela, vislumbrar para a arte outros sentidos, outros territórios e outros cruzamentos e caminhos possíveis. As noções de risco, pulsão, transgressão, apropriação, efemeridade, estão associadas à prática dos grafites, e a arte contemporânea também está sobremaneira impregnada destes sentidos.

5.6. Processo de experimentação com a palavra

> **[...] um ruído confuso que é preciso escutar com atenção e paciência, até poder distinguir o som raro e modesto de uma palavra que ao menos por um momento faça sentido.**
>
> **Ítalo Calvino**

Os grafiteiros têm como repertório básico a escrita, para ser vista, não para ser lida pela população, já que é compartilhada e interpretada como uma espécie de código. Eles não se prendem ao fato de não serem artistas, são orgulhosos de serem "escritores" de rua: *Writers.* Não apenas no sentido de delinear palavras sobre uma superfície, mas de narrar efeitos de uma realidade, e muitos alfabetos para isso são necessários, desde o mais simples até outros talvez mais sofisticados.

BAUDRILLARD (1996) fala da carga simbólica dos grafites, feitos para serem dados, trocados, transmitidos ao anonimato coletivo, sem conteúdo nem mensagem. “É o vazio que faz a sua força”. (BAUDRILLARD, 1996, p.103). Segundo o autor, a respeito da natureza sígnica dos grafites nova-iorquinos, “eles não querem dizer nada, e sequer são nomes próprios.” (BAUDRILLARD, 1996, p.102). São uma espécie de matrícula simbólica, feita para subverter o sistema comum dos nomes.

> [...] como uma recusa de toda elaboração sintática, poética, política...Nem denotação, nem conotação, eis como escapam do princípio da significação e, na qualidade de significantes vazios, irrompem na esfera dos signos plenos da cidade, que eles dissolvem por sua mera presença...Essa forma de nome simbólico é negada pela nossa estrutura social, que impõe a cada qual seu nome próprio e individualidade privada. (BAUDRILLARD, 1996, p.102).

Trata-se de colocar-se fisicamente diante de uma linguagem, o seu corpo contra o corpo da linguagem em letras, que se transforma em uma espécie de entidade física. (OLIVA, 1998, p.28)

Escrever o nome na parede serve ao jovem como satisfação de um desejo cuja essência é reconhecer-se e sentir-se reconhecido pelos demais, e serve também como um direito de cidadania e participação na *polis*. Para Hygina Bruzzi (1997), nesse traço há uma espécie de impressão digital do indivíduo num momento de raro prazer em participar cotidianamente nesse universo escrito de antemão:

> [...] tanto da caligrafia aos caracteres não se perde a beleza manifesta de forma clara mesmo para o mais sofisticado escritor, ao reconhecer sua escrita no espelho do texto impresso. Quando ele pode dizer com satisfação: “não é que ficou bom? “ Se este reconhecimento narcísico existe, no mais sofisticado dos escritores, o que dizer dos jovens das periferias das cidades ao se verem reconhecidos por esta escrita na superfície nova, polida e lisa dos revestimentos mais refinados(granito, mármore, aço) dos edifícios que se apresentam como estética premiada da cidade? (BRUZZI, 1997, p.80)

É instigante investigar esse processo de experimentação com a palavra em seu caráter visual, e a imagem valendo-se dos signos da letra, “esvaziada” do seu sentido original.

As letras emaranhadas que constituem o sentido hermético dos grafites equivalem a uma perfeita fusão entre o signo e a imagem`, num sentido visual e conceitual, o mesmo que existiu muito antes da invenção de qualquer alfabeto: “quando escrever e desenhar eram quase a mesma coisa. [...] Como na Idade Média, quando as palavras se inscreviam junto à imagem” (MELENDI, *in* ALMEIDA, 1997. p.32) ou no Cubismo que fez uso das principais técnicas de aplicação do texto no trabalho artístico.

O campo das artes visuais tem proposto inúmeras reflexões no sentido da desconstrução do sentido da escrita. Muitos artistas, desde os pertencentes aos movimentos artísticos que emergem a partir do século XX, incorporam em

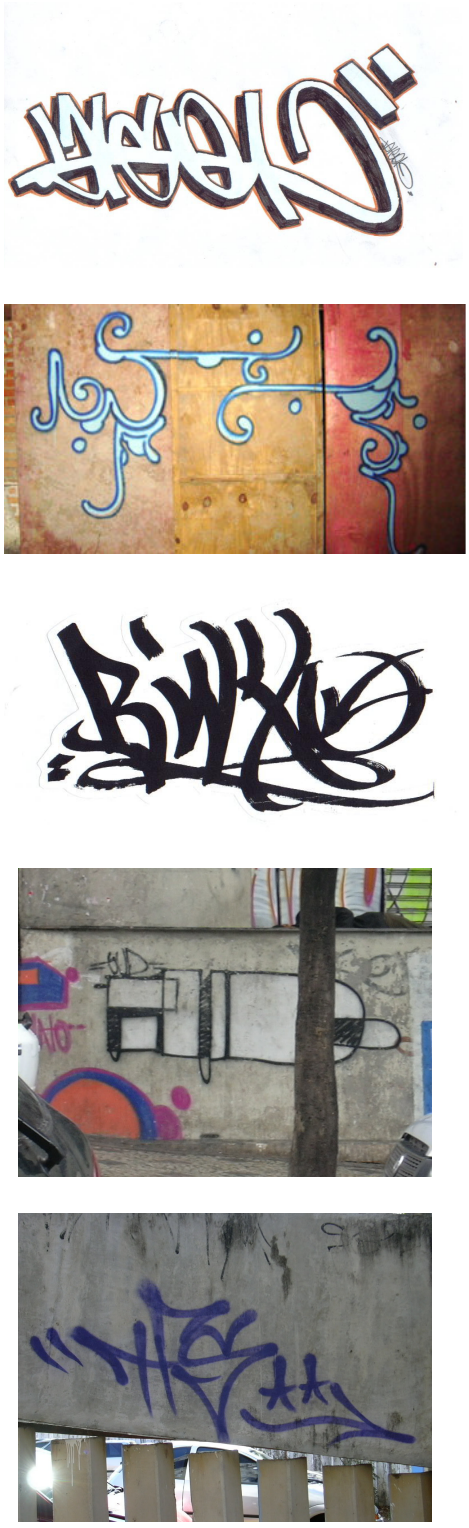

FIGURA 75

suas obras a palavra em seu caráter visual, fragmentos de textos, signos situados entre a forma e a escrita. Nas

últimas décadas muitas foram às propostas de artistas de produção de objetos com palavras, instalações textuais e com ênfase em outros sistemas lingüísticos, como a própria arte conceitual, que extrapola na obra o seu sentido visual e propõe outros tipos de percepção. Muitos, também, são os artistas que lançam mão da escrita, ao tirar a letra de seu contexto, devolvendo a ela sua força, chamando nossa atenção para outros significados.

Roland Barthes ao analisar a obra do artista contemporâneo Cy Twombly reflete: "a escritura não é a forma nem um uso, mas apenas um gesto, o gesto que a produz, não o produto" (BARTHES, 1984, 146).

> [...] Façamos a distinção entre a mensagem que quer produzir uma informação, o signo que quer produzir uma intelecção e o gesto, que produz o restante, sem querer, obrigatoriamente, produzir alguma coisa.[...] O artista é, por estatuto, um operador de gestos: quer e, ao mesmo tempo, não quer produzir um efeito; os efeitos que produz não são obrigatoriamente intencionais; são efeitos inversos derramados, que lhes escaparam, que voltam a ele e provocam, então, modificações, desvios, leveza do traço.(BARTHES, 1984, 144)

Barthes refere-se aos "grafismos" de Cy Twombly como: *"*estilhaços inúteis, que nem chegam a ser letras interpretadas, que vem a anular o ser ativo da escritura, a malha de suas motivações, mesmo se estéticas" (BARTHES, 1990, p.146) (Fig. 76, 77). Para o autor "[...] não é neste limite extremo que começa verdadeiramente a 'arte', o 'texto', todo esse 'para nada' do homem, sua perversão, seu esforço*?"* (BARTHES, 1990, p.146)

Grafitar ou pichar de forma rápida e efêmera trata-se muitas vezes de destituir a escrita de seu sentido original. Tudo o que vai acontecendo é uma

desconstrução do sentido da letra e da forma, da sua função, e resulta na invenção de um outro código, outra forma.

Os grafites estão impregnados da multiplicidade de informações sensoriais, imagéticas e textuais que residem à sua volta, de estímulos verbais e visuais, presentes na dinâmica do espaço da rua: placas, sinais de trânsito, os cartazes e seus signos publicitários. Constiuem-se como um tipo de expressão plural uma vez que requerem uma relação híbrida entre várias linguagens e formas visuais. Para os grupos que reconhecem os diversos alfabetos e decodificam seus códigos há em sua totalidade uma linguagem, visível e legível, que distingue e separa tudo ao final, imagem, enunciado e texto. Para nós, que nos situamos fora de seu domínio e lançamos sobre os grafites um olhar inquieto que não é capaz de distinguir no seu conteúdo, o que é escrito daquilo que não é, eles provocam em nossos olhos um certo embaralhamento, pois sabemos que há um texto, porém não é lingüístico, não é legível. É um texto exclusivamente visual. Há também um outro texto que esta imagem nos traz e que muitas vezes não somos capazes de ler. Ou esta escrita é insuficiente para inscrever aquilo que pretende ou nossa interpretação é ineficaz ao ponto de não

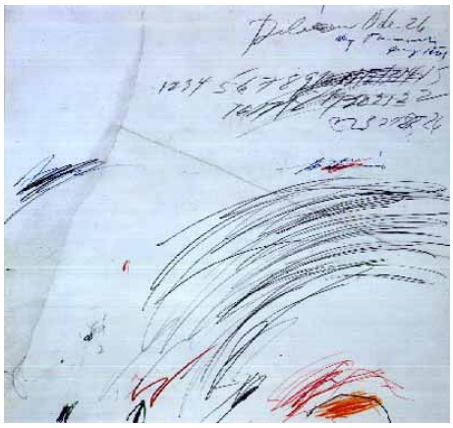

FIGURA 76

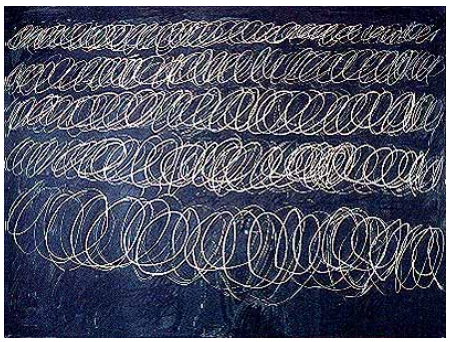

FIGURA 77

perceber “esta verdade primeira do sujeito,” (LODI, 2003, p.27) que traduz tanto na imagem que traz, quanto no símbolo ou signo que propõe uma realidade.

> Nossa experiência de arte comporta, assim de fato, uma considerável parte verbal. Quando se vêem quadros, esculturas ou instalações, a visão jamais é pura visão. Escuta-se falar de obras e de artistas, lêem-se histórias e críticas de arte, o olhar está sempre contaminado pelos comentários. (MELENDI, *in* ALMEIDA, 1997, p.32)

É preciso que possamos “ler” essas escritas, não apenas do ponto de vista estético, mas também do ponto de vista ético e político. E ultrapassando o sentido do ”vazio” apontado por Baudrillard possamos aprender na totalidade do corpo social o sentido dessas manifestações gráficas.

CAPÍTULO 6

GRAFITES, DENTRO E FORA DOS ESPAÇOS INSTITUCIONALIZADOS

Em dezembro de 1968, as frases e os *slogans* do maio francês, os cartazes e os grafites, estavam expostos em New York. Foram organizadas duas exposições: *Paris, May, 1968. Posters of the Students Revolt*, no Museum of Modern Art, MOMA, e *Up Against the Wall: Protest Posters*, no Jewish Museum. A arte da rua tinha-se convertido em arte de museu e de galeria, os cartazes foram editados e vendidos para colecionistas ávidos.

Maria Angélica Melendi

Os grafites geram polêmicas e opiniões controversas. Onde quer que estejam, seu caráter transgressor acaba por distingui-los e separá-los das formas tradicionais de arte, como pintura, escultura, gravura etc. As bases estéticas, que sustentam seu caráter plástico, e os efeitos que as confluências artísticas provocam nessa expressão acabaram por torná-la reconhecida nos museus e galerias dos anos 80, e legitimadas enquanto arte em todos os cantos do mundo. Os nomes dos grafiteiros, que a princípio só se liam nas ruas ou nos registros policiais, ocupam os espaços das galerias.

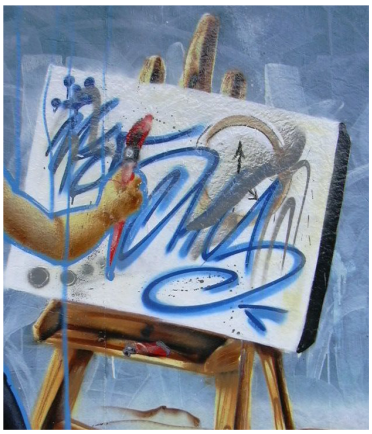

FIGURA 78

Neste capítulo serão abordadas as possibilidades, limites, alterações e contradições a que estão submetidos os grafites quando incorporados e apropriados pelos interesses dos museus, galerias, projetos institucionais e escolas.

6.1. Deslocamentos imprevistos: dos registros policiais aos espaços das galerias.

> **Pode-se perguntar qual é o lugar do *graffiti* hoje, já que esta forma de manifestação urbana, nascida à margem da sociedade tem sido encampada e subvencionada por órgãos oficiais, apropriada pela publicidade e pela moda, legitimando-a e tirando dela seu potencial político e transgressor inicial.**
>
> **Maria do Carmo Veneroso.**

Os grafites nasceram e proliferaram à margem do sistema oficial da arte. Porém nos anos 80 iriam tomar outra dimensão. Seu caráter plástico e os efeitos que as confluências artísticas provocam nessa linguagem, aliados ao interesse pelo seu conteúdo inovador, acabam por torná-los reconhecidos nos museus e galerias.

Nos anos 70 o cenário das artes plásticas nos Estados Unidos é dominado pela *Pop Art* e pela Arte Conceitual e Minimalista, enquanto na Itália a Transvanguarda apontava o renascimento das antigas noções de pintura, e na Alemanha, o movimento dos "Novos Selvagens" popularizava um estilo de pintura neo-expressionista e figurativo. No início dos anos 80 artistas como Francesco Clemente, Jonathan Borofsky e David Salle introduziram: "uma imagem figurativa mais personalizada e subjetiva apropriada de fontes não artísticas e com uma tendência psicológica e conceitual". (VENEROSO, 2000, p.235) A arte anunciava uma nova realidade, não apenas estética, mas social, cultural e política que nos anos 80 se radicaliza.

Achille Bonito Oliva proclama nessa década o ressurgimento da pintura como predominância na arte mundial:

> A desmaterialização da obra e a impessoalidade da execução que caracterizou a arte nos anos 70, segundo linhas duchampianas, estão sendo suplantadas pelo restabelecimento da habilidade manual, por meio do prazer da execução que traz de volta à arte a tradição da pintura. (OLIVA, *apud* BUENO, 1999, p.254)

Esse foi o caso do Neo-Expressionismo, que com espírito de nostalgia, propunha a retomada da pintura expressionista, em grande formato. Uma geração de artistas respondia à frieza intelectual da pintura conceptual e minimalista com pinturas cheias de emoção. (EMMERLING, 2003, p.8).

Porém, não só de tintas e telas estavam cheios os *ateliês.* Como comenta Huyssen: "todas as técnicas, formas e imagens modernistas e vanguardistas estão agora armazenadas para recuperação imediata nos bancos de memória computadorizada de nossa cultura" (HUYSSEN, *apud* BUENO, 1999, p.258)

Abolido o critério de originalidade, ganha ênfase a citação e a apropriação sob inúmeras formas: pastiche, justaposição, imitação, duplicação. Códigos, gêneros e imagens das culturas populares, tudo à disposição do artista, à arte só restava então juntar fragmentos, combiná-los e recombiná-los de maneira significativa.

> Sobre as estrelas que emergiam do interior do mercado de vanguarda, citamos de passagem algumas singularidades de David Salle, Julian Schnabel, Eric Fischl. Com trajetórias ligadas, apresentam produções distintas. Em comum, há o ecletismo e a relação com a pintura em larga escala na forma como [produzem sua pinturas], constroem, misturando múltiplas referências que remetem tanto ao universo culto, quanto ao popular, numa inclinação que vem se acentuando no mundo artístico. (BUENO, 1999, p.266)

Segundo BUENO (1999) esses artistas revelam o momento em que o mundo se globaliza: "em clima de terra arrasada, com os antigos muros e

defesas caindo por terra. (BUENO, 1999. p.267). Tudo isso se deu no momento em que o mercado de arte prosperava e estava ávido por novas experiências.

O *East Village*, região que reunia pobreza, *rock, punk*, drogas, *Hell' Angels,* prostituição e boêmia, representava o pólo desta produção, o território aglutinador de todas estas tendências artísticas. Onde se reuniam, músicos, pintores, artistas da moda, dos quadrinhos e dos grafites, em Nova Iorque.

> Vários artistas emergentes se mudaram para aquela área, onde passaram a morar e pintar. Foi sendo criada uma rede de galerias (mais de vinte e cinco) que expunha basicamente o que produziam os artistas locais.[...] A partir de 1983 o *East Village* começa a atrair a atenção da imprensa e as vendas começam a acontecer. (VENEROSO, 2000, p.242)

Toda a atmosfera na qual a cultura estava envolta tinha um clima de *marketing,* e os grafites, neste sentido, não iriam escapar ao serem absorvidos

FIGURA 79

FIGURA 80

FIGURA 81

nesta ambiência, onde tudo o que se produzia, na certa viraria produto para o mercado.

Até os anos 70 os grafites não eram reconhecidos como um tipo de expressão de arte legítima, portanto não tinham valor no mercado. Porém a partir de 1972, o sociólogo Hugo Martinez lançou a idéia de selecionar um grupo de grafiteiros, com a intenção de canalizar o talento e a energia desses jovens, que deixavam suas marcas nas ruas e metrôs, orientando-os a utilizar o que ele acreditava ser uma superfície mais "legítima" para suas expressões. Pensava que as pinturas feitas pelos grafiteiros nas laterais dos vagões pudessem ser executados em telas e vendidas. Em 1972 é inaugurada uma mostra desses grafites na *Razor Gallery,* e em 1975, a primeira grande exposição no *Artist Space,* ambos os espaços em Nova Iorque. Cresce então o interesse no potencial comercial dos grafites, e a exemplo de Hugo Martinez, outros grupos vão surgindo. Com a mesma intenção, no final dos anos 70, já era legítima a existência de espaços artísticos próprios para esse tipo de produção. Normalmente depósitos abandonados, que se transformavam em *ateliês* voltados para o público, abrigavam grafiteiros que desejavam realizar seus grafites na perspectiva de vendê-los. Segundo Bonito (1998), muitas galerias começavam a expor as obras denominadas como *graffiti art.* Muitas delas ficaram famosas, como a *Fun Gallery,* também na *East Village,* que promovia festivais de arte envolvendo *rap, break* e grafites, e deu início à carreira de artistas como, Crash, James Brow, Jean Michel Basquiat, .(Fig. 79-80-81) Keith Haring, Kenny Scharf, entre outros Aos poucos os grafites passam a chamar a atenção da imprensa, até que alcançam publicidade

internacional. Esse processo de “aceitação” e de assimilação ocorre devido a uma maturação, e um controle sobre os instrumentos próprios da arte.

Com a rápida divulgação que tiveram no mundo inteiro, e um mercado ávido para expandir-se ainda mais para outros continentes, a questão era adequar a superfície das telas à fugacidade do gesto e à vivacidade das experiências do *subway*. No entanto, a forma encontrada pelos galeristas e *marchands* era convencer os *writers* a modificarem o veículo de suas imagens e fundi-las, a exemplo de artistas como Jean Michel Basquiat e Keith Haring. Assim, esses artistas e grafiteiros:

> Percorrem juntos a história da arte através da memória de Dubuffet, Lichenstein e Wahrol. [...] Os sistemas de arte figurativa resolveram o problema em modo favorável, integrando a rede de referências históricas e seu contexto nos respectivos espaços de realização, atribuindo assim a seus autores a condição de artistas.(OLIVA, 1998, p.69 -70).

Em 1984 a Bienal de Veneza acolhe com entusiasmo o trabalho dos pintores grafiteiros no “Aperto 84”, exposição internacional, que tinha como objetivo mostrar a produção dos artistas emergentes. (VENEROSO, 2000, p.236).

Basquiat torna-se artista famoso internacionalmente nos anos oitenta. Seu trabalho surge através de uma sucessão de imagens e linguagens extraordinárias, extraídas dos signos populares americanos, expressões e gírias das ruas, e o resultado é uma pintura expressivamente gráfica e gestual. As experiências do seu percurso na história da arte mesclam-se às suas experiências de vida, seus ídolos, representados nas telas como signos-gráficos com forte carga emotiva, surpreendente domínio de cores aliadas a um traço propositalmente infantil e pessoal. “Este artista sintetizou as várias

sensibilidades artísticas e atitudes sócio-políticas que coexistiram no final dos anos 70 e início dos 80". (VENEROSO, 2000, p.235). Sua arte surge disposta à universalização e caracteriza-se pelo ecletismo, pelo reconhecimento das diversidades étnicas e de gênero.

Sua experiência cultural com *hip-hop* mesclava-se com outras forças que atuavam por trás de sua formação intelectual. Todo o universo da cultura negra americana era absorvido do *jazz*, dos livros, das bandas de *rock*, dos filmes e exposições: "seus interesses iam dos pintores renascentistas à escrita *nsibidi* – letras cruéis – de um povo de camarões". Uma gama de tradições paralelas.

> Suas palavras pintadas incorporam diretivas culturais e deduções que revelam o poder multilingüe de Nova Iorque absorvendo tanto as experiências dos grafiteiros nos metrôs quanto do cenário artístico do Soho, e tudo que fervilhava a seu redor. [...] (THOMPSON, 1986, p.3).

