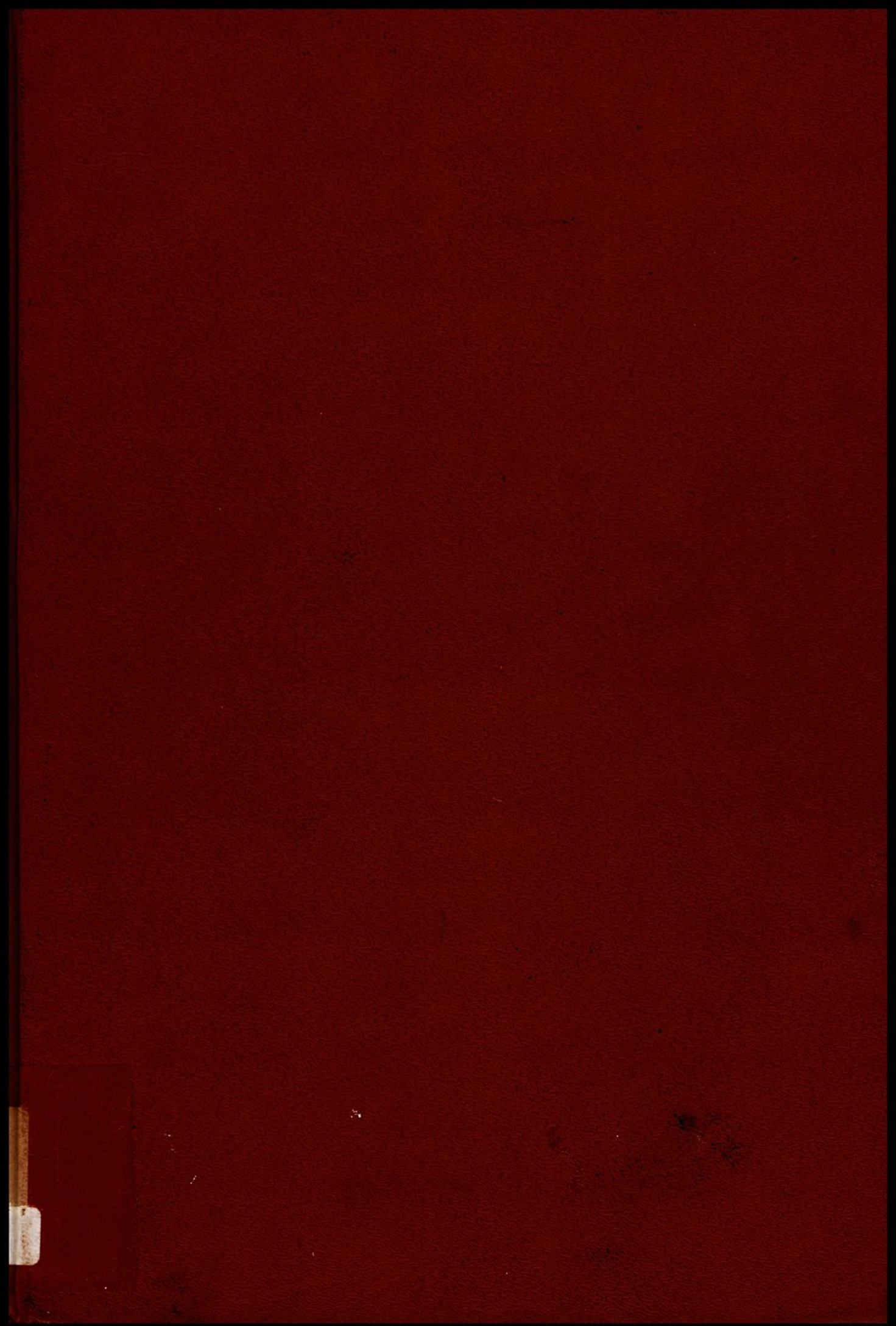




MARIA CECÍLIA RAIS BARBOSA



COMISSÃO EXAMINADORA

GRAFFITI: SUA VELOCIDADE, SEU TEMPO, SEU PÚBLICO

Presidente

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho- UNESP/ Pós-Graduação em Projeto, Arte e Sociedade -Poéticas Visuais, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre, sob orientação do Prof Dr. Sidney Carlos Aznar

Bauru, 1995

N.º 577

BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU



AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Sidney Carlos Amner, por todo o apoio, auxílio e dedicação para a realização desta dissertação.

COMISSÃO EXAMINADORA

A Profa. Dra. Rosa Nassar, pelo seu interesse e estímulo.

Aos meus _____ Presidente

Dra. Nelyse Meiro Salzedas, Profa. Dra. Janete Bervique, Profa.

Dra. Odete Coelho e _____

A Profa. Dra. Lair Ass Zerbetta que auxiliou com suas observações relevantes quando participou de meu exame de qualificação.

Ao grafiteiro e artista Silvio da Silva pelo seu apoio e solidariedade.

Aos Pais que tanto contribuíram, com seu coração sempre amoroso.

A minha mãe, Cecília pelo seu apoio e dedicação.

A amiga Renata Jardim, pelo incentivo quando esta dissertação estava ainda em projeto.

A amiga Giselle Aiello sempre presente.

Ao Calim, que foi também amigo grafiteiro em Bauru.

AGRADECIMENTOS

- Ao meu orientador Prof. Dr Sidney Carlos Aznar, por todo o apoio, auxílio e dedicação para a realização desta dissertação.
- A Profa. Dra. Besma Massad, pelo seu interesse e estímulo.
- Aos meus professores do curso de Pós-Graduação Profa. Dra. Nelyse Melro Salzedas, Profa. Dra. Janete Bervique, Profa. Dra. Odete Coelho e Prof.Dr. Luis Barco, que contribuíram para o desenvolvimento desta dissertação com sua competência e sensibilidade.
- A Profa. Dra. Lair Ana Barreira que auxiliou com suas observações relevantes quando participou de meu exame de qualificação.
- Ao grafiteiro e artista Silvio da Selva pelo seu depoimento e solidariedade.
- Ao Pês que tanto contribuiu, com seu coração sempre neurófago.
- A minha mãe, Cecília pelo seu apoio e dedicação.
- A amiga Renata Jardini, pelo incentivo quando esta dissertação estava ainda em projeto.
- A amiga Gisele Aiello sempre presente.
- Ao Salim, que foi também amigo grafiteiro em Bauru.

Aos meus filhos Tarcila e Mateus
e Arthur Oliva Barbosa (in memoriam)

RESUMO

Este trabalho propõe a reflexão do grafitti como obra artística e como manifestação. As transformações ocorridas em suas formas de apresentação, geradas pela velocidade com que capta a realidade que lhe é imediata, própria a seu tempo, ao seu público e seu contexto. numa perspectiva de registro e leitura do grafitti local, os valores a que remete centralizam nossas reflexões na questão da comunicação e da arte na cidade, para o entendimento das motivações, influências e principalmente, a criatividade de que estão pautados em seu nível estético.