Basquiat passou muito rapidamente das ruas para as galerias, o que certamente distanciou sua obra do grafitismo urbano, porém conservou na tela o primitivismo do traço grafito, a escrita sincopada, as cores em discordância "como as rimas do *rap*". (THOMPSON, 1986, p.8)

Outro artista a ganhar projeção internacional foi Keith Haring. Ele cria um estilo bastante pessoal de desenho, seu "homem radiante" se transforma em sua logomarca. Seus desenhos começam a surgir nos primeiros anos da década de 80, a giz, feitos sobre papel negro colado sobre pôsteres afixados nas estações de metrô. Haring foi um artista que soube conectar arte, rua e publicidade, desenhando para campanhas beneficentes e comerciais, vendendo adesivos e camisetas com seus desenhos.

Sua obra refletia uma derivação direta da *Pop art*. Em 1986 Keith Haring esteve entre os artistas que expuseram suas obras na 14ª Bienal Internacional de São Paulo, onde pintou diretamente em painéis.

O Neo-Expressionismo se apropria dos grafites transformando-os em um produto de mercado, uma tendência típica dos anos 80. Seu caráter pictórico, gestual e espontâneo, seu variado repertório simbólico, a caligrafia como marca pessoal do artista e seu tom político e social fazem com que se tornem uma expressão artística singular do nosso tempo. Porém, acabam por alterar sua natureza fugaz, efêmera, "selvagem" e transgressora típicas da arte de rua.

No entanto, apenas alguns grafites são apropriados pelo mundo da arte e apenas alguns grafiteiros passam a alcançar fama internacional. Para grande parte dos *writers* esse processo correspondia a uma espécie de coação, e a busca de legitimação na história da arte comprometia a própria experiência pessoal, a qual se deve ter somente nas ruas.

Para Hal Foster, o grafite escapou à apropriação total "[...] resistiu à abstração do seu conteúdo específico", (FOSTER, 1996, p.80) como geralmente faz a mídia, pois já operava no nível da forma e do estilo na condição de jogo de significantes, não podendo ser reinscrito como tal "[...] seu vazio de forma e conteúdo protegeu-o, e o que o mundo da arte poderia fazer por ele era decompô-lo em estilos com assinaturas". (FOSTER, 1996, p.80)

> Mais do que circular contra o código, agora o grafite é estabelecido por ele: é uma forma de acesso a ele, e não uma transgressão. Como os *cartoons* e os quadrinhos e grande parte da arte do *East Village*, a arte do *graffiti* está menos preocupada em contestar as linhas entre os museus e a margem, o alto e o baixo, do que encontrar um lugar dentro deles. (FOSTER, 1996, p.80).

"Os *graffiti*, a arte da resposta antimídia, se torna uma arte na mídia" (FOSTER, 1986, p.77). O reconhecimento e a sua legitimação no mercado e nas galerias ultrapassam a compreensão de seu sentido enquanto uma resposta radical dos jovens pobres à sociedade.

Ao produzirem nas telas, alguns grafiteiros perseguiam a sensação de excitação, outros realizavam uma boa transição, mas nem todos conseguiram. Para muitos trabalhar na escuridão do metrô, com escassa iluminação e a carga emotiva de estarem sendo perseguidos ou vigiados pela polícia constituía parte importante das mensagens por eles emitidas. Para o artista Gordon Matta-Clark, admirador dos grafites, era precisamente nesse modo que se realizava um pressuposto essencial que fazia com que os grafites se tornassem uma obra de arte: resistir às coações sociais. (CLARK, Matta. *In* OLIVA, 1998, p.66). Indiferentes ao apelo publicitário e às propostas sedutoras do mercado, muitos grafiteiros estavam convictos de que a pulsão criativa que emerge a partir dos símbolos e signos escritos provêm inexoravelmente das ruas.

O desafio estava colocado: ou ficar nas ruas mantendo o caráter agressivo e ilícito, ou se submeter ao sistema de mercado de arte e ganhar o *status* de artista. Transpor a liberdade das ruas para as telas significava realmente extrapolar a linguagem ampliando seus limites de forma e conceito?

6.2. *O oficial reivindica o não-oficial, as galerias absorvem os grafiteiros.*

> **Ultrapassar os limites do estabelecido leva à destruição e à morte, de onde, no entanto novos ritmos são construídos.**
>
> **John Dewey**

Entre setembro e outubro de 1998 foi aberta em Belo Horizonte a exposição *Art Graffiti*, reunindo os onze nomes mais representativos da arte grafiteira de Nova Iorque produzida entre os anos de 1983 e 1985: Jean-Michel Basquiat, Keith Haring, Kenny Scharf, Ronnie Cutrone, *Crash*, *Daze*, *A-One*, *Rammmellzee*, *Toxic* e James Brown. A exposição ocupou os principais espaços do *Palácio das Artes*, incluindo mostras de filmes comentados e mesa redonda. Apresentou um perfil bastante amplo dos grafites, como uma interseção entre diversas linguagens e culturas. Telas impregnadas de letras, símbolos da mídia, ícones da cultura *pop*, instâncias pagãs do Vodu e Candomblé, bandeiras e fortes referências à cultura popular americana. Para Tais Scaff (1998), o que torna o *graffiti art* original, o que confere a essas obras uma linguagem própria é a combinação das influências que vão da *pop art* às vanguardas européias, e o reflexo de um momento histórico específico, além das inquietações pessoais de cada artista. (SCAFF, 1998, p.5)

Em 1999, o *Palácio das Artes* volta a abrir seus espaços para uma exposição de grafites, como parte de um projeto promovido pela então vereadora Jô Morais, que promoveu o concurso: *Grafitando pela paz*, envolvendo escolas de ensino fundamental e médio de Belo Horizonte e região

metropolitana. Desta vez os trabalhos expostos não eram de artistas de fama internacional que ganharam o mundo produzindo grafites, e sim de jovens entre onze e vinte e nove anos, moradores de bairros populares de Belo Horizonte, que foram mostrar seus grafites, feitos em papel, trazendo à tona um variável repertório de símbolos e imagens da cultura juvenil e urbana, representando o que pensam da violência nas escolas e em suas comunidades.

> A mostra contou com a participação de alunos representantes de quarenta e quatro escolas públicas, atraindo uma quantidade de visitantes jamais presenciada pelo Palácio das Artes até então (Isabel – organizadora do Projeto Grafitando pela Paz – em entrevista concedida à autora)

Uma exposição simples, trabalhos feitos em cartolina ou papel *craft* montados em pranchas de isopor traziam desenhos não muito diferentes do que vemos traçados nos muros pela cidade. Ela chamou a atenção da imprensa e da população em geral, que se sentiram atraídas pelo forte poder da temática dos grafites, colocando em foco um público que normalmente não freqüentava aquele espaço e que através do concurso teve a oportunidade, não só de visitá-lo, mas também de expor ali seu trabalho.

Outra forma de levar as produções de grafites para os espaços dos museus e galerias são as exposições promovidas pelo Projeto Guernica (que será descrito mais adiante neste capítulo) que a cada final de ano convida a população de Belo Horizonte a conhecer os trabalhos

FIGURA 82

produzidos nas oficinas de arte, grafite e história, e que funcionam em diferentes regionais da cidade.(Fig. 82). As produções apresentam diferentes técnicas de desenhos, pinturas e grafites em diversos suportes como telas, papel, tecido etc. Desde o início do projeto, vários espaços culturais de Belo Horizonte cederam suas salas e galerias como o Centro Cultural UFMG, o Museu de Arte da Pampulha, a Casa do Conde Santa Marinha, o Mercado Santa Tereza, o Mercado da Lagoinha, a Galeria Collection de Musées (já extinta) e outros centros culturais e galerias da cidade. Desta forma os jovens expõem suas telas resignificando o sentido dos seus grafites.

Em 2004 o Museu Histórico Abílio Barreto recebe a exposição *Horizontes do Grafite,* reunindo 14 trabalhos, realizados a partir da técnica do grafite, representando a visão subjetiva de alguns grafiteiros sobre a cidade de Belo Horizonte. Produzidas nas oficinas de arte do Projeto Arena da Cultura, da Prefeitura, as pinturas em *látex* e *spray* sobre madeira representam elementos da icnografia urbana e mitológica da cidade, como *A loura do Bonfim*, *O capeta do Vilarinho*, bem como monumentos históricos, como o *pirulito* da *Praça Sete* e a Igreja da Pampulha. As telas produzidas em 2004 por diversos grafiteiros, que freqüentavam também as oficinas do Projeto Guernica, foram doadas ao Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB) e passaram a fazer parte do seu acervo, como explica Thiago Costa, funcionário da instituição:

> A iniciativa deste projeto foi que os jovens registrassem os referenciais simbólicos urbanos na forma como enxergam a cidade de Belo Horizonte. (Thiago Costa – Responsável pelo acervo do MHAB – em entrevista concedida à autora)

O Museu Histórico Abílio Barreto tem como função identificar, preservar, pesquisar, expor e potencializar itens gerados pela cidade de Belo Horizonte.

Como toda instituição museológica sua função é guardar artefatos que, assim, passam a ser reconhecidos como patrimônio cultural dos belo-horizontinos.

Segundo Thiago Costa, a política desse Museu, é mostrar que a cidade de Belo Horizonte tem um acervo que dialoga com linguagens contemporâneas. Neste sentido, a aquisição dos grafites pelo museu acrescenta a essas obras o caráter documental, do registro. Ajudando a contar a história da cidade, eles vão fazer parte de um conjunto de obras, como quadros produzidos antes da demolição do antigo arraial da cidade, pinturas das primeiras residências ou trabalhos produzidos em comemoração ao cinqüentenário de Belo Horizonte.

> Você pode considerar a cidade como um grande museu […] cada muro tem um grafite,[…] não tem como eu trazer este muro aqui para dentro, esta iniciativa seria uma forma de recortar este muro e trazer para o museu. (Thiago Costa - Responsável pelo acervo do MHAB – em entrevista concedida à autora)

CANCLINI (2000) afirma que é base de uma sociedade democrática criar condições para que todos tenham acesso aos bens culturais. Porém isso não implica apenas abrir espaços e socializar os bens legítimos comuns mas problematizar: “o que deve entender-se por cultura e quais os direitos do heterogêneo” (CANCLINI, 2000. p.156)

> É preciso perguntar às culturas predominantes […] se são capazes unicamente de reproduzir-se, ou se também podem criar condições para que suas formas marginais, heterodoxas de arte e cultura se manifestem e se comuniquem. (CANCLINI, 2000, p.156)

Para este autor: “entrar num museu não pode ser simplesmente adentrar-se um edifício e olhar as suas obras, mas penetrar em um sistema ritualizado de ação social” (CANCLINI, 2000, p.156). Com isso a recepção das obras nesses espaços institucionalizados não pode restringir-se a uma análise apenas das obras, mas das condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, cujo sentido a interação entre os membros do campo gera e renova.

> O acervo da cidade não pode parar no tempo, tem que estar em movimento junto com a cidade [...] um museu de Belo Horizonte, da história da cidade não pode esperar passar 50 anos para tomar esta história. A história presente está aí, história viva. (Thiago Costa – Responsável pelo acervo do MHAB – em entrevista concedida à autora)

“O tempo da obra de arte fechada a sete chaves nos museus já se perdeu”, (MONTES, MIMEO, p.276). Os museus e galerias contemporâneos começam a abrir seus espaços para outras artes que até então nele não se abrigavam, à produção de novos significados e à incorporação de novas funções. Os museus começam, desse modo, a realizar de fato sua vocação universalista como espaço de conservação dos artefatos maiores do fazer humano. (MONTES, MIMEO, p.276).

A presença dos grafites nos museus não expulsa a cerimonialidade desse espaço, cria outro tipo de ritual, possibilitando a quebra da supremacia do culto. Apesar de sua imensa importância como documento histórico e cultural, não há como isolar os grafites de um conjunto de questões a que eles remetem, como, quem os produz e como os produz e de seu valor intrinsecamente artístico.

Para o grafiteiro sua obra no museu realmente toma outro sentido e significado, independente da atribuição que lhe é dada, artística ou documental.

O fato é que, para ele, esse percurso traçado das ruas às paredes fechadas abre caminhos e possibilidades importantes e relevantes para seu projeto de vida, artístico/ profissional.

Esses artistas querem comunicar-se com o público nas ruas, mas também querem que seus trabalhos circulem por outros espaços, e atinjam outros tipos de receptores, ou seja, atinjam o público de uma outra forma. Para alguns deles, no museu a apreensão dos grafites pode ser mais contemplativa, diferenciada da rua. "[...] abrem o território de sua pintura, ou do texto para que sua linguagem migre ou cruze com outras". (CANCLINI, 2000, p.336) Porém isso irá implicar algumas mudanças nos códigos, nas técnicas e principalmente nos suportes como conta o grafiteiro *Fear:*

> Grafite na galeria muda a estrutura, o tamanho, a técnica, pintar em tecido com *látex*, o *spray* não pega muito bem, a tinta espalha e não dá o mesmo efeito que no muro,. Os grafiteiros tentam mudar o estilo, e ao falar em galeria o grafiteiro faz mais abstrato. Na rua a gente procura fazer uma coisa mais grafite mesmo, pra fazer na galeria a gente muda o estilo por causa do público, o público muda o trabalho, (*Fear* – grafiteiro– em entrevista concedida à autora)

Para *Eu*, (pseudônimo de um grafiteiro de Belo Horizonte) a presença nas galerias é benéfica para o grafite, pois obriga o grafiteiro a operar com outros procedimentos. Porém na sua opinião, nas telas, no contexto das galeria e museus, estes trabalhos tornam-se arte, mas já não são necessariamente grafites, pois não exigem o suporte original, muro, concreto e a rua, essenciais aos grafites.

> Qualquer grafite feito na tela não é grafite, grafite é na parede. As obras no Museu Abílio Barreto não tem como ser grafite, "tá" na tela, o suporte é tela [...] São grafiteiros que fizeram obras de arte [...] não tem como ser grafite conceitualmente, "tá" na tela é uma obra de arte. "Prá" ser grafite tem que ter o suporte que é muro, ponte, parede, é suporte sólido, a tela não é sólida [...] O grafiteiro pode fazer obras de arte, vai sendo reconhecido, abre a possibilidade de venda, os que passaram por isso vão se preparando para uma profissão. [...] Uma coisa mais conceitual, e você estando num museu você têm no que se inspirar, [...] eu posso criar estilos que não existem, dialogar com outros estilos de arte (*Eu* –grafiteiro – em entrevista concedida à autora).

Também o artista Marcos Malafaia afirma que:

> [...] muda muito, pra falar a verdade, eu acho que é outra coisa. Mesmo que seja a mesma imagem, ela fora, na rua é uma coisa, a mesma imagem dentro do contexto de uma galeria, é outra coisa. [...] eu acho que deixa de ser grafite e passa a ser grafite, diríamos assim, [...] a técnica seria grafite, mas ele deixa de ser o fenômeno grafite. (Marcos Malafaia – integrante do grupo *Flit* – em entrevista concedida à autora)

Sendo assim, nos museus e nas galerias os grafiteiros reestruturam seus códigos para que possam se comunicar com receptores diferentes, reformulam sua iconografia mesclando-a com outros gêneros. Grafiteiros, portanto, são artistas liminares, como define CANCLINI (2000), artistas da ubiqüidade, aqueles que vivem no limite, na intersecção de várias tendências:

> [...] os artistas hoje tomam imagens das belas artes, da história latino-americana, do artesanato, dos meios eletrônicos, da extravagância cromática da cidade. Não se privam de nada, querem ser populares, massivos, entrar no *mainstream* da arte, estar no próprio país e nos outros.(CANCLINI, 2000,.134).

Um grupo de jovens que atuava nas ruas de Belo Horizonte em meados dos anos 90, chamado *Flit* se articulava em torno da técnica do *stencil.* Por volta de 1998 também a proposta de uma exposição no Cine Belas Artes como explica um dos seus integrantes:

> [...] tinha um projeto no Cine Belas Artes, de artistas ocuparem uma parede. Eu acho que ainda tem até hoje, e o Rui Santana, que coordenava o projeto pediu que a gente fizesse uma proposta. Então cada um de nós desenvolveu um trabalho, usando o grafite e desenvolvendo coisas próprias [...] uma série coletiva. O Rui foi importante, ele viu muito de perto esses movimentos e interferiu, assim abrindo espaços não usuais. Ele trouxe um pouco o grafite pra dentro desses lugares. Então, isso modificou o jeito da gente fazer grafite. (Marcos Malafaia – integrante do grupo *Flit* – em entrevista concedida à autora)

Uma outra experiência significativa aconteceu na cidade de Ipatinga no interior de Minas Gerais: a iniciativa proposta pelo *Centro Cultural Usiminas* de convidar doze artistas, dentre eles grafiteiros de Belo Horizonte, Ipatinga e São Paulo para ocupar os espaços da *Galeria Hideo Kobayashi*. (Fig.83)

FIGURA 83

Entre os dias 03 de junho e 02 de julho de 2006, as paredes da galeria serviram como suporte para grafites em suas diversas modalidades como *stencil* e *sticker,* incluindo fotografias digitais e instalações. O intuito do projeto, como comenta Cirlene Martins Almeida uma das responsáveis pela exposição, foi:

> [...] dar visibilidade às diversas formas de expressão visual e abrir para o público de Ipatinga uma possibilidade de reflexão sobre a perspectiva artística dessa forma única de expressão pública e propiciar oportunidade de diálogo entre artistas do grafite e o público em geral da cidade. (Cirlene Almeida – Espaço Usicultura – em entrevista concedida à autora)

A proposta foi denominada *Street Art*, no sentido de contemplar as diferentes vertentes das expressões urbanas. Expostas no museu, elas permitiram que o público acompanhasse a produção dos grafiteiros. Diferentemente dos grafites adquiridos pelo *Museu Abílio Barreto*, nesse espaço em Ipatinga, os grafites ao final da exposição, seriam apagados, evidenciando portanto o seu caráter efêmero, tão presente na contemporaneidade, e que é também uma marca do grafite de rua.

José Arthur Giannotti (FOLHA DE SÃO PAULO, 2006) define o artista como aquele que: “está sempre criando e quebrando padrões" Nestas exposições fica claramente identificável um processo de ruptura, uma quebra de padrão pela simples presença dos grafiteiros na galeria. Se anteriormente eles raramente visitavam exposições ou não freqüentavam galerias, agora são chamados a ocupar profissionalmente um espaço que é disputado por artistas de todo o país.

Grafites nesses espaços adquirem outra configuração: a assinatura do artista em vez do anonimato, a sua produção fugaz e sua percepção imediata na cidade se transformam em um exercício vagaroso e em uma apreensão contemplativa na galeria – para alguns, nem são grafites mais. Porém apenas o fato de estar no museu não confere aos grafites a aura de sua sacralidade e sua legitimação enquanto arte. Isso irá depender da instituição reconhecer essas obras como parte de um patrimônio que é comum à comunidade. Se a dimensão artística dos grafites se faz na sua relação direta com o público, ao museu fica a tarefa de devolvê-los ao público, seja em exposições, mostras itinerantes, publicações, eventos, oficinas e discussões sobre o tema.

Nos Museus e galerias, os grafites perdem a conotação de transgressão e o seu caráter não institucional, porem há sempre na sua prática algo que exprime em essência uma afirmação e de presença que lhe é legítima. .

6.3. Projeto Guernica: um diálogo possível entre os grafites e o poder público

FIGURA 84

O Projeto Guernica foi criado em 1999 com o objetivo de traçar uma política sobre os grafites em Belo Horizonte, e, desde então, se constitui como um espaço de estudo e pesquisa sobre a pichação e o grafite na cidade. Quando iniciou as atividades em 2000, a equipe do projeto era composta por um engenheiro civil, grafiteiros, artistas plásticos, arte-educadores, psicanalistas, e um *designer*.

> O *Projeto Guernica* é um ambiente de pesquisa do grafite e da pichação na paisagem urbana. Aponta "como" a instituição Prefeitura trata a questão. O *Projeto* não pretende ser um projeto de produção de grafites [...] Não temos o papel de institucionalizar os grafites. O *Guernica* é um lugar no qual se observa o que está acontecendo, não pretendendo ter uma definição "chapada" do que é grafite. (José Marcius Carvalho Vale- Coordenador do Projeto Guernica – em entrevista concedida à autora)

A equipe reúne-se uma vez na semana, quando se discutem as estratégias, os princípios, os fundamentos do Projeto, a agenda de atividades e questões administrativas. A metodologia proposta pelo projeto supõe quatro eixos principais. Primeiro: estudo, reflexão, debate e planejamento; segundo: oficinas destinadas ao público jovem de bairros populares; terceiro: participação em eventos da Prefeitura e outras instituições; e quarto: produção de publicações e materiais comunicacionais, participação na imprensa, promoção de exposições, cursos, seminários e campanhas.

Os objetivos do Projeto Guernica que estão registrados nos primeiros documentos produzidos no ano de 2000, época de seu lançamento, vigoram até hoje e são:

1. Abrir um debate sobre pichação com os próprios grafiteiros/pichadores, de modo sistemático e contínuo de tal maneira que não só eles explicitem suas razões, como também que possam examiná-las à luz dos conceitos fundamentais que regem o trato com a cidade, tais como o de ecologia e urbanismo.

2. Abrir um leque de alternativas aos jovens envolvidos com pichação/grafite, buscando ampliar os recursos de cada um para solucionar o problema de que se queixam, além de qualificá-los no campo da arte.

O Projeto Guernica, com o intuito de ampliar os recursos, sistematizar conceitos e disponibilizá-los aos grafiteiros e pichadores, recorre à arte como forma de abrir, aos jovens da cidade, possibilidades e caminhos pelos quais possam reconhecer-se como cidadãos A abordagem filosófica adotada pelo Projeto tem como um de seus princípios básicos uma política de emancipação que consiste em: “Inventar trajetos, caminhos que não existiam, e inventar

trajetórias". (BADIOU, Alan. *Apud:* LODI, 2003, p.172). Sendo assim, as ações empreendidas no *Projeto* se dispõem a esse "inventar caminhos", colocando a arte como articuladora do movimento. São propostos seminários, mesas redondas, visitas monitoradas a exposições, galerias, museus e *ateliês* de artistas.

> [...] é função da Prefeitura legislar de forma democrática, seja sobre a questão da publicidade, [...] dos *out doors*, seja pelo direito da população por uma paisagem melhor [...]. Como há uma briga pelo espaço urbano e todo mundo quer se ocupar dele, é muito natural que muitas expressões apareçam, sejam elas pichações, propagandas, ou grafites. (José Marcius Carvalho Vale- Coordenador do Projeto Guernica – em entrevista concedida à autora)

As oficinas funcionam em escolas municipais, centros culturais, associações de bairros, nas diferentes regionais da cidade, sob a coordenação de artistas plásticos, arte-educadores e *designers,* e sob a monitoria de grafiteiros contratados pelo Projeto. São espaços destinados não somente à produção artística ou às técnicas do grafite, mas à articulação entre linguagens culturais juvenis e conceitos contemporâneos de arte, história e cidade.

> Existe uma demanda enorme de oficinas de grafite na cidade. Porém, no *Projeto Guernica* não oferecemos oficinas de grafite, somos contra as oficinas só de grafite, somos a favor de oficinas de arte. Ninguém me tira da cabeça que se você oferece o atendimento só a essa demanda do grafite para o menino, você está "sacaneando" ele, você está mantendo-o excluído de outras possibilidades, você não permite que ele circule por outras idéias, outros conceitos, outros saberes, outras culturas. (José Marcius Carvalho Vale- Coordenador do Projeto Guernica – em entrevista concedida à autora)

Lidar com a questão do grafite envolve questões de âmbito social, político e econômico, ligadas aos interesses artísticos, urbanísticas e do

patrimônio da cidade, e sem dúvida dizem respeito aos grupos juvenis que atuam nela. Neste sentido as tensões eventualmente existem também no Projeto Guernica.

6. 4. Homem Aranha ou Peter Parker?

O Projeto Guernica admite, em sua equipe, jovens que fazem parte de um movimento social, que se constitui a partir da escrita das ruas. Assim, segundo LODI (2003), uma das coordenadoras do Projeto, ele, por si mesmo, subentende ações ilegais como o grafite não autorizado. No entanto é um Projeto institucional e essa polaridade, embora seja sustentada por ele em consonância com seus princípios, pode se refletir em ações bastante polêmicas e muitas vezes conflitantes.

Esses antagonismos tornam-se evidentes quando os grafiteiros passam a reivindicar da Prefeitura, pelo viés do diálogo proposto pelo Projeto, a liberação de muros para executarem seus grafites, ou apoio institucional para criarem uma associação de grafiteiros. Transferir a linguagem dos grafites para as telas, participar de eventos institucionais e de exposições em museus e galerias, são dilemas, muitas vezes, levados pelos grafiteiros ao Projeto Guernica.

Durante as reuniões semanais do Guernica, muitas vezes o conflito vem à tona, e os grafiteiros têm que manter a postura, frente ao seu grupo, de quem enfrenta os riscos, não se submetendo às regras e assumindo sua expressão

nas ruas. Por outro lado, é necessário acatar as proposições de temas e suportes ou a realização de grafites em locais autorizados pela Prefeitura num evento ou escola, apresentados pela coordenação do Projeto.

Um dos grafiteiros coloca à coordenação esta dúvida da seguinte forma:

Como devo me portar neste evento, como *Homem Aranha* ou *Peter Parker*?

A questão que está colocada deflagra o quanto se torna complexa esta relação entre os grafites e as instituições do poder público. Na história em quadrinhos, a *Peter Parker* atribui-se o papel do jovem que estuda, trabalha, e mora com a família. É aquele indivíduo cujo comportamento está próximo daquele esperado pela sociedade, dentro da lei. Já a imagem do *Homem Aranha* está envolta num clima de mistério, a quem é atribuído o poder de estar em todos os lugares e de enfrentar os perigos e os inimigos a fim de alcançar sua meta. Essa dicotomia vivida pelo "herói", entre a visibilidade e o anonimato, atravessa vários âmbitos do Projeto Guernica uma vez que evidencia a dualidade enfrentada pelos grafiteiros nas escolhas cotidianas que têm de fazer entre: grafite/pichação, rua/museu, grafite/arte, dentro/fora, autorizado/não autorizado, dentro da lei/fora da lei.

Para Marcelo de Castro, psicanalista do Projeto:

> O *Projeto Guernica* está dentro do Estado, mas tem uma postura crítica diante da postura semântica do Estado, diante daquilo que ele produz. Há uma torção interna como se fosse algo diferente de se pensar, porque não é apenas dizer: está no Estado ou está fora. Não é apenas tratar de uma questão de metabolismo prático e simplista, mas porque temos que acreditar que é possível trabalhar no Estado de uma outra forma. O *Guernica* problematiza a vertente de um projeto político, pessoal ou partidário. Nesse sentido ele começa a ser um pouco ex-sistente ao estado, quer dizer, ele está ao mesmo tempo dentro, mais íntimo, e ao mesmo tempo mais fora. (Marcelo Castro, *apud* LODI, 2003, p.172)

Os grafiteiros na forma como vêem a cidade e se apropriam dos seus espaços, tencionam e questionam suas normas sociais construindo assim, novas positividades e instaurando formas de sociabilidade que poderiam ser compreendidas e consideradas dentro do Estado, na solução de problemas do planejamento urbanístico, por exemplo. Talvez, sejam "outras formas" de trabalhar questões ligadas à cidade, as quais podem ser apontadas por quem vive e convive nas suas calçadas, apropria-se artisticamente dos seus muros e projeta sobre ela um olhar diferenciado dos técnicos, engenheiros e arquitetos que trabalham nos órgãos do poder público.

Em um dos seminários organizados pelo Projeto Guernica, uma engenheira da Prefeitura apresentou o planejamento urbanístico de reforma e revitalização da Praça Sete, no hipercentro da cidade. No decorrer de sua fala foi colocada a preocupação dos técnicos do empreendimento em atender às diversas apropriações que a população faz daquele local. Neste momento um dos grafiteiros colocou sua opinião sobre a Galeria Praça 7, um centro comercial situado no mesmo local, onde se concentra um número significativo de jovens ligados ao *hip-hop* e onde se localizam as lojas de roupas do estilo, materiais e revistas de grafite, e argumentando: - Porque a Prefeitura não inclui neste projeto de reforma um espaço de convivência, para que esses jovens do *hip-hop* possam usufruir desse lugar da cidade, fortalecendo e criando vínculos com ele, estabelecendo relações e laços sociais que proponham apropriações mais significativas, cujas razões podem ir além dos interesses de consumo?

É possível que esses artistas de rua tenham muito a ensinar, no que diz

respeito à forma como lidam com o espaço urbano, com a arte, com a tecnologia, com a política e também à forma como constroem sua sociabilidade. Talvez sejam capazes, como aponta Gilles Deleuze:

> [...] de provocar deslocamentos e de construírem "mapas", não em extensão, em relação a um espaço constituído por trajetos, mas mapas de intensidade, de densidade que dizem respeito ao que preenche o espaço ao que subentende o trajeto. (DELEUZE, 1997, p.76)

Com certeza, estes jovens são capazes de sugerir e propor, como Debord, soluções lúdicas para a organização da vida social, frente à morbidez e à esterilidade da vida urbana.

6.5. Por que *Guernica*?

Segundo José Marcius Carvalho Vale, que desde o início compõe a equipe de coordenação geral, a escolha do nome foi um dos momentos fortes no Projeto:

> Estavam envolvidas pessoas da Secretaria Municipal de Cultura, do Gabinete do Prefeito e as discussões apontavam para o nome de Basquiat. Porém, como queríamos que o grafite fosse colocado dentro de uma perspectiva mais ampla, que marcasse a Idade Moderna e a virada para a questão contemporânea, ninguém melhor do que Picasso, pois ele agregava coisas importantes naquele momento ao Projeto Guernica. (José Marcius Carvalho Vale – Coordenador do Projeto Guernica – em entrevista concedida à autora)

Pablo Picasso captou esteticamente as principais mudanças ocorridas na modernidade. Nesse sentido a sua obra Guernica agrega ao *Projeto* vários sentidos, entre eles o poder que uma obra de arte pode exercer sobre a sociedade. Para José Marcius, *Guernica* é um grito pela cidade, pela paz, pela

mulher, contra a guerra, pela humanidade, o que o aproxima um pouco do discurso do grafiteiro que eventualmente declara: Nós estamos lutando pela paz, denunciando o sistema, a violência! José Marcius aponta também para a questão da dimensão de *Guernica*, uma obra mural (350,5 cm x 782,3 cm). Os grafiteiros impressionam-se com o fato de Picasso ter sido contemporâneo das primeiras expressões de rua, e interessar-se pelas escritas, rabiscos e perfurações deixadas espontaneamente nos muros de Paris. O Coordenador afirma ainda que a escolha desse nome carrega outra significação importante para o Projeto. Ela diz respeito à escolha das cores que o artista usou - negro, cinza e branco - para retratar na obra o clima sombrio que envolvia o desastre da pequena cidade de Guernica:

> É bom que os meninos percebam que não é preciso utilizar todas as cores numa pintura, você pode ter uma cor só e ser tão forte quanto *Guernica*. Essa obra mostra também que a arte não é necessariamente só o resultado de um impulso. *Guernica* foi um quadro planejado, estudado, exigiu um estudo, um processo de trabalho. O Projeto Guernica é isso: um berro pela cidade, um berro pela liberdade, pela humanidade, é acreditar que é preciso romper fronteiras. (José Marcius Carvalho Vale- Coordenador do Projeto Guernica – em entrevista concedida à autora)

Conforme complementa José Marcius: “Picasso nos mostra que transgredimos porque conhecemos as regras, transgredimos porque transitamos por elas“.

Picasso rompeu as fronteiras da arte, num sentido que vai muito além dos limites da representação, sabendo expressar muito bem uma visão individual da realidade à sua volta. Foi um artista que transitou entre o Expressionismo e o Cubismo, experimentou diversas linguagens, pintura, desenho, gravura, escultura, cerâmica, pesquisou referências múltiplas para

suas obras. Captou o sentido emancipatório da arte no seu tempo. Para o Projeto Guernica, a obra de Picasso evoca um sentido amplo de arte, contextualizada na realidade do seu tempo. A obra de arte tem eficácia quando atua no sentido de fornecer instrumentos adequados para as buscas dos jovens, no sentido de desconstruir certezas, abrir-se para novas experiências, conhecimentos, informações, habilidades, gostos, interesses e perspectivas, e é dentro dessa perspectiva que o Projeto Guernica procura atuar.

6.6. A estética no corpo social: como se vive e como se exprime a sensação coletiva.

> **A experiência estética é um prazer totalmente corporal, envolvendo a criatura inteira em sua vitalidade unificada e rica em satisfações sensoriais e emocionais[...]**
>
> **John Dewey**

Como coordenadora de arte do Projeto Guernica entre 2000 e 2004, pude observar a forma como os grafites proporcionaram e constituíram um fator importante na construção das subjetividades dos jovens que freqüentavam as oficinas naquele período. É curiosa a forma com que os elementos estéticos, ali compartilhados e propostos nas oficinas, contribuem para aquilo que podemos chamar de elementos constitutivos da identidade dos jovens grafiteiros.

A afirmação da condição de jovens, negros e pobres passa pelo visual, hábitos, gestos, formas de cumprimento, vestimenta (calças e cadarços largos,

correntes presas nas calças, medalhões, jaquetões, bandanas, toucas de lã enterradas na cabeça, bonés e mochilas grafitadas), gírias, alfabetos e gostos musicais que acabam por constituir um vasto conjunto de códigos e signos coletivamente articulados, que compõem e definem um repertório e um vocabulário próprios dos grafiteiros.

A maneira como se vestem, falam e agem: compõe o conjunto identitário, que neste caso toma uma forma comunitária, articulada no âmbito local do grupo e do bairro, também compartilhada com outros coletivos da cidade, de outros estados e de outros países. Como relata o grafiteiro *Bá* que atua em Belo Horizonte desde a década de oitenta:

> É inteiramente de filme. Antes o visual era diferente, nosso próprio visual era mais uma roupa de malha com aquela blusa *Adidas*, três listras [...] o cabelão *black* por causa da época mesmo, que era cabelo mais solto. Mas quando a gente começou mesmo dançando *break*, a gente usou a touca. Então, "era os cara" de touca e de boné, aquele boné que usava de lado, ? Muitos usavam; saiu até na televisão; boné de lado. Mas aquele de lado era para mostrar o grafite que estava do lado e o pessoal não entendia a "fita", achava que era fantasia. (Bá – grafiteiro – em entrevista concedida à Piero Bagnariol e à autora)

O culto do corpo, do figurino, a importância da aparência como vetor de agregação, como argumenta MAFFESOLI (1998), este conjunto de elementos constitui-se no *hip-hop,* um sentido de ambiência estética, que ultrapassa o sentido de "individuação". O autor define o termo "estética" como faculdade comum de sentir e

FIGURA 85

experimentar e também como meio de reconhecer-se. Para ele “não bastam os sentimentos e as experiências se não forem compartilhados de forma grupal nas situações e atitudes sociais que vivenciamos” (MAFFESOLI, 1998, p.105). Assim funciona a lógica da identidade das novas tribos das megalópoles modernas.

Para este sociólogo a estética à qual isto nos remete, não mais pode resumir-se numa questão de gosto (bom ou mau gosto estético) ou de conteúdo (o objeto estético). É a forma “estética pura” que nos interessa: como se vive e se exprime a sensação coletiva.

Inserir um grafite no espaço público pode significar para estes jovens a sua própria inserção no grupo, num convívio social, num âmbito mais amplo. Neste sentido a experiência estética, como argumenta MAFFESOLI (1998), manifesta-se e legitima-se no corpo social, na forma como se vive e se exprime a sensação coletiva. O que pode ser observado na forma como os grafiteiros se organizam em *crews*, como explica um deles:

> A *crew* serve para levantar o grupo, mostrar que é bom, levo o nome do grupo para onde for, marco na cidade, mesmo quando eu faço o meu trabalho eu levo o nome da *crew* para repercutir o nome dela. (*Fear* – grafiteiro – em entrevista concedida à autora)

Compartilhar uma sensibilidade cotidiana coletiva provoca nos jovens a sensação de “sair de si” e através disso se cria uma “aura específica” que serve de cimento para o que MAFFESOLI (1998) chama de “tribalismo”. Esta sensação pode ser observada na forma como os grafiteiros, a partir de suas *crews,* tomam como rotineiras as experiências que se fazem em grupos e assim criam sensibilidades que podem ser vividas em comum.

> *Crew* é a interação do trabalho de um grafiteiro com o trabalho de um outro, é quando o trabalho combina muito [...] mas a gente encontra também pra comer alguma coisa, beber, ir numa festa de *hip-hop*, ir num rodízio de *pizza*, "zoar", divertir e fazer outras coisas que não é grafite, falar de outras coisas. (*Fear* – grafiteiro – em entrevista concedida à autora)

Na vida social é impossível esquivar-se do olhar do outro e da influência exercida por este, porque a formação do indivíduo, de sua identidade, e a percepção de seus papéis sociais são construídas e percebidos nos processos inter-relacionais. Os acontecimentos da vida de um indivíduo desde sua infância produzem sobre ele uma imagem de si mesmo, e esta imagem irá se reconstruindo a partir das relações que são estabelecidas com os outros à sua volta: família, amigos, grupos culturais. Segundo Juarez Dayrell (2001), isto se dá quando o jovem procura romper com tudo aquilo que o prende ao mundo infantil, buscando outros referenciais para a construção de sua identidade fora da família.

> [...] É o momento próprio de suas experimentações, descobertas e teste das próprias potencialidades, de demandas de autonomia que se efetivam no exercício das escolhas. (DAYRELL, 2001, p.138).

Nas oficinas do Projeto Guernica, a escolha do próprio nome consistia muitas vezes num processo conflitante para os jovens, significava a sua "marca", o que estava em questão era a forma como o jovem seria aceito pelo grupo, e a repercussão que teria a sua própria imagem em público no próprio bairro, ou em outro local onde iria grafitá-la.

Este caráter de exposição é definido segundo HALL (2001), quando:

> A identidade [...] preenche o espaço entre o interior e o exterior – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que nos projetamos a "nós próprios" nessas identidades culturais, ao mesmo tempo em que internalizamos seus significados e valores tornando-os "parte de nós", contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural.(HALL, 2001, p.11-12).

Nessa hora estava em questão a necessidade de serem reconhecidos por parte dos seus pares dentro da oficina e por parte das meninas; serem referendados no próprio grupo e, mais tarde, serem inseridos no "seleto" grupo dos grafiteiros mais conhecidos da cidade.

O aprendizado da elaboração das letras próprias nos grafites era um dos pontos altos de interesse entre os participantes. Todos queriam aprender a fazê-las e quando os grafiteiros (monitores nas oficinas) exibiam suas pastas contendo alfabetos e *tags*, aprendidos e compartilhados por outros grafiteiros, tão elaborados como os das revistas. Todos se reuniam em torno deles, para copiar, experimentar e criar a partir deles. Craig Castleman (1982) a respeito dos *writers* de Nova Iorque argumenta que:

> [...] a escolha e a escrita do próprio nome para estes garotos significa o fortalecimento de quem realmente são. Escrever seu nome, identifica quem você é. Quanto mais você o escreve mais você pensa sobre si mesmo. E quando você afirma seu individualismo você afirma sua identidade. *(*CASTLEMAN, 1982, p. 76 – tradução da autora)

Nos grafites misturam-se letras emaranhadas, elementos da mídia, dos quadrinhos, representações caricaturais da própria imagem estereotipada da

juventude da periferia, como “marginal e pobre. Grafitadas nos muros, essas imagens transgridem as leis impostas no espaço urbano, impõem uma forma visual pouco compreendida na cidade, expõem nela a representação visual de um jovem estigmatizado como criminoso e violento. No entanto, celebram sua criação artística como forma participativa na sociedade. Aquele jovem configurado como excluído socialmente apresenta-se, através do grafite, no âmbito cultural.

> Minha intenção é difundir um conceito de grafite sem limites e sem rótulos, passando a idéia de podermos pintar e escrever em espaços que ainda não foram usados por outros artistas. Nós escritores urbanos temos por obrigação contra-atacar e mostrar que somos fortes e que a propaganda, a mídia e o sistema não nos dominam.(*Ciro* – grafiteiro de São Paulo – em entrevista concedida à *REVISTA RAP BRASIL*. São Paulo, 2000)

Há um sentido que extrapola a noção dos grafites enquanto um tipo de expressão exclusivamente transgressora e de vandalismo: sua intenção política no sentido de funcionar como uma manifestação pelo direito à participação na *pólis*.

6.7. A experiência estética nos grafites e no *hip-hop* como afirmação étnica e cultural dos jovens.

Desde 2000, venho trabalhando e acompanhando projetos com jovens envolvidos no movimento *hip-hop* em Belo Horizonte, como o coletivo *Hip-Hop Chama*[1] no início de sua criação e o Projeto Guernica, durante cinco anos. Dentre muitas questões observadas neste período, a que me chama a

_____
1- Articulação juvenil em torno de práticas culturais em BeloHorizonte

atenção e irá fazer parte da minha análise neste capítulo, remete à capacidade que o *hip-hop* tem de possibilitar a jovens pobres e marginalizados a reelaboração de suas identidades étnicas e culturais e a forma como projetam suas experiências cotidianas positivamente na cidade, através das atividades artísticas. O *rap*, o *break* e os grafites (Fig. 86, 87, 88) reforçam a idéia nos jovens de "pertencimento" quando suas identidades passam a definir suas posições no mundo. Para Ivana Bentes, através do *hip-hop* vemos emergir novos sujeitos do discurso, que saem de territórios estigmatizados da cidade e ascendem à esfera midiática, trazendo um discurso renovado, distante das instituições políticas mais tradicionais e próximos da esfera da cultura. (BENTES, Ivana. O espetáculo do contradiscurso. (*Folha de São Paulo,* 2002. p.11)

FIGURA 86

FIGURA 87

FIGURA 88

A afirmação destas identidades toma forma de uma ação bastante contingente e criativa frente à invisibilidade e à batalha cotidiana que os jovens, negros e pobres têm que travar com a sociedade. Trata-se da ancoragem e do enfrentamento cotidiano do próprio corpo com vibração e intensidade no corpo da cidade. No caso, a cidade acaba tornando-se o espaço significativo e propício à criação e à produção das identidades coletivas.

Esse processo requer uma análise psico-social das relações que se estabelecem entre as subjetividades desses sujeitos jovens e a inserção que fazem no espaço público de suas identidades, que não caberia neste estudo. Aqui me interessa a forma como esta representação imagética se configura e a intencionalidade artística com que investem os grafiteiros na rua e dispõem dos elementos visuais gráficos e simbólicos.

O *hip-hop*, talvez, o mais importante movimento juvenil das últimas décadas, propõe que os jovens utilizem-se da experimentação estética que é a matriz de suas experiências, para que, a partir delas apropriem-se dos espaços da cidade. Segundo Peter Mclaren: “uma intensidade visceral, um imediatismo corporal e uma resistência rosnante e subterrânea estendida para o espaço público” (MCLAREN, 1992, p.158).

Visualidade, sonoridade, gestualidade e atitude: o uso destas categorias integradas a outras experiências da vida urbana, do consumo, da moda e da mídia entrecruzados, forma o conjunto do que aqui defino como elementos estéticos constitutivos da identidade dos jovens grafiteiros integrantes ou simpatizantes do *hip-hop.*

Organizar-se em grupos e “sair para pintar”, muitas vezes significa a única opção de lazer e de cultura nos bairros populares, em muitas cidades como Belo Horizonte. O lazer, a diversão e as experiências coletivas em torno de atividades como o grafite podem significar um elemento representativo da singularidade da condição juvenil em relação à condição adulta.

Já não podemos esperar que a experiência estética, parafraseando VATTIMO (1992), esteja inspirada no ideal de estabilidade, perenidade e autenticidade proposto tradicionalmente pela Arte. No contexto no qual o *hip-hop* irá se fundar, a Arte já não está centrada na obra mas na experiência, porém como desenraizamento e oscilação.

6.8. Oficina do Confisco: arte, grafites e tecnologias digitais.

FIGURA 89

Desenhos colados nas paredes, *tags* riscadas no quadro negro, tintas e pincéis distribuídos nas mesas, livros de arte espalhados por toda parte, um cheiro estonteante de tinta *spray* e um *mini-system* reverberando um *rap* no último volume. Meninos e meninas entre aproximadamente doze e vinte e quatro anos concentram-se em suas pinturas, painéis, desenhos abstratos,

colagens, desenhos de letras elaboradas, sob a supervisão da professora de arte ou do monitor grafiteiro. Enquanto isso na sala de informática, outro grupo de jovens desenvolve seus temas preferidos produzindo textos para *fanzines*, experimentando "colagens" musicais, criando desenhos animados e pinturas digitais nos seis computadores doados para o Projeto. (Fig.89)

Esta era a rotina das manhãs de sábado, na Escola Municipal Anne Frank, onde funcionaram as oficinas de arte, grafite e história do Projeto Guernica entre os anos de 2000 e 2005.