ABSTRACT

This work proposes the reflection of the graffiti as a work of art and as a manifestation. The transformations that occurs in its ways of presentation, generated by the speed that takes up the reality that is immediate by its on time, its public and its context. In a register perspective and reading of the local graffiti, the values that it refers to center our reflexions in the subject of communication and the art in the city, for the understanding of the motivations, influences and mainly the creativeness that they are replete in its esthetic level.

Aos meus filhos Tarsila e Mateus
A Arthur Oliva Barbosa (in memoriam)



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

RESUMO

Este trabalho propõe a reflexão do graffiti como obra artística e como manifestação. As transformações ocorridas em suas formas de apresentação, geradas pela velocidade com que capta a realidade que lhe é imediata, própria a seu tempo, ao seu público e seu contexto. Numa perspectiva de registro e leitura do graffiti local, os valores a que remete centralizam nossas reflexões na questão da comunicação e da arte na cidade, para o entendimento das motivações, influências e principalmente, a criatividade de que estão prenhes em seu nível estético.

ABSTRACT

This work proposes the reflection of the graphite as a work of art and as a manifestation. The transformations that occurs in its ways of presentation, generated by the speed that takes up the reality that is immediate by its on time, its public and its context. In a register perspective and reading of the local graphite, the values that it refers to center our reflexions in the subject of communication and the art in the city, for the understanding of the motivations, influences and mainly the criativeness that they are replete in its esthetic level.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	-		I
CAPÍTULO	I - Significado e Grafia do Graffiti.....		1
	1.1. - Notas.....		6
CAPÍTULO	II - O Eterno Transitório.....		7
	2.1. - Notas.....		14
CAPÍTULO	III - Decifra-me ou Eu Decifro-te.....		15
	3.1. - A Questão do Anonimato.....		20
	3.2. - Notas.....		24
CAPÍTULO	IV - Em Busca do Espaço Esperado.....		25
	4.1. - O Graffiti Poético e Poético Visual.....		34
	4.2. - O Espaço Institucional.....		39
	4.3. - A Arte do Graffiti.....		45
	4.4. - Notas.....		51
CAPÍTULO	V - Graffiti: do Verbo Grafitar		
	A Escrita de Código Secreto.....		53
	5.1. - Notas.....		59



CAPÍTULO VI - Leitura de Graffitis.....	60
6.1. - Graffitis Encontrados em São Paulo e Bauru.	70
6.2. - Notas.....	91

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO VII - O Graffiti em Bauru.....	92
7.1. - O Bar Barracão.....	100
7.2. - Notas.....	106

CAPÍTULO VIII - Conclusão.....	107
---------------------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA

LOCALIZAÇÃO DOS GRAFFITIS

INTRODUÇÃO

Num momento em que a mídia e as instituições fazem rápida absorção dos produtos artísticos, temos um fenômeno de resistência como o graffiti que, estando além do fechamento em si - arte pela arte - por um lado e do valor utilitário - como na publicidade - de outro, caminha com uma certa emergência social na arte.

O estar independente e voluntarioso do graffiti desvincula-se da ordem ao mesmo tempo que se insere como código visual na cidade.

Sendo uma manifestação pública, adquire a velocidade do passante e adequa-se ao formato urbano, carregado de sentido simbólico, o tema vem a nos interessar por colocar-nos diante de questões relativas à arte, mesmo estando fora da categorização de ser arte, pela sua forma expressiva, pelo caráter social de seu projeto e contemporaneidade. *(Rogério Leibelho)*

Esse trabalho propõe a apreensão do graffiti em sua velocidade, própria de seu tempo, seu público e seu contexto. Tratando-se de uma manifestação com a qual meus alunos têm contato diário, propomos a compreensão do assunto, de sua importância como produção visual da atualidade e a abertura de horizon-



tes, na medida em que sirva de parâmetro de leitura da prática do graffiti.

O nosso objeto de estudo está concentrado na década de 80 e início dos anos 90, nas cidades de Bauru e São Paulo, onde o graffiti vai apresentar três momentos. No primeiro, apresenta-se como enigma; no segundo momento, é poético e artístico; no terceiro momento, representa a escrita de código secreto. A nossa pesquisa vai trazer à superfície esses três momentos, onde haverá sempre uma ligação do binômio sincrônico e diacrônico.

Entre a década de 80 e início dos anos 90, os graffitis de Bauru e São Paulo apresentaram-se semelhantes, coincidindo temporalmente em sua forma de apresentação como relacionamos acima. Essa observação, de que existe uma forma seqüencial, não é demarcadora de um fenômeno que ocorre rigidamente em três etapas temporalmente definidas, porém detectadas por mim durante minha permanência nessas duas cidades e verificadas também em periódicos e estudos. Nossa pesquisa busca elucidar essa questão considerando-se que, pelas características do graffiti, tal transformação não está materialmente registrada nos muros.

Verificada a semelhança formal dos graffitis em São Paulo e Bauru, mas considerando-se a diferença quanto ao aspecto da força e rapidez com a qual se instaurou; considerando-se as condições de proximidade geográfica entre essas cidades e grande mobilidade de acesso aos produtos culturais da capital, questionamos quais os aspectos urbanos relevantes para o surgimento do graffiti nessas cidades; as diferenças na recepção, certa indi-



ferença no público da cidade de Bauru e se essa indiferença é fator de contenção do graffiti local.

A coincidência nas formas de apresentação do graffiti será também verificada pelo seu aspecto de tomar territórios, mas devemos frisar o dado da encampação do objeto cultural no contexto da cultura de massas, que é notada pela forma em que os grafiteiros buscam resistir com sua força "selvagem".

Analisando o aspecto da difusão dos produtos da cultura de massa de fora para dentro das comunidades, questionamos até que ponto os grafiteiros conseguem não ser encampados nessa guerrilha; isto é, se o graffiti é difundido em padrões/clichês até mesmo através de seus autores e adeptos, mas de forma distanciada das razões de sua origem.

Essa questão torna-se crucial, no momento em que o graffiti assume uma forma incontestavelmente artística, onde se dá uma verdadeira apropriação dos muros. O artista-grafiteiro toma como seu um suporte alheio e, ainda, um suporte não reconhecido tradicionalmente, instalando-se na cidade como em uma galeria. Em São Paulo os grafiteiros mudam até a denominação de rua para galeria, na própria placa colocada pela prefeitura, modificando ou propondo, assim, a extensão do conceito de Galeria. Em Bauru, a desatenção do público para a mudança de suporte talvez esteja condicionada à falta de espaços culturais e conseqüente desatenção da noção de tela como suporte tradicional. Também o aproveitamento dos elementos circundantes que o suporte-muro propicia ao grafiteiro talvez não sejam percebidos.