A princípio aprender letras e técnicas de grafite era o grande atrativo para os participantes das oficinas, mas com o tempo, o contato com diferentes técnicas e conceitos de arte trazidos pelos professores e por outros jovens que se aproximavam introduzindo outras linguagens, fez com que os grafites passassem a tomar outras interpretações e dimensões.

A comunidade do bairro Confisco, situado na região da Pampulha, em Belo Horizonte, agrega uma população de baixa renda que convive com os problemas típicos das periferias das grandes cidades brasileiras, como a falta de perspectiva de trabalho, baixa qualidade de vida e escassez de possibilidades de produção e fruição de bens culturais.

Os jovens que procuravam as oficinas do Projeto eram integrantes de *gangs,* "galeras", e *crews*, freqüentavam bailes *funk,* torcidas organizadas, criavam suas linguagens a partir desses coletivos e utilizavam a oficina como espaço de agregação e reconhecimento dos grupos. Buscavam ali algo mais que a escola não oferecia, um aprendizado mais amplo que complementasse

as experiências que traziam das ruas, - principalmente grafites e histórias em quadrinhos - e ali, era onde encontravam também a cumplicidade do grupo para suas atividades “ilegais” como grafites e pichações. A maioria dos jovens contava com poucos meios para expressarem-se de forma artística, e não possuíam nenhum contato com computadores

Com o tempo esses jovens acabam encontrando nas oficinas um espaço informal para analisarem suas situações cotidianas, e muitas vezes reverterem seus valores, dialogando abertamente com os adultos (profissionais que ali atuavam) e seus pares, em meio a muita produção artística e informação.

As referências culturais trazidas para as oficinas são vivências particulares de mitos, símbolos e vínculos que carregam: familiares, religiosos, esportivos ou grupos aos quais pertencem. Televisão, moda, *vídeo-clipes*, publicidade, cinema e jogos eletrônicos fazem parte das referências estéticas vivenciadas diariamente pelos jovens. A exploração dessas experiências servia como estímulo para construções visuais.

Há entre os jovens, um fascínio pelo símbolo, pela imagem, pela fragmentação que podem ser observados nos seus *mangás, animes*, grafites, na *break dance, e nos jogos eletrônicos,* bem como no ritmo sincopado e frenético do *rap e* do *funk.* São experiências cotidianas da juventude integradas à experiência urbana, ao consumo, à moda e à mídia, que se tornam aptas a serem refletidas e articuladas com conceitos e experimentações artísticas, para depois serem produzidas nos muros, nas telas ou no computador.

A equipe de profissionais da oficina, nos quatro anos, foi composta por mim, professora de arte, Leonardo Oliveira *design*er, Ramon Martins, grafiteiro. Passaram também pela oficina nos dois primeiros anos de atividade os grafiteiros Wemerson Silva (*MWS*) e Cleber (*Bin*), além de termos contado com a participação de Eduardo Couto , como monitor de informática e do artista plástico Pedro Portela, que coordenou as aulas de arte e grafite em 2002.

A disponibilidade da equipe a trabalhar com diversos recursos visuais conduziu, desde o início, as oficinas do Projeto Guernica no Confisco. Isso possibilitou o entrecruzamento das várias linguagens artísticas e midiáticas, sonoras e visuais, digitais e não digitais, (grafites, colagens, *fanzines*, animação, fotografia e vídeo) que determinavam o foco de suas criações. Esta perspectiva de fusão dos recursos artísticos tradicionais com os tecnológicos e as práticas juvenis, contextualizadas na escola, abriu para esses jovens as possibilidades de reconhecimento de suas potencialidades, de afirmação de suas identidades étnicas e culturais e de inserção no mercado de trabalho, em universidades e em outros projetos sociais e culturais da cidade. Porém tratarei aqui principalmente da dimensão estética presente neste processo.

A metodologia consistia em dividir o grupo em núcleos que tinham como base o trabalho artístico tradicional integrado à utilização de sistemas digitais desenvolvidos sob a orientação de Leonardo Oliveira, responsável pelas oficinas digitais. Assim, a criação, a crítica, a manipulação da imagem e a produção visual aconteciam primeiramente nos diferenciados suportes tradicionais e em seguida no computador. A idéia era garantir o contato com a

linguagem digital (operacionalidade do computador e seus periféricos, câmaras digitais, etc), a partir do que se produzia nas aulas de desenho, pintura, grafite, fotografia e quadrinhos, que depois eram experimentadas nas aulas de desenho digital, oficinas de pintura e tratamento de imagens digitais, animação digital 2d e 3d.

FIGURA 90

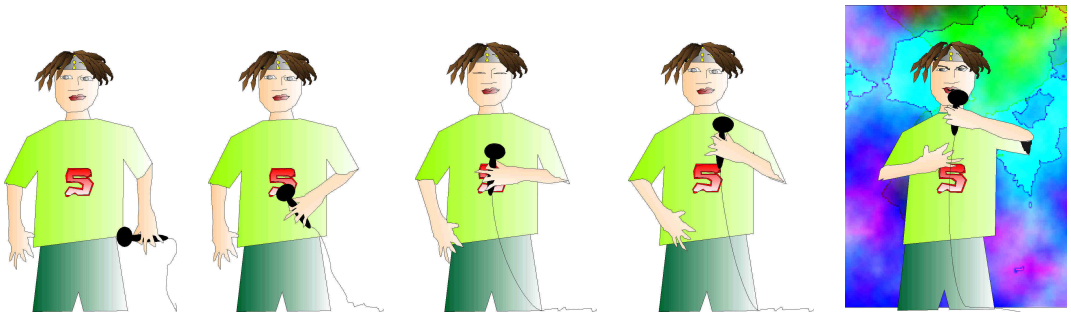

FIGURA 91

Neste processo, destacaram-se a produção e a reflexão artística na intenção de despertar nos alunos o entendimento, o questionamento e a redefinição dos conceitos pertencentes à mídia, mediados por novas tecnologias, fazendo-se entender criticamente as estratégias de manipulação ideológica utilizadas pelos meios de comunicação.

Esse projeto culminou na produção de histórias em quadrinhos, *fanzines*, exposições de desenho e pinturas, grafites, grafites digitais, desenhos animados e um vídeo; *A Praça das 3 memórias,* produzido sobre a história da principal praça do Bairro Confisco. O aluno Leandro Morais, integrante do

movimento *hip-hop*, e participante da oficina, tinha como projeto a divulgação do seu grupo de *Rap.* Na oficina de pintura e grafite ele criou a capa de seu CD, formatou o *lay out* e nas "aulas de informática" criou duas grandes animações, uma que serviu como *vídeo clip* para as músicas de seu grupo (Fig. 91) e outra como introdução do vídeo sobre a praça, citada acima. Desde o início era possível perceber que Leandro, assim como muitos outros, não se limitava ao conhecimento de uma técnica específica, mas interessava-lhe o conjunto de informações teóricas e visuais que estavam ali disponíveis para que pudesse ele mesmo construir seus objetos artísticos.

O *hip-hop* desde sua origem se faz na fusão da arte, da mídia e das tecnologias das quais os jovens se apropriam com facilidade, e com escassos recursos, bastando que elas estejam disponíveis. Para Micael Herschmann (2000), o contexto pós-industrial que propiciou o desenvolvimento criativo e inovador dos primeiros artistas *hip-hop,* reformulou o seu terreno cultural e seu acesso aos espaços, aos materiais e à educação. O avanço tecnológico ajudou significantemente e impulsionou o caráter inovador tanto nos grafites quanto na música. Os *rappers* e *djs* disseminaram seus trabalhos copiando-os em equipamentos de gravação dupla e tocando em seus poderosos rádios portáteis. Usavam instrumentos da indústria tecnológica, fundindo estilo e tecnologia. Como comenta Regina Helena Alves da Silva, ex-diretora do Centro Cultural UFMG, onde *o Projeto Guernica* manteve também oficinas digitais:

> Tem uma coisa bacana no Projeto Guernica que é a possibilidade da utilização das novas tecnologias e do meio digital. Perceber isso é um avanço. Esses jovens já ocupam os meios digitais e as novas tecnologias, precariamente, mas ocupam. (SILVA, Regina Helena, diretora do Centro Cultural UFMG, *apud* LODI p.177).

Nas oficinas do Projeto Guernica Digital os grafites tomam uma dimensão múltipla, articulados com a mídia, com os quadrinhos, com a arte e também com as tecnologias digitais, extrapolando seus limites de espaço, expandindo seu suporte original, o muro, ganhando outros, adquirindo movimento e sonoridade nas animações.

Neste sentido, o poder público toma essa expressão oriunda das ruas e propõe através dela um debate sistemático sobre os jovens e a forma como eles inserem suas escritas na cidade. Essas estratégias do Projeto Guernica, de aproximação e diálogo com os jovens, interferem, é claro na natureza de suas expressões culturais, acabando por modificar e alterar a efemeridade e comprometer o caráter transgressor presente nos grafites. Isso ocorre porque os espaços institucionais delimitados, como as escolas e centros culturais, acabam por provocar um distanciamento da força bruta e enigmática própria das ruas. Porém esta questão não pode ser dissociada do que diz respeito à condição precária em que vivem estes jovens, e a necessidade destes espaços, fundamentais para a convivência e aprendizado em grupo. Ali muitas vezes, é possível que reelaborem suas experiências de vida, suas orientações no mundo e, através da atividade artística e cultural, projetem suas experiências cotidianas. Esses ambientes expõem a necessidade de expandir a discussão e a produção da arte para além dos espaços já consagrados e privilegiados de uma classe para uma esfera social que alcance um número maior de pessoas.

Essa discussão não pode ser reduzida à crítica, contra o Estado, de interferir e comprometer a legitimidade de culturas "genuínas" como os grafites. Mas deve ser ampla no sentido de contemplar as funções do poder público naquilo que condiz com o seu papel de investimento na formação ampla dos sujeitos, sejam eles artistas, marginais, esportistas, donas de casa, grafiteiros ou pichadores.

As oficinas dão oportunidade aos jovens de uma inserção consciente nos espaços públicos dos quais fazem parte e nos quais são sujeitos, como o bairro, a escola. São capazes de impulsionar um redimensionamento cultural, garantindo as descobertas de potencialidades e a possibilidade de projetá-las no mundo, seja nos muros, nos *fanzines*, nas telas dos computadores ou em vídeos e animações.

6.9. O muro da escola: grafites dentro ou fora?

> **É no entrecruzamento das conexões e redes de informação, na pluralidade, na fragmentação de crenças, nas múltiplas culturas de gosto e de gênero artístico que a escola terá que encontrar e propiciar oportunidades significativas de novos processos individuais e coletivos de convivência e de aprendizagem.**
>
> **Fernando Hernandez**

A escola é um lugar de socialização e de encontro cotidiano dos jovens, é o espaço onde as experiências pessoais e coletivas se constroem, se cruzam, dialogam e muitas vezes se confrontam com o mundo adulto. A escola, como a igreja, o trabalho e outras organizações sociais, representa o lado formal da realidade dos jovens em oposição ao tempo livre, à rua, como

espaço do exercício da liberdade e da expressão. A escola, espaço da sociabilidade e do diálogo das diferenças, cria poucas interfaces entre os alunos e as experiências que se fazem além dos seus muros. Para Jurjo Torres Santomé a realidade juvenil é algo que a instituição escolar muitas vezes vai ocultar, quando não atacar frontalmente:

> As culturas juvenis,... como ocupações e produtos que envolvem a vida cotidiana dos alunos e alunas fora das escolas, são essas formas culturais as que melhor traduzem os interesses, preocupações, valorações e expectativas da juventude, as que nos permitem descobrir o verdadeiramente relevante de suas vidas.(SANTOMÉ, 1995, p.166*).*

As manifestações como *videoclipes*, quadrinhos, animações, grafites, *mangás* são pouco consideradas nas escolas, que muitas vezes só aceitam como cultura o que as instituições acadêmicas e dominantes aprovam e rotulam como tal e só consideram como arte, práticas artísticas e culturais que se encontram nos museus ou aquelas legitimadas por intelectuais ou críticos.

FIGURA 92

O muro é o que separa a escola e a rua, onde se constitui a fronteira entre a experiência de vida e a realidade formal dos jovens, portanto é também espaço/suporte para os grafites. Nele a afirmação da diferença se faz valer em estilos e em uma variedade de estéticas, um repertório que se torna amplo de simbologia gráfica visual, onde grupos, *posses*[1], facções, *gangs,*

1- Organização do movimento *hip-hopem Belo Horizonte.*

crews, torcidas organizadas se representam e onde *tags,* recados são grafados, pintados, riscados, colados ou pichados.

Para os jovens, essas práticas marcadas nos muros das escolas definem o modo como pensam e agem sobre suas realidades e a forma como lidam com as normas e as regras advindas, ora do "mundo adulto", ora das ruas. Portanto, o muro, a partir destas inscrições, irá se constituir como lugar da representação simbólica juvenil. Segundo a psicopedagoga Alícia Fernández (1999, p.20):

> Algumas características podem estar na raiz das razões que levam os jovens a organizarem-se em grupos e exercitarem uma tarefa que lhes custa horas por semana, como grafitar ou pichar. Essas parecem ser para eles atividades apaixonantes, diferentemente das tarefas escolares.(FERNANDÉZ, 1999, p.20)

O caráter enigmático destas escritas permite que o jovem se esconda por trás de seu sentido direto como uma carapaça: "os adolescentes precisam se esconder tal qual os bichos que se escondem entre as pedras para proteger-se até que lhes cresça uma nova carapaça" (FERNANDÉZ, 1999, p.20). A originalidade, como sugere a autora, garante que cada grafite corresponda a uma assinatura própria, onde cada um de seus autores identifica-se como único, e ao mesmo tempo, com seus pares, referência social importante para o adolescente. Ao contrário dos "cadernos escolares", como compara FERNANDÉZ (1999), que a cada final de ano partem-se propositalmente aos pedaços, os *books*, cadernos de registros de *tags* dos grafiteiros, são cuidadosamente preservados.

Outra característica dos grafites e pichações apontada pela autora é que permitem aos jovens construir um passado e colocá-lo na memória e na

história, graças ao que o tempo vivido, definitivamente perdido, possa continuar existindo psiquicamente. Permite traços contínuos, gestos de escrita as quais a autora compara aos traços que fazemos quando “brincamos de escrever”. (FERNÁNDEZ, 1999, p.20)

Ao levantar essas questões Fernández chama a atenção para o quanto à escola foi deixando de perceber as especificidades próprias da adolescência, seus dilemas, seus ritmos próprios de inserção de seus significados no mundo, negando a singularidade, a originalidade e as subjetividades dos seus alunos.

No entanto, por estarem nos muros, onde realmente situam-se os grafites? Dentro ou fora da escola?

A partir de algumas experiências, é possível que possamos refletir um pouco sobre esta relação que se faz dos grafites com o contexto de algumas escolas da rede pública da cidade. A Rede Municipal de Ensino de Belo Horizonte propõe, enquanto política de formação mais ampla dos seus alunos, contemplar suas dimensões afetivas e sócio-culturais, permitindo, assim, a expressão das diferenças e das subjetividades. Portanto isso não significa que a escola deva somente liberar seus espaços para as práticas culturais, é preciso que elas representem maneiras de possibilitar a socialização dos seus alunos e a construção de conhecimento. E assim, para as escolas, não basta que as culturas juvenis se façam no seu interior, sem que possam se constituir como um recurso para a ampliação das experiências afetivas dos significados culturais e políticos dos alunos. É preciso que as experiências vivenciadas pelos alunos na rua sejam entendidas e aceitas na escola, contemplando suas especificidades, devendo ser tratadas dentro do próprio contexto escolar. Isso

exige da escola que ela contemple as diferentes formas de expressões manifestas pelos alunos, envolva o coletivo de professores das diferentes modalidades de ensino e áreas de conhecimento, e evidencie a participação ampla e efetiva dos alunos e da comunidade do seu entorno.

A Escola Municipal Geraldo Teixeira da Costa localizada na região de Venda Nova – zona norte de Belo Horizonte, atende a alunos dos três últimos anos do ensino fundamental e do ensino médio, ou seja em geral, jovens entre 13 e 18 anos. Convive há alguns anos com o dilema: manter os grafites dentro ou fora da escola. A escola reconhece que as expressões culturais devam fazer parte de sua prática cotidiana. Como garante o diretor:

> [...] as culturas juvenis estão contempladas tanto no currículo quanto no Projeto Político Pedagógico da escola. [...] A questão dos grafites na escola não pode ser tratada como as outras expressões culturais que já se manifestam aqui, como os grupos de música e bandas de *rock*, por exemplo, que tem seu espaço já legitimado". (Devanir Marcelo Dias - diretor da Escola Municipal Geraldo Teixeira da Costa – em entrevista concedida à autora).

No caso dos grafites a questão da hipervisibilidade faz com que muita coisa seja colocada em jogo o que torna o problema mais complexa:

> A gente abre espaço para os grafites e dá uma certa aflição. Pois a escola tem uma expectativa e quando vê o grafite; pronto, o resultado as vezes é outro.[…] tem professor que não gosta, tem alunos também que não gostam. Aquele mesmo (apontando para o grafite no pátio da escola) quando eles começaram a pintar, eles começaram a fazer um grafite, acho que para agradar, com florzinhas, falando de Jesus, ninguém gostou [...] Tiveram que mudar e acabou ficando assim. Acho que ficou melhor, parece que tem mais a ver com grafites. E tem os pichadores, eles vendo os grafites ali, acabam reivindicando também seus espaços e picham por cima deles. (Devanir Marcelo Dias - diretor da Escola Municipal Geraldo Teixeira da Costa – em entrevista concedida à autora).

A escola quer abrigar os grafites, porém tem dificuldades para lidar com a pichação. Adota critérios rígidos para punir alunos que escrevem nas paredes

da escola seus nomes, envolvendo a direção, os professores e funcionários, que com o tempo, identificam as marcas mais freqüentes, nas folhas dos cadernos, nas carteiras e atribuem advertência e suspensão de aulas para aqueles que repetem o ato, obrigando os próprios autores a limpar.

Observa-se na Escola Municipal Geraldo Teixeira da Costa, na maioria das salas, pichações nas carteiras, nos quadros negros, muitas delas feitas em folhas de caderno e coladas nas paredes e também nos corredores, nos arredores da cantina e no pátio:

> Diariamente um funcionário limpa [...] os alunos picham e o pessoal da limpeza tira. Aqui sempre fica um funcionário observando o movimento dos alunos para que não haja nenhum tipo de depredação. (Devanir Marcelo Dias - diretor da Escola Municipal Geraldo Teixeira da Costa – em entrevista concedida à autora).

Diariamente os corredores da escola são vigiados para evitar outros atos transgressivos e de vandalismo no seu interior e sem dúvida a Escola está tomada por essas marcas. Utiliza enquanto estratégia para coibi-las, a limpeza e conforme conclui o próprio diretor, liberar os muros para os grafites fez com que aparecessem mais pichações.

> O que observo é que: liberar os muros da escola para os grafites é interpretado como: posso pichar. É como se eu tivesse escolhendo entre um grupo e não o outro. A escola acaba promovendo uma disputa de espaço entre grafiteiros e pichadores. Uma hora acho que vamos ter que tirar os grafites de dentro da escola e deixá-los no muro, lá fora. (Devanir Marcelo Dias - diretor da Escola Municipal Geraldo Teixeira da Costa – em entrevista concedida à autora).

Os grafites e as pichações nas escolas permaneceram por muito tempo escondidos atrás das portas dos banheiros, assim como nas últimas páginas dos cadernos e muitas vezes nas carteiras, constituíam-se de frases, desenhos e recados de sentido pornográfico e jocoso. Hoje, estão escancarados,

expostos nos lugares mais visíveis dentro e fora da escola, aborrecendo professores, funcionários e diretores. O que causa tanto estranhamento nessa escrita? Seu caráter enigmático? Sua ofensiva à propriedade?

Sua radicalidade exacerbada expõe a subjetividade dos alunos e acaba expondo também a forma como eles se sentem naquele espaço:

> A escola em geral tem pânico de qualquer coisa grafitada, tem que ser tudo limpo e polido. [...].você vê [pichações] no caderno do menino, por que ele gosta da letra, não necessariamente porque ele vai fazer na parede. O caderno é dele e ele gosta daquilo, então a escola vai sempre ver nesta escrita o seu caráter marginal, vão dizer assim: ah! Este aluno é pichador, se ele faz no caderno, ele vai sair na rua, fazendo isso por aí. Então o que seria aquele espaço para ele fazer o que é próprio dele, ele não pode. Então eu penso assim , se nem no caderno ele não pode fazer, então realmente ele vai querer fazer onde ele não pode mesmo. [...] então se a escola vê no caderno e já trata o aluno com o estigma de pichador, de marginal, mandam chamar os pais, até a polícia. (Gásparo Bosch – Professor de arte da Rede Municipal de Belo Horizonte – em entrevista concedida à autora).

Outras escolas abrem seus espaços para oficinas de grafites, de pinturas de painéis nos finais de semana, contratam grafiteiros, propõem projetos que contemplem o conjunto das manifestações culturais dos seus alunos como é o caso da Escola Municipal Mestre Ataíde na região oeste de Belo Horizonte que optou pela via do diálogo e da discussão das práticas culturais juvenis dentro da escola.

> Quando percebi que na nossa escola, precisávamos aceitar este aluno como ele é, a questão do grafite e do *hip-hop* veio junta.[...] Nós não abrimos o espaço na escola para os grafites na perspectiva de acabar com a pichação, mas trabalhamos com oficinas. Os meninos fazem fanzines [...], eles apresentam suas criações, suas músicas e danças. O que queríamos era este alunado dentro da escola de forma participativa, para que percebesse que este espaço é dele. Acho que os alunos respeitam a escola quando a escola aceita-os como são (Chico - diretor da Escola Municipal Mestre Ataíde – em entrevista concedida à autora).

Outras escolas já pensam nos grafites como meio de alcançar seus objetivos educativos, de disponibilizar aos alunos através dessas manifestações, o contato e o acesso a outras culturas diferentes das suas, a outras fontes de informação e de conhecimento.