Neste sentido o problema que levantamos é da formação do leitor, que está relacionada com a condição de ocorrer ou não a intervenção, ou mesmo a percepção como obra artística; isto porque o graffiti tem aspecto de ordem artística e não artística.

A singularidade nas formas, a qualidade comunicativa, artística ou bárbara está para o público, de certa maneira, implícita na distinção graffiti/pichação. Nosso estudo revelará a existência ou não desta classificação que, para pessoas mais atentas, indica a relação graffiti-artístico, pichação-sujeira.

Se o graffiti manifesta-se do nível precário até a máxima exploração de possibilidades técnicas que o faz reportar-se aos valores pictóricos, compositivos e de similaridade com a gravura; sua unidade torna-se igualmente transformada pelos fatores contextuais momentâneos que perfazem sua dinâmica através da História.

O graffiti é visto pela mídia, por grafiteiros, artistas e intelectuais de maneira bastante divergente e até polêmica. Sua primeira referência histórica, os graffitis de Pompéia, guarda uma distância em termos de organização social e realidade cultural. Tendo em vista a diversidade dos fatos sociais, políticos e estéticos que regem suas aparições neste século em cidades como Paris, Berlim, Nova Iorque, São Paulo, Rio de Janeiro, entre outras, como também em Bauru, estabeleceremos algumas relações para se determinar princípios de conceituação do graffiti e ampliar a experiência do juízo que dele se faz. Faremos também uma leitura do graffiti enquanto produto artístico e comunicativo e en-

quanto manifestação com o objetivo de aprofundar e deixar firmada sua dimensão cultural, para que se lhe possa produzir um registro avaliativo, nas décadas de 80 e início de 90, na cidade de Bauru.

A pesquisa de campo é o procedimento que adotaremos por estarmos empenhados, tanto no processo de registro, quanto no processo de leitura. As imagens foram, então, nosso material inicial de trabalho, a partir de fotografias feitas em São Paulo e Bauru nos anos de 94 e 95 e, também, nas registradas em periódicos nas décadas de 80 e início dos anos 90.

De grande importância é o levantamento de depoimentos feitos pelos grafiteiros no momento de sua efervescência, quando o assunto se tornou bastante explorado pela mídia, chamando a uma atenção e participação públicas mais amplas. Através de publicações em jornais e revistas, verificaremos a intencionalidade declarada por grafiteiros e as reações causadas ao público e à administração pública. Também utilizaremos esse material para fazermos um confronto do horizonte de expectativas dos grafiteiros com o horizonte de expectativas do público.

Para um levantamento bibliográfico que possa contribuir com o atingimento dos objetivos de nossa pesquisa, nos deteremos em publicações ligadas diretamente ao tema, publicações da área de artes relativas às técnicas, estética e história da arte, da área de comunicações, estética da recepção, metodologia e ciências sociais.

Na perspectiva do binômio sincrônico/diacrônico, o estudo comparativo do graffiti entre países diferentes bem como al-



guma relação com seu antecedente histórico remoto, as pinturas rupestres, os graffitis de Pompéia na Itália e o Pochoir na França trouxeram elementos de análise para uma comparação entre os graffitis das cidades de São Paulo e Bauru, onde faremos uma sondagem particularizada dos fatores que contribuem para o seu surgimento-desenvolvimento cultural e urbano principalmente. Verificaremos pontos de tangência e diferenças que podem ou não interferir em suas formas de apresentação.

Tendo em vista semelhanças nas variações ocorridas em São Paulo e Bauru, embora numa incidência diferente, faremos uma exposição destas variações nas formas de apresentação, ocorrendo, simultaneamente, nessas duas cidades, com a análise dos fenômenos sócio-culturais, comunicativos e artísticos que perfazem o graffiti enquanto fenômeno cultural próprio em nosso contexto.

A busca de nossa pesquisa sobre graffiti vem da necessidade de registrar e aprofundar a visão de uma proposta artístico-poética que reflete uma condição contemporânea de efemeridade, vulnerabilidade, comunicabilidade, sentido de prazer estético e questionador; o que torna essa manifestação, ainda que não institucional, de grande importância para o período de seu surgimento, com força de uma emoção espontânea, própria à transgressão e com a sabedoria de uma arte que se quer presente e atuante em sua sociedade.

Ainda que impressões sejam a ordem de seus estabelecimentos, são autênticas marcas de seu tempo. O graffiti não desconsidera as próprias forças com as quais luta, que provocam uma



digressão de tudo em consumo. Reflexo do contexto, o graffiti permite-se à superfície com irreverência e ironia.

Impressões estão na raiz do gesto remoto da civilização - marcar nossa passagem pelo mundo - e sempre se farão presentes de alguma forma. Vimos essas formas revelarem-se à sombra e à luz, autorizada ou desautorizadamente, mas sempre o gesto, o signo e a imagem presentes e diante do mundo.

No primeiro capítulo exporemos o significado e grafia que adotamos para o graffiti.

Com seu aspecto mutável e passageiro o posicionaremos em relação a categorias que revelam suas formas de apresentação próprias ao modo de ser contemporâneo, no segundo capítulo.

No terceiro capítulo abordaremos a aparição enigmática do graffiti, atuando em confronto com os códigos urbanos e publicitários, numa análise de sua proposta como intervenção e das características que definem esse momento, apresentando sua perspectiva comunicacional, mas carregada de traços simbólicos que dão abertura à iconicidade, tomando, paralelamente, aspectos artísticos, que posteriormente revelarão ser de maior significação e interesse, exposto no quarto capítulo.

No sub-capítulo "O graffiti Poético e Poético Visual" faremos uma reflexão do graffiti como fato artístico verificando-se sua diferenciação do fato comunicativo, as forças que tangenciam essas tendências e os parâmetros de diferenciação. Revelar-se-á um processo de poetização, onde os vazios textuais se instalam, ainda que a palavra e a imagem sejam vetorizadas pela comu-



nicação.

Entendemos que o espaço institucional seja uma das questões mais polêmicas geradas no domínio público, de Galerias, administração pública e, principalmente, para os artistas-grafiteiros, por ser uma questão que envolve o coletivo. A suposta desordem visual provocada pelos grafittis no espaço urbano chama à responsabilidade a administração e opinião públicas no que diz respeito às suas questões mais sutis de vivência nas grandes cidades, tentando domesticá-los em espaços pré-determinados. Por outro lado, embora o graffiti não se defina como movimento organizado, é produto de pequenos grupos que de certa forma delimitam suas ações e estabelecem espontaneamente suas formas; o que contribui para a vigilância das posturas individuais, interferindo na assimilação do artista-grafiteiro pelo mercado de arte e na sua atuação na cidade. Essa questão será abordada no sub-capítulo que trata do Espaço Institucional.