> A escola como espaço da autonomia, da liberdade total do aluno; isso vai demorar anos para se chegar. Se é que vai chegar. É talvez utópico demais. Tudo na escola tem que ser direcionado. Ao propor um grafite no muro da escola ele tem que ser direcionado, (a não ser que toda a escola assuma o risco) mas enquanto for responsabilidade do professor de arte, ai eu quero direcioná-lo. Somos uma instituição pública com fins educativos e de formação, a gente não sabe o que pode sair ali [numa pintura no muro da escola]. Aí a gente pergunta: o que a escola esta fazendo se deixar vir à tona valores com as quais ela não compactua – sei lá o que os alunos vão querer colocar lá. (Mônica Palhares – Professora de arte da Rede Municipal de Belo Horizonte – em entrevista concedia à autora)

Nas aulas de arte muitas vezes o aluno que chega fazendo as letras emaranhadas e estereotipadas próprias dos grafites, através de atividades direcionadas ao uso de cor, perspectiva, contato com outras formas de arte , ele acaba ampliando seu repertório visual e de representação.

As expressões urbanas como os grafites são fluidas e oscilantes, exigem outros níveis de percepção, fruição, produção e sobretudo de relação com a aprendizagem. Não estão na escola para serem ensinadas, mas para serem reformuladas, trocadas e compartilhadas com outras experiências. Elas se fazem a partir de apropriações dos campos da arte e de outras experiências formais e da rua, que não são do domínio da escola.

Não há um consenso entre professores de como tratar a presença dos grafites nos seus espaços. Mesmo que não haja preconceito contra os grafites, há uma variedade de outras expressões visuais que precisam ser

contempladas, nas paredes da escola. Mas isso não implica também que eles devam ser reprimidos ali. Há um desafio colocado para a escola, o de conectar seus interesses coletivos a essas expressões culturais e propiciar a partir delas a interação com o conhecimento, com o pensamento e com a informação. A escola precisa entender as culturas juvenis, dialogar com elas, abrir seus espaços não só para produzi-las, mas para debater sobre elas e também aprender com elas.

> [...] Eu não consigo perder a minha condição de formadora, [...] tem que haver troca, diálogo, eu fico pensando em fazer do grafite um momento de formação [...] não dá mais para punir estes jovens, vamos, sim perguntar para eles: o que vocês tem para falar? E as escolas muitas vezes não ouvem seus alunos. (Neusa Macedo – coordenadora do Projeto Guernica – em entrevista concedida à autora)

Da mesma forma que os museus privilegiam o caráter documental dos grafites, a escola preserva seu caráter pedagógico. Na escola os grafites estão aptos a estenderem-se para outros fins e a aproximarem-se de outros significados, outros discursos e também de outras linguagens. Os grafites direcionados pelos professores, subordinados a práticas e estratégias educativas, perdem seu caráter transgressor, tendem a se tornar instrumento, e terem suas propriedades visuais esgotadas. Porém a vontade de expressão espontânea e de ultrapassar limites é própria da juventude, e sempre permanecerá mesmo que anônima e escondida nas últimas páginas dos cadernos, e em espaços restritos, ora com mais, ora com menos intensidade. Sempre ressurgirão em outras formas e em outros espaços, aptas a outras aproximações.

Sem dúvida, as linguagens juvenis quando vivenciadas nas escolas, aproximam os jovens da experiência artística, da experiência coletiva e de uma incessante busca pela experimentação estética que é a matriz dessas expressões juvenis. Trazem à tona a possibilidade do jovem se reconhecer como produtor cultural do seu tempo e de descobrir-se capaz de agir sobre o próprio espaço em que vive.

As escolas em seus diversos segmentos, talvez, devessem ser o lugar propício para essas misturas, para as trocas interculturais, para o entrecruzamento das culturas ditas “cultas” e “populares”, para a articulação dos jovens com espaços e projetos institucionais e para a circulação de diferentes gostos, opiniões e conceitos. O tempo da escola como instituição reprodutora do conhecimento de uma classe dominante já se esgotou, agora é tempo da escola ressignificar suas práticas e conectá-las às práticas sociais e sobretudo às culturas urbanas.

6.10. Grafites e a Universidade

As universidades também acabam tornando-se lugares propícios para a manifestação dos grafites. Há de se lembrar das manifestações em Paris em maio de 1968, já mencionadas, que eclodiram dentro das universidades francesas, e também das do período da ditadura militar, no Brasil, onde se tornaram freqüentes as escritas políticas contra as perseguições e prisões de estudantes e professores universitários durante o regime militar.

Hoje, em várias escolas no c*ampus* da Universidade Federal de Minas Gerais, é possível perceber ainda marcas de manifestações, como nas paredes externas do antigo prédio da FAFICH[1] (Fig. 55) na Rua Carangola, no bairro Santo Antônio, onde ainda resistem escritas políticas no final dos anos 70 e início dos 80. Hoje os grafites na Universidade já não carregam a mesma conotação política. São esparsas intervenções espalhadas em algumas escolas, nas sedes dos Diretórios Acadêmicos, no ICEX[2] na FAE[2] na FAFICH. Percebe-se nessas intervenções deixadas pelos estudantes, um tipo de marca que acompanha o repertório de representação da juventude. Onde quer ela esteja, persistem de alguma forma como signo de sua presença. São frases, ora poéticas, ora políticas, ora de sentido pornográfico ou artístico.

FIGURA 93

Na Escola de Belas Artes eles se tornam mais freqüentes tanto na Sede do Diretório Acadêmico como na escadaria, e na oficina de gravura.(Fig.93). O Centro Cultural UFMG é um espaço da Universidade onde se pôde constatar entre os anos de 2002 e 2004 uma proposta de aproximação de linguagens desse tipo e a disponibilização de seus espaços para oficinas, eventos e exposições que

1 - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas - UFMG 2- Faculdade de Ciências Exatas - UFMG. 3 - 3 Faculdade de Educação - UFMG

yenvolvessem, não só os grafites mas um conjunto de manifestações de caráter urbano, popular e juvenil da cidade. Localizado no hipercentro de Belo Horizonte, abre-se para segmentos diferenciados da população, principalmente as culturas urbanas, movimentos sociais e manifestações artísticas, que não dispunham de outros espaços para a produção e a circulação de suas atividades. Neste sentido boa parte dos grafiteiros que transitavam pelo centro da cidade no período, passaram a freqüentar também o Centro Cultural. O que chamava a atenção desses jovens, além de outros projetos que até hoje ali acontecem como *Diver-cidade* e os eventos do coletivo *Hip-hop chama*, eram as oficinas de arte e de arte digital do Projeto Guernica, que já foram mencionadas. As oficinas funcionavam como ponto de encontro

FIGURA 94

FIGURA 95

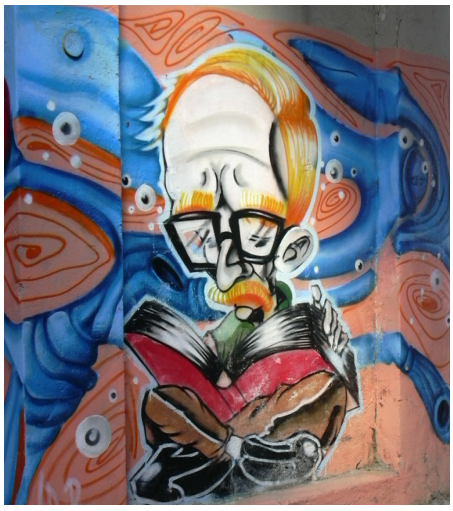

FIGURA 96

e de socialização entre grafiteiros, e também como lugar da troca de experiências e de informações sobre conceitos e técnicas de arte, e do uso de tecnologia a partir da experiência dos arte-educadores, artistas, grafiteiros, *designers* que coordenavam a oficina. Os grafiteiros sentiam-se efetivamente inseridos naquele espaço, que inclusive cedeu suas próprias paredes para a realização de grafites e também cedeu equipamentos para produções em computador.(Fig. 95-96) Sobre a relação dos grafiteiros com o espaço, Neusa Macedo uma das coordenadoras do Projeto Guernica comenta:

> O uso do Centro Cultural por estes jovens possibilitou a troca, o diálogo entre esta cultura que é deles e a própria cultura produzida, e que circulava neste espaço. Neste sentido este contato enriqueceu e contribui para ampliar o repertório dos grafiteiros e principalmente gerou possibilidade de romper com a visão de que esses espaços são reservados para artistas. E eles também são artistas. Artistas urbanos e por isso acho importante seu trânsito nesse local. (Neusa Macedo – coordenadora do Projeto Guernica – em entrevista concedida à autora)

Os jovens que freqüentavam o *Centro Cultural UFMG* aprenderam a apropriar-se desse e de outros espaços culturais da cidade e segundo Neusa Macedo:

> Hoje esses jovens não tem mais aquela coisa de: "se sou de periferia eu não tenho direito a estes espaços".[...] Às vezes situações conflitantes eram vivenciadas, pois os grafiteiros trabalham na rua e estavam acostumados a um espaço mais amplo, com mais liberdade. Numa instituição acabavam se sentindo cerceados e tendo que se submeter às regras e às normas. Ao mesmo tempo, não podemos dizer que o conflito imobiliza, é uma coisa que faz sair do lugar. Acordos tinham que ser feitos, por exemplo, para que os espaços fossem grafitados. Não era a questão de "liberar geral", tínhamos que aceitar as normas e as regras de um lugar que era freqüentado por pessoas de outras expressões. (Neusa Macedo – coordenadora do Projeto Guernica – em entrevista concedida à autora)

Na perspectiva de criar uma interação entre as atividades acadêmicas e a comunidade em geral, e de democratizar o acesso à produção, a circulação e

a divulgação da cultura, sobretudo no que diz respeito à cidade e seus sujeitos, o Centro Cultural UFMG tornou-se um espaço de apoio e referência para os adeptos destas e de outras manifestações de rua.

Assim portanto, os grafites se inserem na UFMG, tanto em iniciativas de extensão à comunidade, como as do *Centro Cultural*, quanto no crescente número de monografias, dissertações e teses, desenvolvidas sobre esse assunto nas mais variadas áreas: educação, geopolítica, ciências sociais, comunicação e arte - reafirmando a importância da Universidade no fomento à pesquisa, sobre os aspectos pedagógicos, culturais, urbanos, sociais, comunicacionais e artísticos próprios desta linguagem

6.11. *Todas as culturas são o resultado de uma mixórdia*

A força dos grafites se faz a partir da multiplicidade dos fenômenos que se dispõem à sua volta, sejam atributos e elementos absorvidos das ruas, quanto dos museus e galerias, e das aproximações com os projetos institucionais e escolas. Neste caso, há um jogo, uma circularidade. O que é feito na rua pode muito bem ser encontrado numa galeria ou num museu, numa universidade, ou vice-versa: Como afirma Canclini: “umas coisas ressoam nas outras”. (CANCLINI, 2000. p.290)

Essas relações irão possibilitar que os jovens grafiteiros circulem por outros discursos, conceitos, e assim possam renovar e ampliar o significados de suas experiências.

Grande parcela dos jovens raramente freqüenta centros culturais, museus, exposições, e universidades e pouco usufruem da cultura produzida e divulgada nesses espaços. Portanto, observa-se nos últimos anos uma tendência do poder público e privado em adotar políticas voltadas para facilitar o acesso do público aos espaços de cultura, e para inserção em um âmbito mais amplo de experiências e de manifestações artísticas. Esse movimento além de valorizar, implica o reconhecimento da pluralidade e da potencialidade das culturas juvenis, possibilita a aproximação cada vez maior dos jovens de outras culturas e de gêneros diferentes. Experiências, neste âmbito, embora ainda pontuais, tem aumentado a partir dos anos 90 e abrem uma perspectiva de sentido intercultural, de compreensão da cultura enquanto manifestação de interesse de vários grupos e não somente de uma classe dominante. Essa abertura se fosse generalizada, bastaria para redefinir a arte como experiência, não limitada a certas práticas de classes historicamente privilegiadas, mas para a valorização de outras formas de expressão ignoradas tradicionalmente. Segundo Canclini: “as reorganizações dos cenários culturais e os cruzamentos constantes das identidades exigem investigar de outro modo as ordens que sistematizaram as relações materiais e simbólicas entre os grupos”. (CANCLINI, 2000, p.309)

> Ainda que muitas obras permaneçam nos circuitos minoritários ou populares para que foram feitas, as tendências predominante é que todos os setores misturem em seus gostos, objetos de procedência antes separadas.(CANCLINI, 2000, p. 309)

Portanto, se questionarmos a respeito do lugar dos grafites: dentro ou fora dos espaços institucionais, talvez possamos defini-los na sua intersecção, da mesma forma como estão entre o culto e o popular, entre a público e o privado, entre o oficial. Talvez devam situar-se nos interstícios, nos cruzamentos e assim aptos a todo tipo de apropriação e acumulação. Para o antropólogo francês Lévi-Strauss: "todas as culturas são o resultado de uma mixórdia" (STRAUSS, Levi. *Apud*, BURKE, 2003, p.13). Esse caráter de mistura, de apropriação e de sobreposição de diversos conteúdos e elementos, sem dúvida, é próprio dos grafites.

Estamos na era das conexões, não mais das experiências isoladas, e, assim como as estruturas em redes que se fazem no mundo atual, os grafites também se fazem das relações entre diferentes campos que se interpenetram uns nos outros à sua volta. O que reforça o seu caráter de expansão, interagindo com a moda, mercado, mídia, consumo, arte, tecnologia, pedagogia e poder público. Se por um lado, as estruturas inseridas no contexto da realidade atual, ao apropriarem dos recursos técnicos e elementos simbólicos e visuais presentes nos grafites, esvaziam a essência e banalizam a aparência deles, ao mesmo tempo apontam para o surgimento de outras formas e de outros modelos que brotam nesses cruzamentos.

De alguma forma o sentido anônimo, ilegal e transgressivo dos grafites irá ressurgir, mesmo com outros formatos. Do mesmo modo que as gerações das décadas anteriores foram capazes de expressar com autonomia suas convicções políticas, suas aspirações poéticas e artísticas e suas identidades,

é de se esperar, que as novas gerações queiram assegurar também o “direito” de ir além das normas sociais, para expressarem contra padrões já instituídos. E para isso vão sempre criar novas formas. É próprio da juventude a experimentação e a resistência às coações existentes no seu tempo e no seu espaço.

CAPÍTULO 7

OS GRAFITES E SEUS DESDOBRAMENTOS

A história de todas as culturas é a história do empréstimo cultural
Edward Said

As culturas contemporâneas, sobretudo as culturas urbanas, são formas abertas e oscilantes. Por se fazerem nos territórios múltiplos das metrópoles são favoráveis a trocas e aptas a interações e cruzamentos. Constituem-se de sobreposições, interseções e misturas. São culturas que estão sempre em expansão, sempre se transformando em algo novo e diferente. Os grafites inseridos no conjunto de manifestações urbanas, também adquirem esse caráter expansivo na medida em que adquirem outros elementos e referências estéticas, políticas e de ocupação dos espaços públicos, ao se aproximarem da mídia, das tecnologias contemporâneas e sobretudo das artes.

Toda a arte produzida hoje: "está dentro de um campo atravessado por redes de dependências vinculadas. [...] Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes" (CANCLINI, 2000. p.248). Grafiteiros inserem-se nas escolas de arte, grafites migram para museus, instituições privadas e galerias, e artistas e *designers* apropriam-se da sua iconografia e do seu sentido de radicalidade. Os grafites perdem portanto a relação exclusiva com seu território, mas acabam ganhando novos conceitos, abordagens e mesclas inevitáveis em sua forma e conteúdo. Vejo os grafites hoje ocupando lugares de interseção entre o público e o privado, o institucional e o autônomo, entre o marginal e o legítimo, entre a vida cotidiana e a política.

7.1. Os grafites; cultura urbana, cultura híbrida

Hoje todas as culturas são de fronteira.
Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes.
Nestor Canclini

CANCLINI (2000) define os grafites como manifestações que não cabem na classificação exclusivamente erudita ou popular, pois brotam de seus cruzamentos e em suas margens e interstícios. Todas as culturas contemporâneas operam com novas modalidades de organização de classes, etnias e nações, e, portanto, são produzidas a partir do entrecruzamento de muitas forças à sua volta, por isso requerem para seu estudo outros instrumentos conceituais. Para este autor, nas ciências sociais, "usa-se a fórmula: 'cultura urbana' para tratar de conter as forças dispersas na modernidade" (CANCLINI, 2000, p.284) que já não podem ser entendidas sob rótulos e categorias definidas e que se caracterizam pelo encontro e interação entre elas.

O autor argumenta que as transformações da arte moderna e pós-moderna não foram geradas exclusivamente pelos meios de comunicação, mas também pela expansão urbana. Para ele: "A urbanização se entrelaça com a serialização e o anonimato na produção, com reestruturações da comunicação imaterial que modificam os meios entre o privado e o público" (CANCLINI, 2000. p.285).

A vida urbana transgride a cada momento a ordem no movimento da cidade: os interesses mercantes cruzam-se com os históricos, estéticos e

comunicacionais. Há uma circularidade entre o universo da comunicação e o urbano, como um "jogo de ecos" (CANCLINI, 2000, p.285). A publicidade e seus lemas que vemos na televisão são os mesmos que encontramos nas ruas e vice-versa, uma linguagem ecoa na outra.

> Os grafites, assim como os cartazes comerciais, são manifestações sociais e políticas, expressam a ordem imposta, são linguagens que representam as principais forças que atuam na cidade. Signos que fundem a palavra e a imagem em um estilo descontínuo. Situam-se neste lugar de interseção entre o visual e o literário e aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva. Sufocam a identidade histórica, dissolvem a memória, sua percepção ansiosa das novidades incessantemente renovadas pela publicidade. (CANCLINI, 2000, p.301).

Há um processo de hibridação intercultural nas sociedades contemporâneas que pode ser explicado: "pela quebra e mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, pela desterritorialização dos processos simbólicos e pela expansão dos gêneros impuros, gêneros constitucionalmente híbridos, oscilantes e móveis". (CANCLINI, 2000. p.301).

Para CANCLINI (2000), as culturas já não se apresentam a partir de modelos fixos e estáveis. Culto já não é um modo de definir aquele sujeito que conhece o repertório das "grandes obras" ou popular aquele que domina o sentido dos objetos e mensagens produzidas por uma comunidade fechada ou isolada.

> As coleções agora se renovam, modas estilos se entrecruzam o tempo todo e com a proliferação dos dispositivos de reprodução se perdem, desestruturam-se as imagens, os contextos, as referências semânticas e históricas que amarravam os seus sentidos [...](CANCLINI, 2000, p.304).

Há uma mobilidade espacial que é própria do nosso tempo, e que torna flexíveis as distâncias e indefiníveis as fronteiras, criando e desestruturando os

antigos referenciais identitários de origem como a família ou o local de nascimento. A partir da difusão e expansão dos produtos e das migrações multidirecionais, as relações simbólicas acabam tornando-se interações interculturais.

Há nesse processo uma desterritorialização e uma reterritorialização das velhas e novas produções simbólicas, que CANCLINI (2000) define como de como de perda da relação “natural” da cultura com os espaços geográficos e sociais fixos e de origem .

> O lugar a partir do qual milhares de artistas latino americanos pintam, escrevem ou compõem suas músicas já não é a cidade na qual passaram a sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos.(CANCLINI, 2000, p.327).

Assim podemos entender como formas híbridas aquelas que se constituem como resultado de encontros múltiplos e sucessivos de elementos que irão lhe conferir mudanças. CANCLINI (2000) remete também as culturas híbridas às “outras” subjetividades que vão surgindo a cargo de novos agentes sociais que já não são exclusivamente brancos, ocidentais e homens. E neste sentido inclui os grafites como gêneros impuros, que desde o seu nascimento abandonaram o conceito de coleção patrimonial, e se fazem de cruzamentos, contatos, apropriações e trocas, e, nos lugares da interseção entre mídia e subjetividade. E hoje se legitimam entre os espaços públicos e os privados. Isso pode ser observado na forma como o grafiteiro Ramon Martins, reflete sobre seu próprio trabalho:

Os grafites, na forma com que se configuram nas cidades, não cabem nas rígidas categorias institucionais da arte. Atuam no limite da ilegalidade, do

anonimato, situam-se na fronteira entre o “culto” e o “popular”, e disponibilizam a experiência estética diretamente ao público. Sem a mediação e a fruição orientada dos museus e galerias, trazem também questões significativas no que se refere à relação entre o que é público e o que é privado.

Os paradigmas clássicos, segundo os quais foi explicada a dominação cultural são incapazes de dar conta da disseminação dos centros, da multipolaridade das iniciativas sociais, da pluralidade de referências, tomadas de diversos territórios, com que os artistas, os artesãos e os meios massivos montam suas obras.

7.2. Copiar, cortar e colar

> **A passagem de um tempo para outro só se dá pela fragmentação. A totalidade só se torna outra através da fragmentação. Fragmentada para construir outra coisa. Então ao invés de nos subordinarmos à idéia de pós-modernidade como fragmentadora, deveríamos concebê-la como um outro momento de construção.**
>
> **Milton Santos**

> **O texto novo é sempre um tecido de ecos e fragmentos de textos anteriores**
>
> **Richard Shusterman**

Tanto o *hip-hop,* o *rap,* o *break* ou os grafites apresentam uma estética constituída de colagens, códigos e elementos visuais e sonoros da arte, da cultura de massa e da rua que se sobrepõem e se intercalam de forma fragmentada. Segundo Richard Shusterman, essas expressões: “Constituem uma violação da concepção compartimentada e trivializada da arte e da estética”. E ainda: “Um desafio ao ideal tradicional de originalidade e autenticidade que durante tanto tempo escravizou nossa concepção de arte”.(SHUSTERMAN, 1998, p.160)

> Artistas assinavam Futura, NOC 167, PS1, Lee and Fred, realizavam sobre os vagões grandes pinturas gestuais extraindo referências de uma pluralidade de matrizes: desenhos animados, filmes de ficção, cenas da vida política, Michelangelo, Andy Wahrol e assim por diante. (BUENO,1999, p.264)

Esse artifício de montagem, colagem e apropriação nos grafites é oposto ao sentido fixo, de unidade na obra de arte e torna-se uma de suas características particulares. Essa tendência já estava presente nas artes plásticas e bastante evidente desde o Cubismo, sendo que sua presença torna-se fator constitutivo da *Pop art.* Confrontar, agrupar, unir entre si elementos distintos como por um obscuro apetite de justaposição ou de combinação. (COMPAGNON, 1996). Assim agiam os artistas da *Pop Art*, representada nos Estados Unidos pelas figuras de Robert Raushenberg, com suas sobreposições de técnicas e imagens do cotidiano e signos emblemáticos da sociedade de consumo; John Cage com o experimentalismo cotidiano na música levado ao extremo; Andy Wahrol e suas reduplicações de imagens comerciais; Roy Lichteinstein e as imagens apropriadas das histórias em quadrinhos e os *happenings* que recorrem aos processos composicionais da colagem, através da integração de várias linguagens sonoras, corporais e visuais; e ainda o fragmento e o *cut-up* captados das lições de Willian Burroughs.

> Esses artistas não só se apropriaram dos signos emblemáticos da cultura de massa e da sociedade de consumo, que permeavam o imaginário cotidiano do homem urbano, como também incorporaram nos seus trabalhos a fotografia, a colagem, a serigrafia, as *assemblagens* e outros materiais industriais de ponta. Projetaram, ainda, ambientes nos espaços urbanos e realizaram vários *happenings,* rompendo o limite entre categorias tradicionais de arte, além de integrá-la à vida cotidiana, procurando uma comunicação direta e envolvente entre o artista e o público. (RIBEIRO, 1997, p.42)

Os grafites se fazem, tomando de empréstimo os símbolos e produtos veiculados pela TV, pelos *cartoons*, pela moda, além de todo o universo de signos que compõem o cotidiano dos jovens, diretamente ligados à mídia e à cultura de rua, trazendo esses elementos como forma de composição de sua própria temática. “Colagens ou plágios...há que buscar saber qual o sentido da palavra originalidade não se dá pelo viés do novo, colagem ou plágio, mas pela vertente da retomada do ponto primevo das origens”. (LODI, 2003, p.82).

Para PIMENTEL (1997), bem antes da era digital, os jovens do *hip-hop* já utilizavam os principais recursos estéticos que hoje são tão facilmente utilizáveis digitalmente: “Cortar, colar, interferir, montar, manipular, apropriar-se de imagens de contextos diferentes para propor novas criações”.(PIMENTEL, 1997, p.17). “Como várias camadas que se estruturam e recompõem-se de maneira diversa para produzir uma nova obra“.(SHUSTERMAN, 1998, p.151), eles tomaram de empréstimo, vinte anos após seu surgimento, os elementos constitutivos da *Pop Art* e em síntese produziram uma forma de arte única, e que se pode afirmar, no sentido da amplitude do público que ela alcança, uma obra “realmente *pop*“.

> Neste quadro pós-moderno não há originais intocáveis, definitivos, mas apenas apropriações e simulacros de simulacros, a energia criativa pode então ser liberada para jogar com criações familiares sem medo de ver sua própria criatividade desmentida sob pretexto de que ela não produz uma obra totalmente original (SHUSTERMAN, 1998, p.150).

Em Belo Horizonte é possível perceber uma variedade e uma mistura de estilos *tags, throw-ups, 3d,* boletas, *pieces, stickers* que surgem da noite para o dia nos muros, portas comercias e vagões de trens. Diferentes estilos se

misturam nas paredes e vão tomando novas formas e configurações a partir da criatividade, da elaboração de conceitos e técnicas experimentadas e difundidas entre os grupos de grafiteiros e artistas que se manifestam nas ruas. Esse ecletismo pode ser entendido à medida que entendemos os grafites como uma obra efetivamente aberta às inovações industriais e tecnológicas que vão surgindo e proporcionando o aprimoramento das técnicas, a facilidade de reprodução, a possibilidade de trocas e compartilhamento das experiências que se fazem hoje também através da *Internet.*

> A minha maior influência hoje é a Internet, eu vejo milhões de trabalhos todo dia, olhando e conhecendo o trabalho de outras pessoas e tento tirar inspiração de qualquer coisa e muitas vezes não é nem de artista, eu vejo uma foto, leio um texto, abro um livro da dedada de 60 que tem aqueles gráficos e aquilo vai me inspirar a fazer um trabalho, eu gosto desta falta de filtro. (Ramon Martins – grafiteiro – em entrevista concedida à autora)

FIGURA 97

O que vemos nas paredes da cidade, em caixas de ligação telefônica, da caixas da Copasa [1] e em pontos de ônibus, são colagens em cima de colagens, imagens que se sobrepõem em signos, *tags*, *sticks,* mensagens e ícones.

1- Companhia de Saneamento de Minas Gerais

Misturam-se às letras emaranhadas, cartazes, figuras caricaturais e emblemáticas do cotidiano urbano, um diálogo simbólico permanente e altamente dinâmico, que muda constantemente, como o próprio ritmo da cidade. As camadas sociais também se sobrepõem neste jogo, jovens pobres e estudantes de arte e artistas de classe média. “A arte não é mais o produto de artistas confinados, são pessoas soltas, desenraizadas, num mundo atravessado por uma multiplicidade de interferências plásticas – novas e antigas”. (BUENO, 1998, p.161).

Um dos grupos que intervêm na cidade, *Pão com durex,* executa *stickers* gigantes denominados como “esticões”, que consistem em pinturas executadas sobre papel *craft* recortadas e coladas com grude em espaços públicos da cidade. Os trabalhos representam o mobiliário e utensílios domésticos em tamanho real ambientados como residências e transformados em ambiente externo urbano. (Fig. 98)

Camas, mesas, sofás e liquidificadores são colados e sobrepostos debaixo de pontes e viadutos e reconfigurados na rua como se fossem “casas”. A realidade simulada, estetizada e colada sobre a própria realidade, a parede suporte deste jogo, impregnada de signos da mídia, adere mais uma camada de puro “enlevo estético”:

FIGURA 98

> Logo a arte está em toda parte, visto que o artifício se encontra no âmago da realidade… a própria realidade inteiramente impregnada por uma estética que provém de sua própria estruturalidade, confundiu-se com sua própria imagem. BAUDRILLARD, 1996, p.98).

Como num cenário, onde a realidade particular é posta para fora, superexposta a outras apropriações: "Há muito a arte prefigurara essa reviravolta que é hoje a da vida cotidiana… e se duplica em si mesma, como manipulação de signos". (BAUDRILLARD, p.98, 1996). Assim, mesmo a realidade cotidiana e banal cai ao mesmo tempo sob o signo da arte e se torna estética.

7.3. Um subversivo na arte da subversão

> **Eu acho que sempre estarão surgindo novos artistas, com atitudes que são de extrema importância para a sociedade, com um comportamento novo diante das coisas [...] Se o grafite for convencional, se o grafite for totalmente absorvido pelo mercado, a rua nunca vai estar órfã.**
> **Ramon Martins**

Atualmente um polêmico grafiteiro tem sido citado na maioria dos *blogs, sites* e revistas de grafites: *Banksy*. Muito poucas pessoas sabem realmente quem ele é. Algumas, talvez, já tenham ouvido falar nos seus trabalhos, mas provavelmente, muitas centenas de milhares já tenham visto seus grafites espalhados não só por Londres e Bristol mas em várias outras cidades do mundo. *Banksy* não revela sua verdadeira identidade mas seu talento e irreverência podem ser identificados nos provocativos trabalhos que deixa nas ruas, razão pela qual tem sido procurado pela polícia de Londres. Um clima de

mito paira sobre a figura de *Banksy*, fundindo anonimato e forte apuro e precisão com que investe o artista na técnica do *stencil*, somado ao forte conteúdo conceitual e político de sua obra.

Banksy é um provocador, abusa de temas políticos e ecológicos, cria e compõe imagens para estarem na rua entretendo o passante, propondo temas polêmicos como guerras, política, sexo e ainda uma crítica aguda ao próprio sistema de arte com suas misteriosas intervenções em museus famosos. Alguns exemplos podem ser citados como: A *morte* com a cara do *smile face,* a Rainha da inglaterra, fazendo sexo oral com outra mulher**,** dois guardas do sexo masculino se beijando na boca**,** animais fugindo das grades, helicópteros de guerra com imensos laços de fita cor de rosa e ratos escalando uma placa na qual se lê “Proibido Escalar”. Pintou ainda poéticas imagens pela paz, em murais em solidariedade ao movimento zapatista, nos muros da cidade de Chiapas e nas casas em San Cristóbal no México. Recentemente Banksy pintou várias imagens na muralha que Israel está construindo para se proteger dos terroristas palestinos. (Fig. 99-100) Algumas das imagens são de crianças fazendo um buraco no muro. " O artista declarou ainda que se sente animado pela possibilidade de transformar uma estrutura: "degradante e invasora na mais longa galeria de livre expressão e

FIGURA 99

FIGURA 100

arte". Os grafites de *Banksy* propõem uma espécie de síntese da história dos grafites nos últimos 50 anos, pois fundem as tendências políticas dos anos 60, anonimato e transgressão, e as fortes questões às quais se submetem os grafites em relação a galerias e museus e, hoje, aberto a fusões com a mídia, suportes tecnológicos e, é claro, a conexões com a rede mundial.

Em contrapartida, indiferente às propostas de absorção de seus grafites pelos sistemas de moda, *design* e arte, *Banksy*, mantém-se fiel ao caráter transgressivo dos grafites e "brinca" com esse embate entre grafite-rua-galeria. Banksy executa suas intervenções em grafite dentro dos mais famosos museus do mundo, porém sem que os respectivos diretores, curadores ou museólogos permitam. Infiltra-se anonimamente nos espaços e prega nas paredes seus quadros desafiando as normas de segurança. Os quadros contém sempre duras críticas sóciais e um tom de deboche ao sistema de arte.

Uma das suas intervenções mais conhecidas em 2005, foi um plano coordenado para infiltrar suas obras em quatro dos mais importantes museus de Nova Iorque no mesmo dia. Primeiro *Banksy* levou um de seus trabalhos, um quadro de uma lata de sopa, para dentro do Museu de Arte Moderna. O quadro permaneceu ali pendurado por três dias, sem ser notado. A segunda intervenção deu-se no Museu do Brooklyn. Desta vez a tela a óleo mostrava um almirante da era colonial, com uma lata de *spray* na mão e frases antiguerra como pano de fundo. (Fig.101) Os outros dois "alvos" foram o Metropolitan Museum of Art e o Museu Americano de História Natural. Neste último, *Bansky* colocou um besouro com asas de caça-bombardeiro e mísseis presos ao corpo. Não é a primeira vez que ele faz este tipo de intervenção pois

em 2004 *Banksy* conseguiu colocar trabalhos dentro do *Louvre*, em Paris, e na *Galeria Tate*, em Londres. E no British Museu de Londres com uma intervenção que chegou a ficar exposta por oito horas. (Fig.102).

Em meio à subordinação que o mercado impõe a todo tipo de obra de arte dentro do seu circuito, *Banksy* acaba por violar a regra tornando-se um subversivo dentro da arte da subversão e assim traz à tona a transgressão como um conjunto de impulsos utópicos que vimos ainda nos protestos urbanos que acontecem nos grandes centros.

FIGURA 101

FIGURA 102

Tanto as intervenções irônicas de *Banksy* quanto as propostas de outros grafiteiros em incorporar seus trabalhos a museus, galerias, escolas e projetos institucionais, nos colocam diante de uma insurgência artística que viola não só os códigos da arte, mas as regras que regem a normativa social, que define quem deve e onde deve consumir, produzir e fruir arte. Não está em questão apenas a migração de uma linguagem para outros suportes, mas também o fato de espaços de domínio da arte, antes restritos a alguns setores, passarem a ser apropriados por outras camadas sociais.

> Eu acho que os grafites apropriados pelos mecanismos da arte e da mídia correm o risco sim de se esvaziar, com certeza, [...] hoje o que está tão em evidência é a *street art*, pois é muito mais rápido, fazer um *sticker*, um *stencil* de forma ilegal. Você faz em casa, sai para rua, cola e sai fora. Eu acho que o que está acontecendo é uma proximidade maior com a sociedade, as pessoas estão começando a entender, a aceitar os grafites e ele está deixando de ser ilegível na cidade, as pessoas estão começando a ler mais os grafites. E isso vai gerar outros fluxos, outros momentos. Eu estou aí nesta onda, "vamo" ver. (Ramon Martins – grafiteiro – em entrevista concedida à autora)

Não se trata de legitimar, institucionalizar o sentido das experiências da rua. Trata-se agora, de reformular sua iconografia para mesclar, abrir o território de sua linguagem para que ela migre ou se cruze com outras.

7.4. Artistas ou grafiteiros?

> **Eu não me prendo muito a nomes, a técnicas, a própria palavra grafite, para mim hoje é limitada. Já existem outros termos que ampliam mais como street art, pelo menos para mim, eu não preocupo em classificar: grafite nova-iorquino e grafite-arte que é uma coisa muito brasileira. Mas eu não me bitolo nestas coisas, porque o que me interessa do grafite como linguagem são os materiais, spray, a forma de inserir na cidade, e nos espaços,... eu prefiro até não só a rua mas em outros espaços.**
>
> **Ramon Martins**

Uma imensidão de cartazes e anúncios publicitários colados na cidade não é novidade para ninguém, porém o que tem chamado a atenção de quem circula pelas ruas é a presença explosiva de um estilo de intervenção urbana que se distingue de todo o apelo comercial exposto na rua: os *stickers*. Usados no sistema comercial como publicidade, eles foram absorvidos por diferentes jovens que atuam nas ruas. Com um tipo de proposta provocativa de expandir a ocupação e a percepção do cidadão nos espaços urbanos, hoje é um tipo de arte encontrada na maioria das grandes metrópoles do planeta:

> Rapidamente incorporada por jovens urbanos e artistas das academias de arte. Viciados em navegação *on-line* esta onda além de circular na cidade, também navega via *fotolog* na Internet. (RAMOS, 1994, p.62)

O *designer* norte-americano Shepard Fairey tornou-se reconhecido como um precursor dessa prática, por espalhar pela cidade de Nova Iorque, no fim dos anos 80, uma imagem que ficou bastante conhecida do lutador russo *André, o Gigante*.(Fig.103) A princípio a intenção de Fairey era questionar os mecanismos de persuasão da propaganda, chamando a atenção e confundindo as pessoas, expondo a imprecisão dos limites entre a arte e a propaganda.

A cada dia cresce mais o número de artistas, *designers* ou grafiteiros que optam por esse tipo de intervenção, cuja temática varia entre personagens da mídia, dos *cartoons*, dos *games* e de diversas outras referências, reproduzidas e coladas pela cidade. A palavra *sticker,* de origem inglesa, quer dizer adesivo, ou algo pegajoso, que gruda. É desta forma que estão nos lugares mais estranhos, presos a uma iconografia que varia entre mídia, arte e comunicação.

FIGURA 103

Sem possuírem a monumentalidade dos grafites, são uma forma de representação com forte intenção criativa e provocativa que tem se intensificado e que nem sempre passa despercebida.

Na opinião de Ramon Martins há possíveis razões para o forte crescimento desta vertente do grafite:

> Na Europa, por exemplo, o *sticker e o stencil* se difundiram muito, pois tem uma política antigrafite, e as pessoas têm muita dificuldade para pintarem na rua, os grafites não são aceitos, igual é aqui no Brasil. Lá, as pessoas acabam fazendo *street art,* [termo que tem sido utilizado para abarcar a diversidade de fenômenos que vêm surgindo no espaço urbano]. É muito mais rápido, mais fácil.[...] Outra questão tem a ver com o interesse do pessoal do *design*, que vêm se identificando muito com esta tendência, uma vez que lidam com mídias eletrônicas eles querem trabalhar com elas, também na rua. "eles não querem fazer com tinta, com spray, eles querem fazer isso mesmo.".[...] eu fico pensando também, hoje tem muita imagem, tem muito grafiteiro, tem muito artista, muito *designer*, muita publicidade, e é difícil para você criar uma imagem hoje que possa ser melhor absorvida, e que vai ser significativa. (Ramon Martins – grafiteiro – em entrevista concedida à autora)

Algumas estratégias de atuação vão surgindo, se agregando ao caráter transgressor e técnico dos grafites. São muitas as imagens veiculadas no espaço da cidade provocando a percepção das pessoas, porém talvez não tão provocativas como a emblemática campanha *Obey Giant* de Shepard Fairey. Há uma figura que há tempos chama a atenção de todo cidadão de Belo Horizonte atento à iconografia da cidade: os "quadradinhos" do *Xerel*.(Fig. 104, 105, 106, 107) Há noites em que ele chega a colar mais de trezentos papéis na cidade com a imagem, que vem se tornando a cada dia mais popular: o rosto de uma personagem traçado em linhas retas com um leve e simpático sorriso no canto da boca.

FIGURA 104

FIGURA 105

FIGURA 106

FIGURA 107

Desde o ano de 1996, *Xerel* costuma sair pelas ruas colando, ou pintando a mesma imagem à qual ele mesmo denomina *Vigia*.

Sem a pretensão de estar fazendo uma proposta artística, *Xerel* deixa seus "quadradinhos" por onde anda na cidade, e em outros estados, articulado com outros adeptos do *sticker* pela *internet*, já tendo disseminado seu trabalho em outros países. *Xerel* nunca freqüentou cursos de desenho ou de arte, arriscando seus traços com o que aprendeu na rua, com os amigos grafiteiros e artistas. Também não se importa muito em categorizar-se como artista ou grafiteiro.

> Acho que sou artista. Pelo menos hoje acho que estou caminhando para isso, pois estou tomando mais consciência de que o que faço é arte. (*Xere*l – grafiteiro – em entrevista concedida à autora)

Xerel desenvolve um tipo de ocupação no espaço público bastante peculiar, desde uma época que ainda não se falava tanto em *sticker* na cidade. Trabalha isoladamente, é simpatizante do movimento *punk* e do *hip-hop* , mas nunca pertenceu efetivamente a nenhum deles. *Xerel* leva a sério sua atitude e persiste na sua inserção, de forma não autorizada, no espaço urbano. Mantém-se anônimo para a maioria das pessoas, conforme comenta a seu respeito o grafiteiro Wemerson:

> *Xerel* é um cara que mantém a raiz do grafite, ele demarca o bairro todo dele com seus quadradinhos, faz realmente uma apropriação de um espaço do modo mais simples possível e do modo mais típico do grafiteiro, ele tem identidade [...] E também, ele vai a todos os lugares para mostrar que está lá, e é para isso que o grafite existe, para mostrar que você está ali naquele lugar, porque ele também lhe pertence.(Wemerson Silva – grafiteiro – em entrevista concedida à autora)

"[...] muitas pessoas me perguntam: - o que é esta figura que eu vejo na cidade inteira?" (*Xerel*, grafiteiro). Duas forças atuam nos grafites de *Xerel* – a

da publicidade e a da arte. Uma busca o anúncio publicitário, tem intenção comunicativa para chamar a atenção para o objeto. Mesmo que não seja um produto, ele nos atrai para que o percebamos enquanto imagem utilitária. Outra, tem efeito social de forte carga ideológica, transgredindo a ordem estabelecida e está na rua para que alguém a perceba, e brinque com ela, acompanhe suas variações, enfim, se deixe sensibilizar por uma carga mágica e emotiva. Há uma ordem visual intermediária que atua ora entre uma e outra.

7.5. Uma via de mão dupla: da galeria para a rua, da rua para a galeria

> **A arte serve à humanidade, serve aos que não são artistas, serve ao outro, ao público, ao povo, à massa.**
>
> **Paul Valéry**

Harvey afirma que (HARVEY, *apud* ROCHA, 1992) o artista que procura as ruas nos anos que seguem 1970, depara-se com modos cada vez mais diversos e peculiares não só da experimentação do tempo e do espaço, mas também da alteração profunda da representação do mundo e, subseqüentemente, da enorme instabilidade da vivência e da consistência da experiência estética.

Os artistas ocupam as ruas com suas intervenções e pretextos bem variados, dispostos a romper o círculo fechado das galerias e dos museus, propiciar a um público mais amplo o contato com a arte, utilizar a cidade como parte de suas obras e subverter e questionar a própria essência da arte.

Muitos deles propõem suas obras na rua de forma conceitual, assumindo a efemeridade, a velocidade e a fragilidade do tempo da cidade.

Interferem no meio urbano, não no sentido de decorá-lo, mas de mostrar o em que ele consiste, com o desejo de provocar, chamar a atenção das pessoas para a realidade urbana como ela é, não maquiada, embelezada através de uma intervenção artística. Trata-se de, através da dinâmica da cidade, mexer com a sensibilidade do cidadão para que ele tome consciência do que está no seu entorno.

Nelson Leirner, um dos artistas que nos anos 80 tinha como proposta intervenções com *outdoors,* produziu obras na rua como forma de reivindicar, na cidade, um espaço que não seja único para a arquitetura, a publicidade e a escultura, mas também para outras possibilidades artísticas (BARROS,1984, p.47).

Sem terem a intenção de comunicar, mas de impor o seu objeto, vários artistas levam suas obras para a cidade, numa trajetória muitas vezes inversa à de muitos grafiteiros que saíram das ruas rumo às galerias. Segundo Stela Teixeira de Barros é possível identificar três nítidas tendências artísticas operacionais nas ruas:

> Primeiro aqueles que originalmente exercem ali suas atividades, desvinculadas de qualquer instituição e, por falta de oportunidades nos museus e galerias e centros culturais optam pela cidade como seu suporte para expor seus trabalhos. O segundo tipo inclui artistas que de uma maneira ou de outra conseguem se exprimir simultaneamente através de duas linguagens: uma heterodoxa para intervenções, performances etc, outra adequada ortodoxamente ao mercado. E por fim os artistas já consagrados que por motivos vários trazem seus trabalhos para as ruas.(BARROS, 1984, p.46).

Devemos incluir ainda aqueles cuja opção é produzir na rua para a rua, indiferentemente do circuito mercado-galeria-museu. Para estes o suporte e a obra se fundem alegoricamente, espontaneamente e experimentalmente. Não há mediadores, curadores, *marchands,* operadores de mercado, etc. Enquanto

no museu a arte reproduz o que é estável, nas ruas o que vigora é a instabilidade, o descontínuo, o invendável, o gratuito, o anárquico, sendo que ali tudo pode acontecer. Na rua a arte implica uma relação efetivamente cotidiana e coletiva com o público, porém partindo de premissas que extrapolam as do mercado de arte. Esta relação é direta e imediata, sem mediadores, a não ser a própria cidade.