Discorreremos, no sub-capítulo "A Arte do graffiti", sobre as técnicas utilizadas e suas relações com outras técnicas, como a gravura, a monotipia e a cerâmica clássica grega; encontrando nessas técnicas a inventividade, experimentação e desenvolvimento possíveis, ainda que as circunstâncias do graffiti sejam precárias.

Num quadro de transformações pelo qual passou o graffiti dos fins dos anos 70, atravessando a década de 80, de formas simplificadas primeiramente enigmáticas e em seguida veiculadora de mensagens poéticas, adquirindo uma maior elaboração plástica,



se colocando como arte na cidade, o graffiti volta a por em questão o problema de comunicação na cidade com a escrita de código secreto, executada por grupos que têm como paradigma o desafio à ordem e intensificação da ação como estímulo. esses graffitistas desconsideram o desenvolvimento pelo qual vinha passando o graffiti, como objeto, irrompendo pela ação. Analisaremos esse momento no quinto capítulo: "Graffiti; do verbo grafitar"

No capítulo sexto faremos a leitura de alguns graffitis que venham a ilustrar essas passagens e tornar, talvez, esses registros significativos para gerações presentes e futuras.

Numa comparação entre os fenômenos do graffiti em São Paulo e Bauru, no sétimo capítulo aprofundaremos a questão das funções e motivos desencadeadores do graffiti nessas cidades, onde particularizaremos suas propriedades e verificaremos sua autenticidade.



O atual uso da palavra "graffiti" vem a revelar certo domínio de conhecimento e atribuição de significado. Significado esse que passa pelo juízo de valor, firma-se por ser elemento diferenciador da comunicação, embora possa estar em situação de comunicabilidade; que a diferencia da arte, estando imbricado de valor estético, mas permanecendo estreitamente vinculado ao sentido urbano e à vida coletiva, fruto da experiência imediata desta vivência. E não existe uma norma que o coloque como uma modalidade, não há moldura de quadro, nem o recorte da matéria jornalística. Uma de suas características, que o define, é estar em relação ao entorno, estendendo-se aos elementos circundantes.

CAPÍTULO I - SIGNIFICADO E GRAFIA DO GRAFFITI

ao mesmo tempo, ponderar: não é bárbaro como a pichação, mas tem sua "força selvagem" (1) e não é oficial como a pintura mural, mas atinge sua força expressiva. É contrário à autorização e ao puro valor decorativo, mas em caráter colmeio, sendo uma radicalização: "Graffiti institucional é como decalque no caderno de tita" (2) e outros. Diante de seu resultado estético, ponderam: "Graffiti o cinzento da cidade" (3). Quando potencializa seu aspecto ornamental, ou apresenta-se como uma marca, pode ter alguma semelhança com a vinheta que, segundo Sidney Anwar, deve-se diferenciar, pois "A Vinheta na TV é uma marca transitória do Programa, da novela, etc.: o graffiti é uma marca de graffiti; a vinheta na rádio e na TV é repetitiva, o graffiti também é repetitivo; o graffiti não é assinado (hoje está se personalizando), a vinheta não é assinada, mas conhecemos quem se assina, assim como os graffiti" (4). Esses pontos, contudo, "têm seu processo e função den-

O atual uso da palavra "graffiti" vem a revelar certo domínio de conhecimento e atribuição de significado. Significado esse que passa pelo juízo de valor, firma-se por ter elementos que o diferenciam da comunicação, embora possa estar em situação de comunicabilidade; que o diferenciam da arte, estando imbricado de valor estético, mas permanecendo estreitamente vinculado ao sentido urbano e à vida coletiva, fruto da experiência imediata desta vivência. E não existe uma norma que o coloque como uma modalidade, não há moldura do quadro, nem o recorte da matéria jornalística. Uma de suas características, que o define, é estar em relação ao entorno, estendendo-se aos elementos circundantes.

Adotar o termo graffiti é um tanto como categorizar e, ao mesmo tempo, ponderar: não é bárbaro como a pichação, mas tem sua "força selvagem" (1) e não é oficial como a pintura mural, mas atinge sua força expressiva. É contrario à autorização e ao puro valor decorativo, mas em caráter polêmico, onde uns radicalizam: "Grafite institucional é como decalque no caderno da tia" (2) e outros, diante de seu resultado estético, ponderam: "enfeita o cinzento da cidade" (3). Quando potencializa seu aspecto ornamental, ou apresenta-se como uma marca, pode ter alguma semelhança com a vinheta que, segundo Sidney Aznar, deve-se diferenciar, pois "A Vinheta na TV é uma marca transitória do Programa, da novela, etc.; o grafite é uma marca do grafiteiro; a vinheta no rádio e na TV é repetitiva, o grafite também é repetitivo; o grafite não é assinado (hoje está se personalizando), a vinheta não é assinada, mas conhecemos quem as cria, assim como os grafites" (4). Esses pontos, continua, "têm seu processo e função den-

tro do contexto cultural em que está inserido; por isso não podemos designar uma forma por outra" (5).

Portanto, quando se pretende uma conceituação do graffiti, não se pode omitir a conotação que ele adquiriu para cada contexto histórico e social. Quando tratamos de sua referência sincrônica e diacrônica, fica claro que o público, e não só os grafiteiros, dão-lhe o sentido.

No Brasil ele está associado à proposta artística, antes que ao "grito de guerra" (6), esse que, radicalizando seu descompromisso com a ordem, assume a legitimidade do caos urbano.

O significado, como veremos nessa dissertação, tem caráter mutável, como é próprio aos signos urbanos, em que o uso acaba por sobrepor-se ao seu projeto inicial e resgata certa autonomia de significância que o referente tem para o fruidor, como co-autor, quando rompe com o fechamento da comunicação circular.

Assim, o termo graffiti passa por constantes atualizações, tendo sido em princípio entendido, etimologicamente, pela ação de grafar (escrita), discriminando o uso dos instrumentos utilizados, em paredes públicas.

Da origem greco-latina -GRAPHIS- do termo deriva sua ortografia italiana -Graffito (singular) e graffiti (plural). Os estudos dos muros de Pompéia, localizada na Campânia, perto de Nápolis, foram primeiramente realizados no século XVII por Antônio Bósio e no século XIX pelo padre jesuíta Rafaele Garruci dando grande contribuição aos estudos do graffiti em Pompéia e Roma e levando-nos a tomar a grafia italiana como base para a forma que adotamos: graffiti (singular) e graffitis (plural). Descartamos a utilização de "grafite", como a imprensa geralmente o faz,

para que se diferencie do conhecido mineral e sua utilização na carga do lápis. Adotamos o termo grafiteiro para os agentes que fazem o graffiti, como já vem sendo amplamente utilizado.