A artista plástica Cássia Macieira escolheu a rua como lugar legítimo para seu trabalho. Utilizando-se da técnica do *sticker*, propõe-se a colar serigrafias sobre a cidade. Trata-se da reprodução em série de uma "menina do coração virado" como ela mesma identifica sua "personagem". Cássia começou a colá-la ao lado de uma imagem muito popular na cidade o "quadradinho" do grafiteiro *Xerel*":

> Escolhi colar do lado do Xerel porque achava impressionante, como ele podia estar em toda a cidade, em cada caixinha da Copasa, em cada mobiliário urbano, em cada esquina e em cada rua e a pergunta que me fiz foi a seguinte: como isso era tão acessível à população? E sendo que eu fiz arte e continuo distanciada das pessoas, que coisa mais absurda, o "cara" chega mais nas pessoas do que eu que fiz arte. Senti um pouco de ciúme. (Cássia Macieira – artista plástica – em entrevista concedida à autora).

Como Cássia mesma explica, sua intenção é provocar o artista de rua, utilizando o mesmo suporte que ele utiliza, e ao mesmo tempo provocar o cidadão, convidando-o a perceber signos e sentidos simbólicos dispersos em meio à lógica comunicacional do espaço urbano.

Os artistas que produzem nas ruas começam a perceber o quanto os circuitos fechados distanciam a arte de um público mais amplo e percebem, na rua, uma forma direta de atingi-lo: "Todo mundo que olha para a direita na rua da Bahia vê meu desenho, onde eu ia conseguir isso?"(Cássia Macieira -

artista plástica – em entrevista à autora). Assim, a rua torna-se também um espaço intencional de fruição. Num poste ou numa lata de lixo, a experiência estética está ali à disposição da percepção dos habitantes urbanos. Para muitos artistas, acostumados com o *metiê* das artes este deslocamento pode ser bastante inquietante, uma vez que põe em questão: "a negação da autoria, o caráter efêmero, ou desmaterializado da obra e o uso de práticas que se confundem com a sinalização, a publicidade, os movimentos de massa ou com as tarefas cotidianas". (MELENDI, 2006, p.86)

Para VENEROSO (2006) estas outras novas formas de se veicular mensagens e expressões subjetivas surgem no espaço urbano e ultrapassam o caráter transgressor e político dos grafites, se comparadas ao ativismo e ao caráter massivo dos anos 60, 70 e 80:

> São [muitas vezes] experiências num nível micro, sutis, intervenções que quase desaparecem na confusão urbana, quase invisíveis. Experiências que parecem apontar para o surgimento de um novo grafite, ou de um "pós-*graffiti*". (VENEROSO, 2006, p.119)

Para alguns artistas do grafite sua intencionalidade toma outro significado quando o próprio sentido de apropriação se expande a partir de experiências que irão propor uma redefinição e uma ressignificação do próprio lugar onde estão inseridos. Esse é o caso do grafiteiro *Zezão* de São Paulo, que há três anos pinta sua arte dentro das galerias e esgotos subterrâneos da cidade de São Paulo. Água suja batendo até os joelhos, baratas e muito entulho, é o ambiente onde ele cria formas orgânicas às quais atribui o nome de *flop*, como uma redução do estilo *throw up* e assim compõe o seu *site especific*:

> Entrei porque de cima via as paredes de concreto e achei a textura bonita para as minhas pinturas. Amarrei uns sacos plásticos por cima do sapato e desci. (*Zezão* – grafiteiro de São Paulo – entrevista concedida à Folha de São Paulo, 3 de Julho de 2005).

Em Belo Horizonte, têm surgido intervenções que apontam para outras formas de apropriação de espaços e incorporam outras linguagens e práticas artísticas. Os artistas e grafiteiros que propõem essas criações concentram-se não em objetos singulares, mas numa versão expandida da experiência artística de rua, mesclando diferentes estilos, materiais, experiências e linguagens.

7.6. Grafites em expansão de suas linguagens e territórios

> **Eu me classifico como artista plástico. Agora se me perguntam você é grafiteiro? Eu respondo: sou grafiteiro, sou fotógrafo, sou pintor, sou videomaker. Só sei o que eu não sou, o que eu sou eu não sei. Eu sei que eu não sou bancário, médico. Para mim, o grafite é uma linguagem e eu não consigo ver um limite, ela fica transitando entre ser artes plásticas e grafite mesmo. Eu fico não querendo classificá-la, não vou ser a pessoa que vai delimitar: isso vai dali até aqui.**
>
> **Ramon Martins**

Félix Guattari (1983) fala do ser humano contemporâneo como um ser fundamentalmente desterritorializado. Isso significa, para o autor, que seus

FIGURA 108

territórios etnológicos originários – corpo, clã, aldeia, culto, corporação - não estão mais dispostos num ponto preciso da terra, mas se incrustam no essencial, em universos incorporais.

Os jovens que circulam hoje nas cidades com seus *sprays* já nasceram inseridos nesse processo de desenraizamento. As próprias experiências que compartilham uns com os outros, na rua, intensificam este sentido, uma vez que são experiências intercambiáveis, móveis e fluidas, que não se adaptam às categorias fixas e se fazem de entrecruzamentos umas com as outras.

Um grupo que vem propondo intervenções em Belo Horizonte chama-se "Entre Aspas ". Uma articulação entre jovens composta por artistas de rua , do grafite, estudantes de arte, *designers,* que saem pela cidade produzindo obras instantâneas, aproveitando, lixo e sucata que vão sendo encontrados. Atuam coletivamente propondo um tipo de adequação destes matérias aos espaços da rua, conforme comenta Mosh, um dos integrantes do grupo.

> A gente monta uma grande instalação a partir do que vamos encontrando, outro dia achamos movéis e montamos um ambiente com eles, as vezes a gente acha madeira, muito papelão, trabalha com *spray* por cima, deixa em algum lugar estratégico, e está pronto, [...] pouco tempo depois a gente volta e não tem mais nada [...] tem a ver com o desapego, o trabalho não vai durar nada, mas é algo que está ali para causar nas pessoas uma certa estranheza. (Mosh – grafiteiro em entrevista concedida à autora)

Para Mosh essas intervenções extrapolam o sentido tradicional dos grafites da linha *hip –hop*, "a gente está buscando inspiração e informação nas artes plásticas e em outras refências, parece que estamos buscando um valor além do grafite". O grupo se reune duas vezes por semana e além da produção, há também espaço para a discussão de "uma etapa mais conceitual", um

sentido que para Mosh significa “agregar valores para o trabalho”. Para ele, hoje, os grafites em Belo Horizonte, ou em outros lugares já não tem um vínculo necessário com o *hip-hop* como era a uma década atrás. Agora “o grafiteiro é um sujeito expandido, ele pode ao mesmo tempo ser, grafiteiro, artista plástico, decorador e pintor” (Mosh). Um dos pontos altos do grupo é o registro fotográfico e a circulação na *Internet* , “para nós é a única forma de divulgação do trabalho, muitas vezes é o único contato possível para quem quer acompanhar as etapas do trabalho”(Mosh).

FIGURA 109

Neste sentido, podemos nos aproximar também da experiência artística do grafiteiro Ramon Martins e do próprio sentido de desenraizamento que sua obra propõe. Uma experiência a princípio impregnada de efeitos visuais, da iconografia *hip-hop*, mesclada aos aspectos ideológicos que inspiraram movimentos como o *punk, hardcord, industrial* e de outras manifestações, sobretudo urbanas, depois mescladas com as experiências artísticas acadêmicas. Ramon, a partir de sua bagagem multicultural e sobretudo hoje, depois de ter se graduado em artes plásticas na Escola Guignard[1] propõe artisticamente uma reflexão sobre o cotidiano da cidade, numa dimensão que

1- Vinculada a Universidade Estadual de Minas Gerais

transgride as ações comuns, captando outras formas de perceber e apropriar-se do tempo e do espaço.

> [...]eu andava de *skate*, era simpatizante do movimento *punk,* dos *hare krishna,* já tive banda de metal, banda de *rock*, de *hip-hop*, *hardcore*, lia e produzia *fanzines.* (Ramon Martins – grafiteiro – em entrevista concedida à autora)

Ramon e sua companheira Raquel ocupam imóveis em demolição na cidade e reconstroem, com seus grafites, o que para eles permanece e resiste naquele lugar, em meio a escombros, pilhas de entulhos, tetos desabando e muito lixo. Assim é o local escolhido pelos artistas para inscreverem suas criações. São casas em processo de demolição que eles "invadem" e inserem anonimamente sua intervenção – como num *site especific*, criam, em interação com o próprio espaço, histórias visuais que compõem sua própria ambiência. Superfícies esquecidas, paredes, pisos e tetos que preenchidas por novas construções visuais vão se transformando em novos territórios artísticos, nos fazendo enxergar aquilo que normalmente não conseguimos perceber.

> Apropriação para mim é quando eu dialogo com o espaço. Você chega e se apropria da história do espaço, da memória dele, de toda a moldura que está ali à sua volta [...] E com aquilo consigo criar um trabalho que vai fazer parte daquele lugar e não uma coisa que vai ser colocada ali. Na verdade ele meio que vai se fundir com aquele lugar. (Ramon Martins – grafiteiro – em entrevista concedida à autora)

Sem intenção de impor uma nova presença, Ramon e Raquel sugerem nestes espaços, memórias e outras significações, simulando um outro ambiente possível, imaginário – rotina, objetos, desejos: de quem ali habitava? ou de quem irá habitar? As apropriações feitas por Ramon e Raquel

potecializam dois sentidos da experiência artística fora dos seus espaços institucionalizados. A radicalização do risco e a efemeridade, pois trata-se de um trabalho não autorizado, que a qualquer momento pode não mais existir, um tipo de obra de curta duração como a própria memória de nosso tempo.

> A idéia é criar uma galeria, eu vou lá pinto, fotografo, faço o convite e mando para todo mundo:-Vamos lá visitar? E estamos agora com um projeto de uma nova intervenção num lote e a gente vai reconstruir o espaço de forma poética, já temos uma idéia. (Ramon Martins – grafiteiro – em entrevista concedida à autora)

"Isto não tem dono",(Fig. 109) nome atribuído à mais recente intervenção proposta pela dupla, é um lugar indeterminado, que define uma fração de tempo determinada e apresenta um território que dura o tempo de execução da obra.

FIGURA 110

O processo tem início com a escolha criteriosa do local, depois a execução requer o registro fotográfico e em vídeo e por fim, uma eficaz estratégia de divulgação em *blogs e fotologs.* A apreensão da obra exige daqueles que queiram conhecê-la um esforço pouco comum, de ir até ela, deslocar-se para seu interior, ou senão aproximar-se dela virtualmnte.

Os grafites de Ramon adquirem um caráter de emancipação, uma vez que apontam para uma regeneração dos seus códigos visuais e ao mesmo tempo para a permanência dos princípios de transgressão e anonimato,

potencializando um de seus aspectos originais: a apropriação ilegal de espaços privados. As superfícies esquecidas, as paredes, pisos e tetos vão sendo preenchidas por novas construções.

Arte ou grafite? Rua ou galeria? Real ou virtual? A obra de Ramon Martins requer um sentido radical de desenraizamento, pois não se define a partir dos critérios, categorizações e definições rigorosas, mas existe e é possível a partir da articulação entre: expressão artística, experiência da rua e novas tecnologias. Neste sentido, vários domínios estão em questão e portanto, reiteram o sentido expansivo da arte contemporânea, de desmaterialização da obra, de desterritorialização dos sujeitos e sobretudo de articulação com outros meios e linguagens.

Há décadas, os jovens vem descobrindo meios de transmitir a informação fora dos meios convencionais da mídia bem antes da *internet*. No *hip-hop,* por exemplo, havia uma outra relação entre grafiteiros: o mais experiente e seus aprendizes. Ele dominava uma técnica que era tentadora aos olhos dos outros e ele era respeitado hierarquicamente como o mestre. Com a internet a hierarquia se diluiu, pois já não há uma referência entre mestre e discípulos, mas entre pares. Basta acessar numa ferramenta de busca e digitar "grafite" e vão aparecer milhares de páginas sobre o assunto, em fóruns, debates e discussões. Assim, as questões de estilos, técnicas, conceitos vão parar na *internet*.

> A tecnologia muda conceitualmente a maneira como se cria, as formas de produção e de se relacionar, então todas as questões que para os grafiteiros já eram velhas vem à tona, como a questão da autoria, da efemeridade, qualquer obra pode ser deletada de uma hora para outra e perder seu registro para sempre. [...]. O *piece-book* [o caderno de registro do grafiteiro] vai passar a ter um alcance bem maior, as *tags* deixam de passar de mão em mão e vão direto

> para a rede.(Leonardo Oliveira –coordenador do Projeto Guernica Digital - em entrevista concedida à autora)

É possível que os grafites sejam um tipo de experiência apropriada por uma geração que já incorpore um conceito ampliado e múltiplo do mundo. E isso tem a ver com os desdobramentos tecnológicos. A geração que apropria-se hoje dos grafites já nasceu na tecnosfera, não só conhecendo, mas interagindo, participando de forma articulada. As redes virtuais acabam por atruibuir ainda mais um sentido expansivo para os grafites, a velocidade e a possibilidade de aumento da distribuição da informação, a conectividade e a articulação entre coletivos, ao invés do individualismo, e ainda uma infinidade de recursos para a expressão espontânea, em contrapartida à concorrência agressiva da publicidade, o espetáculo e a criatividade em oposição a banalização da imagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] de tempos em tempos, um grupo consegue subverter as regras do jogo e abre espaço para que um novo segmento possa se legitimar no interior do campo. [...] O campo artístico é o lugar das revoluções parciais [...].

Pierre Bourdieu

Vejo os grafites retomando reestruturações das experiências do homem contemporâneo no espaço público, redefinindo fronteiras e significados, configurando-se em outros segmentos da vida urbana e legitimando-se como um tipo de expressão própria do nosso tempo.

Enfim, a arte em sua dimensão política e social penetra no terreno dos possíveis apontando para um horizonte que ultrapassa significados instituídos e anula as formas de representação que há muito tempo foram dominantes. Experimenta romper as fronteiras entre os espaços nomeados e da livre expressão, e busca constituir no âmbito público, as possibilidades de inserção e de representação das diferentes identidades comunitárias.

Desde sempre marcas pessoais cobrem as superfícies das cidades. Se antes eram íntimas, solitárias e clandestinas, hoje hipervisíveis e gregárias expõem significados para além do código, mas de disputa, de afirmação, de misturas sociais, étnicas e de participação na *polis.* Com sua numerosa presença e a exagerada velocidade com que aparecem nos espaços urbanos os grafites poderiam ser considerados somente uma poluição a mais, se não fosse o intuito político que expressam, político aqui como direito que assegure a fruição cotidiana da cidade e a inserção nos seus espaços.

Pensar nos grafites é pensar numa subversão dos valores estéticos da

arte e da comunicação urbana, é pensar numa ação política de enfrentamento de valores institucionais, de propriedade e participação cultural juvenil. Remetem a uma massa de jovens que arriscam a vida pela atitude do gesto, do risco. A busca estética como representação de uma violência mitificada e banalizada. A explicitação da violência, como implosão de padrões tradicionalmente reguladores da convivência e da ação coletiva. A experiência estética como alternativa de relocalização cultural ou social.

Produto criativo do espaço público, estes signos não se constituem como um padrão estético homogêneo, não se definem exclusivamente como arte e nem se enquadram dentro de suas categorias precisas, apesar de nela forjar suas concepções. Anti-conceitualistas e anti-minimalistas, os grafites transitam entre vários domínios da expressão, da imagem e acompanham as transformações da arte no espaço e no tempo urbanos. Insurgem com vigor no nos anos 60, período de grande fertilidade e diversidade artística alimentando-se das fontes múltiplas geradas neste terreno: arte povera, *land art*, *body art, pop art, neo-dada, bad art,* e assim legitimam-se como uma arte de amálgamas e de fusão.

A diversidade de linguagens, as múltiplas experiências sensoriais, o ativismo político, a dissolução das fronteiras entre a arte e a vida e a aproximação com o cotidiano e com a cultura popular urbana foram questões que impulsionaram as manifestações mais radicais das vanguardas e neo-vanguardas e estabeleceram uma relação direta com os grafites, ambos encontrariam juntos uma expressão e uma legitimidade fora das forças

opressivas e dominantes. Em todos os sentidos tanto os grafites quanto as vanguardas foram processos gerados na esfera da desordem social, nas zonas de liberdade, onde emergem grupos que se afirmam em oposição ao consenso e buscam uma mensagem de ruptura. Nessa condição incluem-se grafiteiros, artistas vanguardistas e marginais que produzem modos de vida desvencilhados da ordem social tradicional e que evidenciam um processo designado por Anthony Giddens como “mecanismo de desencaixe”. Os grafites se inserem nesta condição de serem um produto deste mecanismo de desencaixe, como um traço da existência social que escapa a ordem racional e estabelecida. Se pensarmos na gênese dos grafites eles estão bastante próximos aos mecanismos próprios das margens, das minorias que continuam a afirmar os direitos, de sociedades segmentárias contra os órgãos de poder do estado, “máquinas de guerra” como definem metaforicamente DELEUZE e GATARI (1997) os grupos do tipo rizoma, que ser opõe ao tipo arborescente, o qual se concentra em órgãos de poder.

Porém, a lógica dos grafites hoje já não implica uma forma tão irredutível ao Estado, de exterioridade e oposição aos seus modos. Mesmo difusos e polimorfos podem ser vistos não como tática revolucionária, mas como um desses revides inesperados de imaginação criativa e estética que tendem a desaparecer deixando para trás um rastro que brotará novamente de outro modo.

Assim, mesmo que ainda brotem da “subcultura”, do *underground* cruzam-se com os campos da política, da arte, movimentam-se em várias

direções, depois retornam à rua, se refazem a partir de outros fluxos à sua volta, da mídia e da moda, fundem-se com outros gêneros, alternam, variam, sofrem abalos, movem-se para um lado e para outro. Sejam ilícitos ou lícitos, anônimos ou autorais, públicos ou privados, podemos pensar nos grafites como um tipo de arte fluida em oscilação. Mesmo que tenham suas formas absorvidas, sua estética apropriada por diversos meios há sempre algo em sua essência que irá existir para aquém e para além das formas instituídas, com a mesma autonomia na qual se desenvolvem as estruturas anárquicas. A força vital dos grafites reside na sua potencialidade em resistir às coações sociais e a latência de sua forma vincula-se à sua centralidade subterrânea e informal. Portanto essa potência irá persistir ora como dissidência ora como subordinação.

Uma arte em risco de manter-se subversiva e transgressiva ou de esvaziar-se pela redundância e pela repetição de uma mesma forma e mensagem. Risco de ser apropriada institucionalmente, de ser transformada em produto de consumo pela moda, mídia, *design, street wear*, ou risco da instrumentalização de suas formas com finalidades sociais. Há um limite delicado entre forças. Contradição, ambigüidade ou ironia, estar dentro e ao mesmo tempo fora, nada mais resta ao artista do que “equilibrar-se nesta corda bamba” (ROCHA, 1992. p.216). Forjar-se nos interstícios, nas incertezas, descobrindo caminhos e percursos possíveis nas fronteiras entre os sistemas oficiais e anárquicos, ora se apropriando de um, ora de outro.

Para VATTIMO (1992), viver neste mundo múltiplo significa fazer da experiência

de liberdade uma oscilação contínua entre pertencimento e desenraizamento. As possibilidades de existência que atuam sob os nossos olhos, não são referências fixas e únicas, padronizadas mas sim representadas por múltiplos dialetos. Neste sentido já não é mais possível compreender as formas artísticas fechadas, presas a estilos, categorias, mas como sistemas em insurgência e constante expansão.

Intertextualidade, polissemia, estrutura aberta, desafio à originalidade e autenticidade – o prazer da obra desconstrutiva que desmembra antigas formas para criar outras novas, transformando, desestruturando e tomando outras de empréstimo, invadindo ou construindo espaços e territórios reais e virtuais. Enquanto forem práticas exclusivas de jovens os grafites sempre ressurgirão, em diferentes estilos, com maneiras diferentes de opor aos parâmetros institucionais da sociedade. É próprio da juventude buscar formas avessas à família, à autoridade e que potencializem espaços neutros, reais ou virtuais de formação de redes de sociabilidade específicas das linguagens, a partir das quais os jovens possam se sentir inseridos na sociedade e construírem suas identidades.

Como um modo de produção estética, é uma das poucas possibilidades de constituição de espaços críticos onde grupos e minorias que já não silenciadas e reprimidas podem se expressar. Através dela é possível pensar, criar modelos alternativos de organização, produção de laços e intercâmbios, que ultrapassem barreiras impostas pelo poder econômico.

Desde o início do século XX, a arte vem se transformando no sentido de ser

reconsiderada sob o ponto de vista de alguma faculdade presente em todos os homens e mulheres, ainda que independente de herança cultural ou privilégios sociais. As conseqüências da aproximação dos padrões estéticos e dos sistemas reprodutivos industriais, impostos à indústria cultural, apontam um sentido emancipatório para a arte, uma vez que cria outros parâmetros aplicáveis que não necessariamente sua autenticidade e sua originalidade. A fronteira que irá definir o que é arte e não-arte e o próprio conceito de arte e sua "aura" há muito tempo já vem se desconfigurando. A arte frente às mudanças nos modos de vida modernos irá encontrar diferentes estilos, linguagens, padrões de gosto e categorias.

"[...] todo homem é um artista" com esta frase Joseph Beuys enfatiza um sentido que se torna muito caro à arte contemporânea: de estar engajado na construção de uma nova consciência universal. (MELENDI, 2003). "[...] arte é uma atividade que consiste em produzir relações no mundo com a ajuda de signos, de formas, de gestos ou objetos". (BOURRIAUD, 2001, p.211). Assim bastariam centenas de jovens "munidos" com suas latinhas de *spray* para a reiteração dessas sentenças, porém constata-se a coincidência destes sentidos nas análises feitas por VATTIMO (1992) sobre a experiência estética hoje: o artista contra todo e qualquer sistema único, estável, fixo e permanente e diante da pluralidade, a multiciplicidade e a universalidade de sentidos.

A análise exposta nesta pesquisa permite pensar nos grafites como mecanismos fluidos e híbridos "dispersos na contemporaneidade". Por estarem abertos a estabelecerem diálogos possíveis com campos diferentes e aptos a

cruzarem por diversos territórios, os grafites legitimam-se como uma arte realmente de fronteira. Um sentido que se faz também na impossibilidade de delimitar o seu lugar legítimo. A que lugar realmente pertencem? Sobre os muros, sobrepostos por cartazes, encravados sob as camadas de concreto e tinta, colados sobre o mobiliário urbano? Mesmo que ocasionalmente sejam apropriados por órgãos institucionais ou oficiais: galerias, museus, escolas e universidades, ele sempre irá insurgir, seja recriado por novos códigos, ou impondo-se como forma de participação dos sujeitos na vida pública.

Os grafites englobam um sentido expandido da arte, uma tomada de posição política, uma maneira de colocar-se no mundo e acima de tudo uma escolha de identidade social de um tipo arte de afirmação pela sua presença. Incisiva e direta na vida urbana.

Há sempre, na prática dos grafites, algo que exprime em essência uma afirmação que lhes é legítima, e que se faz presente, onde quer que estejam: “eu estou aqui”.

REFERÊNCIAS

LIVROS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento.*Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo.* Trad. Adelaide Penha e Costa. São Paulo: Verbo S/A, 1976.

ALMEIDA, Maria Inês de(org.). *Para que serve a escrita*? São Paulo: EDUC, 1997.

ALVIM, Rosilene, Gouveia, Patrícia (org). *Juventude anos 90;* imagens e conceitos. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

ANJOS, Moacir dos. *Local/0Global; a*rte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ARCE, José Manuel Valenzuela. *Vida de barro duro*. Cultura Popular Juvenil e Grafite. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea;* uma história concisa. Trad. Alexandre Krug e Valter L. Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*; do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. Denise Bottman e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BADERNA, Marieta. *In Situacionista;* Teoria e prática da revolução. São Paulo: Conrad, 2002.

BAGNARIOL, Piero. et al. Guia ilustrado de graffiti e quadrinhos. Belo Horizonte: Lei Municipal de incentivo à Cultura, 2004.

BARBOSA, Ana Mae.*Tópicos Utópicos.* Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BARBOSA, Gustavo. *Grafitos de banheiro:* A literatura proibida. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*.Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter*. Magia, técnica, arte e política*. Obras escolhidas. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar;* a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BERGER, Peter L., LUCKMANN, Thomas. *A construção social da Realidade*; tratado de sociologia do conhecimento. Trad. Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1998.

BEY, Hakim. *Taz;* Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad, 2001.

BRASSAÏ, Georges. Conversas com Picasso. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX;* modernidade e globalização. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1999.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos;* conflitos multiculturaisda globalização. Trad. Maurício S.Dias. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____*Culturas híbridas*; estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa P. Cintrão. São Paulo: USP, 2000.

CASTLEMAN, Craig. *Getting up; Subway Graffiti.* Londres: The Mit press,1982.

CHRISPINIANO, José. *A guerrilha surreal*. São Paulo: Conrad, 2002.

COMPAGNON**,** Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

COOPER, Martha, CHALFANT, Henry. *Subway Art.* Londres, Thames and Hudson, 1984.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. 2 ed. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs;* capitalismo e esquisofrenia. Vol. 5, trad. Peter Pal Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DEWEY, John. *Experiência e Natureza;* Lógica:a teoria da investigação; A arte como experiência; Vida e Educação; Teoria da Vida Moral. São Paulo: 1980.(Os Pensadores)

EMMERLING, Leonhard. *Jean–Michel Basquiat;* 1960 –1988. Colônia: Taschen, 2003.

FILHO, Daniel Aarão Reis, MORAES, Pedro de. *1968, a paixão de uma utopia*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1998.

FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso;* na transversal da cidade. SãoPaulo: T.A. Queiroz. 1981.

FOSTER, Hall. *Recodificação;* arte, espetáculo, política cultural. São Paulo:Casa Editorial Paulista, 1996.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia;* saberes necessários à prática da autonomia. São Paulo: Paz e terra, 1996.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro;* modernidade e dupla consciência. Trad. Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

GITAHY, Celso. *O que é Graffiti*. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GUARNÁCCIA, Matteo. *Provos;* Amsterdam e o nascimento da contra cultura. São Paulo: Conrad Livros, 2001.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*.;um novo paradigma estético.Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1983.

GULLAR, Ferreira.*Cultura posta em questão;* vanguarda e subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HAKIM, Bey. *TAZ;* Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad Livros, 2001.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna;* uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HALEY, Alex. *Malcon X*. Trad. A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record, 1992.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*.Trad. Tomáz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: D&P, 2001.

HERSCHMANN, Micael.(org.) *Abalando os anos 90*; *funk* e *hip-hop*; globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HISTÓRIA GERAL DA ARTE, v.1, v.2. Madri: Edições del Prado, 1995.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de, (org.) *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____Cultura e participação nos anos 60. São Paulo: Brasiliense, São Paulo, 1985.

HUYSSEN, Andréas. Mapeando o pós-moderno. *In* HOLLANDA, HeloisaBuarque de,(org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

IANNI, Octávio. *A sociedade Global.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva; e*scritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LIMA, Sérgio. *A Aventura Surrealista.* Tomo 1. Campinas:UNESP; 1995.
MAFFESOLI, Michel. *O tempo das Tribos;* o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1998.

LOPEZ BLAZQUEZ, Manuel. *Dubuffet*, 1901 a 1985: Barcelona: Globus, 1996. (Grandes Pintores do Século XX); 44

MANCO, Tristan. *Stencil graffiti.* Londres: Thames & Hudson, 2002.

MATOS, Olgaria C. F. *Paris 1968*; as barricadas do desejo. São Paulo: Brasiliense,1989.

MCLAREN. Peter. *Multiculturalismo revolucionário*. Petrópolis: Vozes, 1992.

MELENDI, Maria Angélica. *Imagens e Palavras*. *In* ALMEIDA, Maria Inês de (org). *Para que serve a escrita*? São Paulo: EDUC, 1997.

MENEZES, Philadelphio. *Poética e visualidade*; uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Unicamp, 1991.

MICHELI, Mario De. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MORLEY, Simon. *Writing on the wall; w*ord and image in modern art. London: Thames & Hudson,1998.

OLIVA, Achile Bonito. *American graffiti*. Roma: Panepinto arte, 1998.

PERMAYNER, Lluís. *Tàpies: Y la Nueva Cultura.* Barcelona: Polígrafa, 1986.

PENROSE, Roland. *Tàpies.* Barcelona: Edições Polígrafa, 1978.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

POATO, Sérgio. O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente noBrasil; estéticas e estilos. São Paulo: LABI, 2006.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & cia.* São Paulo: AnnaBlume, 1994.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas:* Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

RICHTER, HANS. *Dada*; arte e antiarte. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1ª edição, 1993.

RIOUT, Denys. *De livre du graffiti.* Paris*:* Editions Alternatives, 1985.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte;* o pensamento pragmatista e a estética popular. Trad. Gisela Domschke. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SANTOMÉ, Jurjo Torres. As culturas negadas e silenciadas no currículo. In SILVA, Tomaz Tadeu (org.).*Alienígenas na sala de aula;* uma introdução aos estudos culturais em educação. Petrópolis: Vozes, 1995.

VATTIMO, Gianni. *A Sociedade Transparente*. Lisboa: Relógio D`Água, 1992.

ARTIGOS DE JORNAIS

BENTES, Ivana. O espetáculo do contradiscurso. *Folha de São Paulo,* São Paulo, Agosto de 2002. Caderno Mais, p.11.

CARVALHO, Bernardo. Grafite institucional é como decalque no cadernnode tia. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 10 setem. de 1989.

GIANNOTTI, José Arthur. O imbróglio do sentido. *Folha de São Paulo,* São `Paulo, 2 de julho de 2006. Caderno Mais, p.3.

LEMOS, Nina. Invasões Bárbaras. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 26 de Março de 2006. Cotidiano, C5.

MACEDO, Luciana. Papa Áfrika. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 27 de Agosto de 2002, Ilustrada E1.

MEDEIROS, Jotabê. Dura lex sed Alex*. O Estado de São Paulo*, São Paulo 27 de Março de 1988. Guia de leitura.

NOVAES, Tereza. Grafiteiro faz arte no subterrâneo de SP. *Folha de São Paulo,*São Paulo*,* 3 Julho de 2005, Ilustrada, E5.

WAINER, João. Os Gêmeos colorem Cambuci e o mundo. *Folha de São Paulo,* São Paulo, 30 out. 2005. Ilustrada, p. E6).

FOLHA DE SÃO PAULO. A Geração *hip-hop.* São Paulo, 18 de Agosto de 2002. Caderno Mais.

COMUNICAÇÕES

HUCHET, Stéphane. Texto apresentado no Seminário do Projeto Guernica, 2000, MIMEO. (Arquivo do Projeto Guernica)

MELENDI, Maria Angélica. *A cidade e a escrita*. Texto apresentado na Mesa redonda no 4º Salão do Livro de Minas Gerias. Belo Horizonte, 2003. Inédito. (cedido pela autora)

CATÁLOGOS

AMARANTE, Leonor. *Graffitis da cidade.* Exposição a trama do gosto. Pavilhão da Bienal, Parque ibirapuera, São Paulo, 1987.

.BONAMI, Francesco. *Pittura/ Painting/ Pintura; d*e Rauschemberg a Murakami: 1964-2003. Trad. Marcos Hill. *In* Catálogo Geral da 50ª Bienal de Veneza. 2003.

SPINELLI, João. *Alex Valauri,idealismo e emoção. In* Catálogo da Exposição De 17 de out a 21 de nov de 1998. Escritório de Arte. Lúcia Ferreira de Carvalho. São Paulo.

THOMPSON, Robert Farris*. Realeza, heroismo e as ruas*; a arte de Jean Michel-Basquiat. *In* catálogo da XXIII Bienal Internacional de São Paulo. Disponível em (www.uol.com.br/bienal/23bienal/especial/) (Acessado 17/08/2006 às 22h)

REVISTAS

BAUDRILLARD, Jean. *Kool Killer* ou a insurreição pelos signos. Trad. Fernando Mesquita. *Revista Cinema/Cine Olho*. N. 5, jul/ago, 1979, p. 99-107.

BARROS, Stella Teixeira de. *"Out "* – Arte?. *Arte em revista*. Out. de 1984, p.46-51.

BRUZZI, Hygina. BH: *Ano 100.* A escrita periférica. *In*: *Varia História.* Belo Horizonte, n. 18, setembro de 1997, p. 71-81.

FERNANDEZ, Alicia. Pichações, escritos adolescentes fora da escola*. In Revista Pátio*, Ano 2, nº 8, Fev/Abr de 1999, p. 18 – 21.

MELENDI, Maria Angélica. Intervenções suburbanas. *In Revista do Instituto Arte das Américas*. – v.3, n.1 (jan./jun. 2006) – Belo Horizonte: C/Arte, p.81-90.

PALLAMINI, Vera. Intervenções urbanase comunidade; entre o consenso e o dissenso. *In Revista do Instituto Arte das Américas* – v.3, n. 1 (jan./jun. 2006) – Belo Horizonte: C/Arte, p. 91-99.

DUVE. Thierry De. Kant depois de Duchamp. *In Revista do Mestrado em história da Arte – EBA*- UFRJ. Rio de Janeiro – 2º semestre 1998, p. 125 – 152.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A intervenção urbana como "texto"que escreve na cidade*. In Revista do Instituto Arte das Américas*. v.3, n.1 (jan./jun. 2006) – Belo Horizonte, C/Arte, p. 117-128.

MONTES, Maria Lúcia Montes. *Arte Pública e cultura brasileira. In* Perspectivas do Brasil. MIMEO.s.l.s.d.

PETERSEN, Emílio. *El graffiti en Buenos Aires*. *In* http://www.elportaldemexico.com/artesplasticas/El%20graffiti%20en%20Buenos Aires-1%20parte.htm. (Acessado 12/09/2006 às 22:30h)

SCAFF, Taís. *Graffiti*. Apostila confeccionada para a II Semana Cultural do D.A. Arquitetura da FUMEC. Belo Horizonte. Datilo. 1998

CASTELANI, Gláucia Rodrigues.Murais Mexicanos; arte para o povo. in *www.klepsidra.net*

TESES E DISSERTAÇÕES

BRANDÃO, Marta Fenelon Alves. *O grafite nos espaços da web em conexão com os espaços da rua*. FAFICH – UFMG. Belo Horizonte ,2003. (Dissertação de Mestrado em Comunicação)

COSTA, Roaleno Ribeiro Amâncio. *Graffiti no contexto histórico-social, como obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana*. Escola de Comunicação e Artes – USP, 1994. (Dissertação, Mestrado em artes)

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena*: o *rap* e o *funk* na socialização da Juventude em Belo Horizonte. São Paulo: Faculdade de Educação da USP, 2001. (Tese, doutorado em Educação)

LODI, Maria Inês. *A escrita das ruas e o poder público no Projeto Guernica.*Belo Horizonte: PUC – MG. 2003. (Dissertação, Mestrado em Ciências Sociais)

ROCHA, Rosamaria Luiza de Mello Rocha. *A vertigem do olhar;* Manifestações grafitadas e a transformações na comunicação, no espaço e no tempo urbano. São Bernardo do Campo: IMS, 1992. (Dissertação, Mestrado em Comunicação Social)

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escritura;* diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no séc. XX. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000. (Tese, Doutorado em Letras – Estudos Literários)

MONOGRAFIAS

ISNARDIS, Andrei. *Pichações e pichadores na cidade de Belo Horizonte.* Belo Horizonte: Curso de Ciências Sociais da UFMG, 1995. (Monografia - Graduação em Ciências Sociais)

MACRUZ, Fernanda de Morais Sarmento. *Pichação;* arte maldita. Belo Horizonte: Curso de Pós-Graduação em Artes Plásticas. UEMG, 2003.(Monografia - Pós-graduação em Artes Plásticas)

PIMENTEL, Spency Kmitta. O livro Vermelho do *hip hop*. Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 1997. (Monografia, Graduação em jormalismo)

ENTREVISTAS

BAGNARIOL, Piero. *Entrevista com Seta. In* Revista Graffiti 76% quadrinhos. n.12, Belo Horizonte, outubro de 2004, p.23-27.

VIANA, Maria Luiza Dias. Entrevistas com grafiteiros de Belo Horizonte. Inédito. Belo Horizonte, 2006.

REVISTA RAP BRASIL. Entrevista com Ciro. São Paulo, Editora Escala, Ano 1, nº 4, 2000.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

CAPA
Figura 2 www.deltadorioparnaiba.com.br/serradacapivara - Acesso 30/09/06 - 4hs
Figura 3 http://home.wxs.nl - Acesso 26/09/06 - 14 hs
Figura 4 http://www.descubraminas.com.br/cultura -Acesso 30/09/06 - 4hs
Figura 5 http://www.artchive.com/artchive/K/kirchner/ - Acesso 08/11/06 11hs
Figura 6 www.pensler.com - Acesso 08/11/06 - 11hs
Figura 7 http://pintura.aut.org/ - Acesso 04/09/06 - 16hs
Figura 8 http://pintura.aut.org/ - Acesso 04/09/06 - 16hs
Figura 9 http://pintura.aut.org/ - Acesso 04/09/06 - 16hs
Figura 10 http://www.lost.art.br/osgemeos - Acesso 28/09/06 - 15hs
Figura 11 http://www.stencilbrasil.com.br/depoimento_03.htm - Acesso 7/11/0624 hs
Figura 12 Acervo da autora
Figura 13 http://www.fotolog.com/dalata - Acesso 22/10/06s
Figura 14 Acervo da autora
Figura 15 Subway art, CHALFANT, Henri. 1984, p.91.
Figura 16 http://www.fotolog.com/dalata - Acesso 22/10/06 - 22hs

Figura 17 http://www.fotolog.com/dalata - Acesso 22/10/06 - 22hs
Figura 18 www.officinaarteproducoes.com.br - Acesso 26/09/06 – 14hs
Figura 19 www.tate.org.uk - Acesso 17/09/06 - 16hs
Figura 20 http://www.moma.org/collection - Acesso 07/11/06 - 13hs
Figura 21 www.temple.edu – Acesso em 08/11/2006 – 12hs
Figura 22 http://expositions.bnf.fr/portraits/grand/067.htm - Acesso 08/11/06 - 12 hs
Figura 23 Acervo da autora
Figura 24 www.fotolog.com/dalata - Acesso 22/10/06 - 22hs
Figura 25 www.fotolog.com/dalata - Acesso 22/10/06 - 22hs
Figura 26 http://www.flickr.com/photos/art163/271753737/in/set-72157594206378005/ Acess0 09/11/06 - 10h
Figura 27 http://www.lost.art.br/osgemeos - Acesso 28/09/06 - 15hs
Figura 28 http://www.mtholyoke.edu/~cjpulver/mai-68/ -Aces.26/10/06-23hs
Figura 29 http://www.goldbergmcduffie.com/projects/artnews-Acessso.26/10/06-8hs
Figura 30 http://www.flickr.com/photos/ramonmartins - Acesso 17/10/06 - 22hs
Figura 31 http://www.hayward.org.uk/exhibitions/nte/dubuffet -Acesso 08/11/06 12hs
Figura 32 http://faculty.indy.cc.ks.us/jnull/linesite2.htm - Acesso 25/10/06 -13hs
Figura 33 http://www.annexgalleries.com/cgi-bin/gallery - Acesso 04/09/06 - 6hs
Figura 34 Tàpies, PENROSE, Roland. 1978, p.148
Figura 35 Tàpies, PENROSE, Roland. 1978, p. 24
Figura 36 Tàpies, PENROSE, Roland. 1978, p. 50
Figura 37 Acervo da autora
Figura 38 http://www.dhnet.org.br/desejos/revoluc/mai68 - Acesso 04/09/06 - 9hs
Figura 39 http://www.dhnet.org.br/desejos/revoluc/mai68 - Acesso 04/09/06 - 9hs
Figura 40 Acervo da autora
Figura 41 Acervo da autora
Figura 42 Acervo da autora
Figura 43 http://www.banksy.co.uk/outdoors - Acesso 03/08/06 - 14h
Figura 44 http://www.lost.art.br/osgemeos - Acesso 28/09/06 - 15hs
Figura 45 http://encontrarte.aporrea.org/expo/e6.html -Acesso 04/09/06 - 13hs
Figura 46 http://encontrarte.aporrea.org/expo/e6.html - Acesso 04/09/06 -13 hs
Figura 47 http://pintura.aut.org - Acesso 26/09/06 - 15 hs
Figura 48 http://www.minotaurodigital.net - Acesso 17/09/06 - 16hs
Figura 49 http://www.margen.org/desdeelmargen/num8/parra.html-Ac.06/09/06-8hs
Figura 50 http://www.margen.org/desdeelmargen/num8/parra.html-Ac.06/09/06-8hs
Figura 51 Acervo da autora
Figura 52- http:// http://www.bsasstencil.com.ar/ - Acesso 26/09/06 - 14 hs
Figura 53 http:// http://www.bsasstencil.com.ar/ - Acesso 26/09/06 - 14 hs
Figura 54 http://www.historianet.com.br/conteudo - Acesso 04 Set/09/06- 15 hs
Figura 55 Acervo da autora
Figura 56 Acervo da autora
Figura 57 Paris Graffiti, HUBER, Joerg. 1986, p.15.
Figura 58 http://www.stencilbrasil.com.br - Acesso - 08/11/06 -10hs
Figura 59 http://www.stencilbrasil.com.br - Acesso - 08/11/06 -10hs
Figura 60 Acervo da autora / http://www.stencilbrasil.com.br-Acesso-08/11/06 -10hs
Figura 61 Acervo da autora
Figura 62 Acervo da autora
Figura 63 Acervo da autora
Figura 64 Acervo da autora
Figura 65 Acervo Leonardo Oliveira – 2003
Figura 66 www.graffiti.org.com - Acesso 26/09/06 - 21hs
Figura 67 www.graffiti.org.com - Acesso 26/09/06 - 21hs
Figura 68 www.graffiti.org.com - Acesso 26/09/06 - 21hs

Figura 69 Acervo da autora
Figura 70 Acervo da autora
Figura 71 Acervo da autora
Figura 72 Acervo da autora
Figura 73 http://br.zone-h.org/index2.php?option=com_mirrorwrp&Itemid=17&id=3195647
Figura 74 http://br.zone-h.org/index2.php?option=com_mirrorwrp&Itemid=17&id=4979267
Figura 75 Acervo da autora
Figura 76 www.uol.com.br - Acesso 26/09/06 - 13 hs
Figura 77 www.uol.com.br - Acesso 26/09/06 - 13hs
Figura 78 Acervo da autora - 2005
Figura 79 OLIVA, Achlille Bonito, 1998, p.117.
Figura 80 OLIVA, Achlille Bonito, 1998, p.16.
Figura 81 OLIVA, Achlille Bonito, 1998, p.32.
Figura 82 Acervo da autora
Figura 83 Acervo da autora
Figura 84 Acervo da autora
Figura 85 Acervo da autora
Figura 86 Acervo da autora
Figura 85 Acervo da autora
Figura 85 Acervo da autora
Figura 85 Acervo da autora
Figura 89 Acervo da autora
Figura 90 Acervo da autora
Figura 91 Acervo da autora
Figura 92 Acervo da autora
Figura 93 Acervo da autora
Figura 94 Acervo da autora
Figura 95 Acervo da autora
Figura 96 Acervo da autora
Figura 97 www.fotolog.net/stencilbh - Acesso 27/11/06, 23hs
Figura 98 Acervo da autora
Figura 99 http://www.banksy.co.uk/outdoors - Acesso 03/08/06 - 14hs
Figura 100 http://www.banksy.co.uk/outdoors - Acesso 03/08/06 - 14hs
Figura 101 http://www.banksy.co.uk/outdoors - Acesso 03/08/06 - 14hs
Figura 102 http://www.banksy.co.uk/outdoors - Acesso 03/08/06 - 14hs
Figura 103 http://www.banksy.co.uk/outdoors - Acesso 03/08/06 - 14hs
Figura 104 Acervo da autora
Figura 104 Acervo da autora
Figura 105 http://ubbibr.fotolog.com/xerel - 09/11/2006 - 0h
Figura 106 http://ubbibr.fotolog.com/xerel - 09/11/2006 - 0h
Figura 107 http://ubbibr.fotolog.com/xerel - 09/11/2006 - 0h
Figura 108 http://www.flickr.com/photos/ramonmartins - Acesso 17/10/06 - 0hs
Figura 109 http://ubbibr.fotolog.com/bhentreaspas/?pid=16888640
Figura 110 http://www.flickr.com/photos/ramonmartins - Acesso 17/10/06 - 0hs