De acordo com Fernando Mesquita, estamos para a forma do verbo que corretamente seria grafitiar, mas que no abasileiramento tende a grafitar (7).

Temos, em português, a tradução que alguns autores utilizam: "grafito" (plural grafitos) em que coincidem Francisco da Silveira Bueno e Aurélio Buarque de Holanda: "Inscrição ou desenho, toscamente riscado a ponta ou carvão em rochas, paredes, vasos, etc". Mas esse sentido do termo não traduz sua atualidade, que é de manifestação anônima que, através de desenhos, rabiscos, estampas e inscrições apropriam-se de muros e outros elementos da cidade, como bancos, portas, postes, etc.

Para Armando Silva Tellez (Silva 1988), é acontecimento gráfico-comunicativo. Pela etimologia do termo, está relacionado à "Grafia que assinala a ação de escrever ou o sistema dos signos escritos" (8), mas, observa, pode-se observar que o uso do termo grafia, hoje se aplica também à representação de objetos, por linhas e figuras.

De sua designação inicial Graphis, que remete ao material, carbono natural, em que foram sedimentadas as definições que adotam autores como Riout, Aurélio e Bueno (9) o termo segue a evolução de seu percurso na história com o marco inicial dos graffitis de Pompéia, que já impunham uma herança poética, chegando a nós carregados de sentido simbólico.

Na perspectiva das definições dadas ao graffiti, não nos colocamos ao lado dos que considerem apenas a materialidade

das inscrições e desenhos parietais . Seria como dar às produções de Altamira (Espanha), Lascaux (França) e Cosquer (próxima de Marselha) importância apenas documental.

Consideramos, sim, que como houve motivações imateriais (espirituais) e sociais geradoras destas práticas, numa relação orgânica, os símbolos são produzidos como função do processo ritualístico, através do desempenho do agente em sua performance comprometida com a realidade imediata. A tal exemplo, manifestam-se, também, os graffitis atuais.

Isto leva-nos a questionar o consenso, firmado por estudiosos, de que os primeiros graffitis surgiram na antiguidade clássica, e não na pré-história, o que vem a limitar seu entendimento. Porém, é em Pompéia que surgem características que vão, em nosso contexto, particularizar e diferenciar o graffiti, tais como: ser uma manifestação de massa; característica do contexto urbano; indicadora de tensões geradas pela sociedade de classes e à margem de uma produção cultural institucionalizada que é destinada a perdurar no tempo e a conservar valores.



NOTAS

- (1) BAUDRILLARD, Jean - Utilizamos a designação de selvagem como a forma ofensiva de irrupção dos graffitis de Nova Iorque, apontada por Jean Baudrillard em seu ensaio "KOOL KILLER ou A Insurreição pelos signos" in: Cinema/Cine Olho n.5/6 1979. p.36.
- (2) CARVALHO, Bernardo. Folha de São Paulo. 10.09.89.
- (3) MAFFEI, Ennio. Depoimento de Ennio Maffei à Afinal em matéria de 25 de agosto de 1987 .p.38
- (4) AZNAR, Carlos Sidney. Vinheta; do Pergaminho ao Vídeo. São Paulo, SP: 1990 (tese doutorado ECA - USP p. 100/101).
- (5) AZNAR, Carlos Sidney, Op. Cit. p. 101
- (6) Extensão do termo "nomes de guerra" utilizado por BAUDRILLARD para os graffitis. Op. Cit. p. 42
- (7) BAUDRILLARD, Op. Cit. notas de Fernando Mesquita p. 45
- (8) SILVA TELLEZ, Armando. graffiti Una Cidade Imaginada. Colômbia: Tercer Mundo Editores, 1988. p. 24
- (9) RIOUT, D. et Alli. Le livre du graffiti. Paris, Editions Alternatives, 1985, p. 9, citado por Rosa Maria de Melo Rocha in: A Vertigem do Olhar. São Bernanrdo do Campo: Instituto Metodista de Ensino Superior, 1992.



Clássica, torna-se toda obra que imobiliza um instante ótimo, um instante construído: a melhor forma, a melhor escolha das possibilidades, o melhor arranjo das escolhas. Elaborada para suprir o desejo de resistir e de movimentar-se de seu tempo, porque acompanha o desejo do público de resgatar-se do passado e projetar-se no futuro, escapar ao acaso e ao fim.

O Clássico, não temendo do tempo para a eternidade, abstrai o presente pois as pendências estão voltadas para a superação da morte além morte. As manifestações artísticas prazerosas de carga simbólica que denotam essa perspectiva realizam o desejo. Utilizando a representação como duplo da realidade, vêm a reafirmá-la, mas des-
CAPÍTULO II - O ETERNO TRANSITORIO
 bora restrita ao provável.

Nossa época é marcada pela crise na representação, decorrente da ruptura do compromisso da arte de apreender o mundo na forma de consenso e baseado em crenças. O caráter ficcional da obra de arte então desenvolve-se livre e depois de debruçar-se, vem a debruçar o real do qual se livrou. Tendo conquistado realidade própria, a obra moderna, mesmo assim, não perde sintonia com a realidade de seu tempo, onde o instante só existe enquanto parte de uma cadeia sucessiva de instantes. Tempo e movimento estão articulados contra a prática do congelamento de poses e dogmas.

Um real? que não estará nunca pronto a esterilizar-se para a humanidade, mas a cumprir a velocidade momentânea. Absorvido pela ótica do incessante o real torna-se hiper-real (1) e dominado pela necessidade de movimento - apresentação de que passará daqui para o próximo momento - torna-se virtual. Assim, tudo po-

Clássica, torna-se toda obra que imobiliza um instante ótimo, um instante construído: a melhor forma, a melhor escolha das possibilidades, o melhor arranjo das escolhas. Elaborada para suprir o desejo de resistir e de movimentar-se de seu tempo, porque acompanha o desejo do público de resgatar-se do passado e projetar-se no futuro, escapar ao acaso e ao fim.

O clássico, nos termos do projeto para a eternidade, abstrai o presente pois os sentidos estão voltados para a superação da morte além morte. As manifestações artísticas preñes de carga simbólica que denotam essa perspectiva realizam o desejo. Utilizando a representação como duplo da realidade, vêm a reafirmá-la, mas despolarizando sua verdade para o plano da ficção, embora restrita ao provável.

(Nossa época é marcada pela crise na representação, decorrente da ruptura do compromisso da arte de apreender o mundo na forma de consenso e baseado em crenças. O caráter ficcional da obra de arte então desenvolve-se livre e depois de devorar-se, vem a devorar o real do qual se livrou. Tendo conquistado realidade própria, a obra moderna, mesmo assim, não perde sintonia com a realidade de seu tempo, onde o instante só existe enquanto parte de uma cadeia sucessiva de instantes. Tempo e movimento estão articulados contra a prática do congelamento de poses e dogmas.

Um real que não estará nunca pronto a eternizar-se para a humanidade, mas a cumprir a velocidade momentânea. Absorvido pela ótica do incessante o real torna-se hiper-real (1) e dominado pela necessidade de movimento - apresentação do que passará daqui para o próximo momento - torna-se virtual. Assim, tudo po-



de estar em hipótese.

Nesse sentido, o efeito assume o lugar dos padrões de similaridade e a tecnologia dá o tom espetacular. A indústria cultural cuida de hipóteses sempre mais ousadas e a transfiguração da obra de arte no seu "doublet" torna-se uma marca de pós-modernidade. W. Benjamim já anunciava com a constatação da "perda da aura" (2) essa característica: a permanência dá-se pela substituição por cópias.

Mas o que é moderno não é o fenômeno da reprodução técnica. A gravura já em 2000 a.C., no Egito, cumpre essa função e já é um fenômeno de massa. O que Walter Benjamim coloca em termos de contemporaneidade é a "atualidade permanente" da obra reproduzida através da técnica que é uma atualização utilizada e utilitária da indústria cultural, onde as características da origem contextual-histórica são perdidas. A obra torna-se vetorizada pelo consumo e não mais pela fruição. A "atualidade permanente" ocorre, mas, em contrapartida, leva ao "abalo da realidade transmitida, ao abalo da tradição" (3).

Nesse processo, a gravura permaneceu como obra aurática pelo fato da indústria cultural vê-la apenas como meio, pelo seu aspecto utilitário. Não foi absorvida como tal, pois no século XIX surge a fotografia desempenhando melhor essa função e também porque, no histórico da própria gravura, há o movimento em desvio da mera utilidade. No Renascimento sua independência em relação ao texto literário e seu estabelecimento como texto teve seu marco com Albrecht Durer (1471-1528), em gravuras de grande resolução plástica. Ao artista-gravador cabe, então, conferir-lhe alma e ser individuado como autor, num meio de produção de massa.

A gravura que "como todas as artes já nasce utilitária" (4) é meio que carrega em si essa dubiedade de valores e, hoje, tendo em vista outros meios mais rápidos e econômicos que cumprem o papel da reprodução, só faz sentido como meio de produção/ reprodução, não perdendo, assim, sua "aura".

E oportuno notarmos a colocação de W. Benjamim quanto a esse fenômeno, em nossa era, ser de "reproduzibilidade", e não de "reprodução", ação pela qual caracteriza o processo porque passam os objetos. O autor aponta, no entanto, a dimensão de "qualidade de reprodução". Em tese, a obra pode ser eterna se a reproduzirmos ao infinito: forma contemporânea de resolver o problema de sermos passageiros.

Além da gravura, que resistiu permanecendo à margem deste processo de absorção pela mídia, temos algumas posturas artísticas que resistem, como as performances, os happenings, as instalações, as intervenções urbanas, as esculturas móveis e os graffitis, mas esses diferenciam-se da gravura por se inserirem na problemática atual de levarem a efemeridade ao seu paroxismo.

Sinais da efemeridade das obras contemporâneas introduziram-se tanto pela questão técnica, quanto temática do impressionismo e, transformando-se, permearam algumas correntes posteriores: a velocidade no Futurismo, a visão caleidoscópica no Cubismo (técnica e temática atadas), o niilismo/ausência no Dadaísmo, o sonho no Surrealismo, a ilusão na Op Art, o fim da existência palpável - reproduzibilidade ao infinito - de Andy Warhol.

Depois de grande exercício do passageiro e do passageiro, o desejo do paraíso sonhado clama por aqui e agora e a noção de eternidade vem implícita no instantâneo; o graffiti faz sua

aparicação: sua técnica como revelação destes valores, seu conteúdo igualmente mutante.

Parece contraditório, numa sociedade do acúmulo, de domínio através da informação e de armazenamento de dados, termos tantas formas de arte com desaparecimento antevista no momento de sua concepção

Tendências estéticas, ideologias, golpes de marketing, modismos, ismos, rebeliões não são mais normativos para uma manifestação cultural. O rótulo já vem roto e o que há de novo? Alguém já disse que não há nada de novo. Sempre o que há é uma nova roupagem. O exercício da modernidade é de mudanças rápidas de novas roupagens. A constância na mudança.

Essa postura artística tem dois fundamentos: de um lado a arte, ao mesmo tempo que se autonomiza, incorpora o ritmo tecnológico e a velocidade instaurada nos centros urbanos; de outro lado, o que em outras épocas fora consagração e glória para a arte, a institucionalização, tornou-se um fato a ser superado, o que vem a fortalecer uma cultura de vanguardas que se nega a redução institucional.

A interdisciplinaridade conjugada aos diferentes recursos da mídia propõe formas de expressão que não mais se destinam a museus ou colecionadores e o público consome os produtos da indústria cultural com a mesma velocidade com que consome os produtos da indústria cotidiana. Mas, como em qualquer outra época, o talento e a estética determinam muito mais os resultados na produção artística e cultural do que os fatores tecno-instrumentais possam impor.



Existe, na incursão do graffiti, essa consciência do consumo veloz, mostrando-se em formas e linhas ágeis que, é claro, reproduzem a rapidez que exige o fazer transgressor, mas que, para os grafiteiros mais habilidosos, é um pequeno desafio e acaba por ter resultados plásticos bastante satisfatórios.

Sua performance, o ato de grafitar, vem a reproduzir o processo de aparição e desaparecimento dos produtos da cultura de massa consumidos instantaneamente; mas desvia-se e surpreende quando atinge qualidade artística.

A estética teorizada por Henry Sayre para o teatro e para a performance Pós-Moderna, pode-se dizer, rege, também, a prática do graffiti. Em sua "estética da ausência", formula, em oposição à "estética da presença", de Fried, como característica da pos-modernidade a "presentificação"; onde há uma "presença porosa... que abraça o tempo, que o cotidiano impinja-se à arte... onde arte não é absoluta, é contingente " (5).

Estar aqui e agora, essa natureza situacional e ocasional, reporta-nos ao ato de grafitar. Sua condição efêmera (estando sujeita a todas as intempéries) é um movimento antes para ser assistido do que produtor de obras. É sinal de "era de reprodutibilidade técnica", onde o "valor de exposição" instaura-se em detrimento do "valor de culto" na concepção de Benjamim.

Do conceito de obra em si, característico da modernidade, para concepção de obra-como-processo, vemos que essa cerca intenção e execução do graffiti.

Sua colocação espacial é móvel; a revelação irônica das imagens não favorece o consumo nem o fetichismo. A grafiteagem acontece no momento do imprevisto, sua técnica só pode ser com

bisnagas de aerosol, jatos de tinta, em rápidas performances.

Mesmo a elaboração prévia que é necessária para a grafitagem à máscara e a escolha do local para a posterior execução, são submetidas ao momento da ação, em condições bastante específicas. A repetição de uma imagem vem, assim, a reafirmar as condições espaço-temporais agindo sobre seu conteúdo.

(2) - BENJAMIN, Walter, HABERMAS, HORKHEIMER, ADORNO. Série Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

(3) - BENJAMIN, W. Op. Cit.

(4) - COSTEIRA, Antônio, Introdução à Gravura e História da Xilogravura. Campos do Jordão Ed. Mantiqueira, 1984.

(5) - CONNOR, Steven - Cultura Pós-Moderna, São Paulo: Loyola, 1992, p. 116-117.



NOTAS

- (1) Sobre a transformação do real em hiper-real, ver Jean Baudrillard: Simulacros e Simulação, Lisboa: Relógio D Água, 1991 ps.7-57.
- (2) BENJAMIM, Walter, HABERMAS, HORKHEIMER, ADORNO. Série Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- (3) BENJAMIM, W. Op. Cit.
- (4) COSTELLA, Antônio. Introdução à Gravura e História da Xilogravura; Campos do Jordão: Ed. Mantiqueira, 1984.
- (5) CONNOR, Steven - Cultura Pós-Moderna. São Paulo: Loyola, 1992. p. 116-117.



CAPÍTULO III - DECIFRA-ME OU EU DECIFRO-TE

As sensações experimentadas por quem vive em grandes centros urbanos podem ser as mais antagônicas como: as de solidão/fortalecimento do eu; possibilidades de identificação com pessoas-grupos/impossibilidade de sua realização; sedução/estresse; impotência/estímulo à luta para sobrevivência. Por outro lado, materialmente, a cidade apresenta suas contradições como: facilidade na oferta de produtos/dificuldades na aquisição; grandes distâncias a serem percorridas/vias rápidas; parques ecológicos/crescimento caótico e não planejado, mal arborizado e outras, mas um dado que permeia essas contradições é relevante para nosso estudo: a receptividade passiva diante destes fenômenos do meio.

O impulso à sobrevivência tornou-se uma questão imperativa, mas parece não haver o impulso ativo de luta. A luta agora é desdobrar-se, ceder o tempo, a força de trabalho, de criação, de escolha, isto é, conceder, ser passivo.

A linguagem comunicativa no meio urbano cede também o seu poder de instrumento para operacionalização de organização social e de mudanças. Perde seu poder como instrumento de memória e transformação para tornar-se instrumento de sustentação do sistema.

Nas grandes cidades a linguagem comunicativa para o público provoca uma homogenização. Não devendo haver sujeito diferenciado, a mensagem deverá ser entendida por todos. Os motivos políticos e econômicos que geram esses imperativos passam, desde idéias democráticas, até técnicas sofisticadas de persuasão, portanto de práticas autoritárias. Se a democracia ocorre, nesse

ínterim, devemos à eficiência da comunicação visual. Se o autoritarismo ocorre, podemos notá-lo no fechamento para possibilidade de respostas e na falta de proposição organizacional urbana que favoreça seu uso de forma a propiciar o bem comum.

Se podemos pensar no graffiti como intervenção, como linguagem instrumental, é nesse ponto de contato com a cidade, abrindo espaço à possibilidade de diálogo; um estímulo à livre decodificação, ao olhar de estranhamento que leva a uma reflexão. É o momento que surge como um enigma.

Em São Paulo e Bauru, a exemplo de Nova Iorque, foi utilizada uma técnica publicitária já bastante visada para chamar atenção através da mensagem colocada como algo a ser decifrado. A publicidade atinge seus objetivos com tal prática e o graffiti, surgindo desta maneira, confronta-se com a linguagem publicitária na medida em que o objeto já se apresenta de imediato, colocando-se à decifração, mas não apresentando respostas; isto é, decodificação única, criando assim uma certa tensão de buscas de respostas, deixando a resolução à interpretação pessoal.

Em Nova Iorque, no início dos anos 70, a deflagração das "Tags" foi um momento genuinamente enigmático, através de apelidos grafitados com os respectivos códigos de rua. Júlio 204 foi o inventor destas "Tags", servindo de marco territorial de gangs, num primeiro momento incompreensível, SUPERKOOL KOOLKILER ou SNAKE I - SNAKE II - SNAKE III (1), igualmente enigmáticos.

Em São Paulo, de autoria posteriormente conhecida, mas também por um grupo restrito, o graffiti deste primeiro momento começa, no final dos anos 70, com a "botinha de salto agulha", a "cartola do Mandrake", o "telefone", o "diabo com tridente", "a

pauta musical " de Alex Vallauri repetidos e espalhados pela cidade. O "Ah! Beije-me" de Hudinilson Jr também desperta a atenção do público através de um misto de curiosidade, estranhamento e contemplação, até pelo seu lirismo infiltrado no espaço da rapidez, do tumulto das ruas, do trânsito, da poluição.

A exemplo deste momento, em Bauru, no início dos anos 80, aparecem também as figurinhas grafitadas na técnica de máscara, como fez Alex Vallauri, em São Paulo. A inscrição Eu = espalha-se nos muros dos Altos da Cidade e, posteriormente, apresenta-se em letras fantasia, com arabescos sugerindo uma cauda de serpente, mas uma proposição sempre em aberto. Eu = nunca completada, igual a quê? pode ser igual à Coca-Cola, igual ao ídolo musical, igual ao muro, igual a ninguém... proposição em aberto que toca o passante a, no mínimo, conscientizar-se de que lhe passam mensagens, a todo instante, nas ruas da cidade.

Essas aparições parecem romper com uma certa entropia causada pela saturação de imagens propondo, com sua mensagem enigmática em aberto, fazer do passante verdadeiro leitor, em processo ativo de observação.

O que se cria em termos de possibilidades de leitura é, através da tática do enigma, uma inversão ou reversão na acomodação do público de possuir a mensagem decodificável.

Esse sentido de mobilização provoca um ver-se vendo, ver-se na cidade, estar diante, que a profusão dos signos e a forma de ocupação do espaço urbano encobrem e que o graffiti, nesse momento, busca revelar. Seu percurso dá-se simultaneamente com outros movimentos paulistanos de intervenção urbana que tinham seus projetos definidos por grupos atuantes na área artísti-

ca, como o Manga Rosa e Três Nós Três que, da mesma forma que os grafiteiros, não desprezam a realidade da observação feita pelo arquiteto e designer gráfico Fernando Inácio Homem de Melo: "São Paulo deixou de ser cidade para virar mídia" (2).

Arte e comunicação atuando nos movimentos deflagrados nas ruas são difíceis de serem isoladas. Bernardo Carvalho é, categoricamente, partidário da força comunicativa do graffiti, quando comenta que "o graffiti em São Paulo já começou errado, querendo ser arte" (3).

Por outro lado, vista a postura incontestavelmente artística no movimento, podemos contemplar, através do depoimento do artista e grafiteiro Maurício Villaça, que "se houver um Oswald de Andrade dos anos 90, ele estará pichando muro" (4). Talvez Oswald estaria transportando para os muros seus poemas-minuto e mostrando-nos que o Brasil de Oswald é verídico e atual: "antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil já tinha descoberto a felicidade". Essa declaração Oswaldiana pode nos revelar um referencial autêntico e próprio nosso, sem que se obrigue a pensar no graffiti como uma tradução ou mera importação do graffiti novaiorquino.

O nome do grupo de grafiteiros que foi um dos deflagra- dores, "Tupi Não Dá", é uma chamada à nossa realidade nacional, bem ao tom do grito de guerra da Semana de 22.

Diante deste jogo de forças que estão presentes nas primeiras aparições do graffiti em São Paulo, podemos notar um princípio tático de intervir na cidade. Esse princípio diz respeito à vontade comunicativa, pelo processo de ruptura na codificação saturada dos signos lançados na cidade. Ao mesmo tempo, já



se define a tendência do graffiti de se estabelecer como arte.

3.1. A Questão do Anonimato

Em Nova Iorque, os grafiteiros identificam-se como grupo minoritário étnico: porto riquenhos, negros, povos de língua latina. São identidades relativas, quando pensamos em obra/autor. Em São Paulo, como em Bauru, a questão da autoria é mais relativa ainda, pois, apesar de os iniciadores do graffiti serem artistas plásticos que podem ser reconhecidos, entrevistados, expositores de galerias, essa identificação dilui-se quando o graffiti se incorpora à paisagem urbana, quando o referencial local e do passante imprimem sua significação. Dilui-se a identidade do artista, ainda mais quando as imagens são igualadas em simplicidade, leitura rápida e redundância próprias aos signos urbanos, próprias da comunicação visual.

A incorporação destas imagens pelo público chega ao ponto de transferir figuras grafitadas para camisetas, como relatou Alex Vallauri em entrevista para a revista Arte em São Paulo: "graffiti é uma performance anônima que preenche para mim uma necessidade maior e mais ampla [em relação à gravura] de interação com o público... nas ruas ao alcance de qualquer cidadão". (5)

Outro fator que contribui para o anonimato do graffiti é o palimpsesto, superposição e interferência de textos que acontece em vários níveis: o muro passa de elemento arquitetônico a suporte atacado; as figuras grafitadas podem ser utilizadas para personificar indivíduos com nomes inscritos ao lado; há, também, sobreposição de mensagem sentimental, respostas-censura em

que ocorre a raspagem parcial , ou total (até o reboco), como observou Vallauri "raramente um muro é repintado por inteiro, os "diabos" podem ser raspados por inteiro de um dia para o outro, ou ter seus chifres, rabos, ou tridentes mutilados" (6).

O que em Nova Iorque Jean Baudrillard detectou como prática guerrilheira semelhante à dos checos que mudavam os nomes das ruas de Praga para enfrentar os russos, em Nova Iorque "são mil jovens armados com pincéis mágicos e Sprays para embaralhar a sinalética urbana, desfazer a ordem dos signos"(7).

Vemos por aqui, o graffiti acontecer de forma aparentemente despolitizada, mas também não aleatória. Isto porque os grafiteiros são conscientes das armas de persuasão. O espaço de abertura à interpretação, reinscrição-possibilidade de resposta, está já na concepção do graffiti, antes da forma.

Essa apresentação enigmática dos graffiti é caracteristicamente atual, mas derivada das primeiras manifestações em Pompéia e de toda sua incursão histórica. Aos graffiti de Pompéia coube a manifestação de camadas da população que não tinham espaço para manifestação de seus anseios e sentimentos, de camadas postas de lado nas decisões da vida pública e na história oficial. Surge, então, em forma de comunicação de suas vontades reprimidas, revelando suas necessidades e seu imaginário.

A característica de comunicação e expressão vai estar presente na formulação básica da conceituação de graffiti em qualquer tempo e lugar. Eclode no "maio de 68" na França, disseminando uma contestação coletiva intensa, através dos muros de forma ofensiva, onde o muro se torna projeção do coletivo e de sua necessidade de transformação. Extendendo-se aos diversos ní-



veis de expectativa desses agentes, expressou o momento histórico, através de frases/poesias/palavras de ordem que reuniam aspectos de euforia juvenil, como a liberação da sexualidade, passando por questões político-ideológicas "os comitês em toda parte", inferindo seus ideais revolucionários que se tornaram emblema de uma época como "Interdit d'interdire" (8). Os graffitis de 68 em Paris trazem, como em Pompéia, os ideais da população de forma contestadora e diferenciam-se dos graffitis do "submundo", de banheiros e prisões que revelam apenas uma necessidade de distensão. Ao contrário, a partir dos graffitis da França, vemo-lo ressurgir nos momentos de grandes conflitos sociais, a exemplo de Berlim no muro divisor dos lados Ocidental-Oriental, na América Latina em contestação a ocupações militares nos Governos, em Nova Iorque com as tensões sociais criadas pela discriminação racial, entrando para a História como testemunho verídico do sentimento coletivo, de necessidade de participação. A característica comunicativa/expressiva está na base das manifestações grafitadas, mas existem, também, suas modelações de formas que variam no tempo e local em que surgem.

Os graffitis propostos como enigmas têm sua justificativa dentro de um histórico bem recente, num contexto inflacionário do signo; sua perspectiva de projetar-se nessa situação é travestindo-se em signo, mas esvaziando-se do sentido, diferenciando-se do caráter informativo e de informação unidirecional que os signos urbanos carregam, para minar-lhes a operação de continuidade incessante e entorpecedora. Os enigmas entram como ruído; através de seus vazios de mensagens objetivam ser percebidos.



Essa forma de graffiti tem seu marco principal em Nova Iorque, onde a instauração do poder transmite-se intensamente pelos códigos articuladores dos signos, onde o design busca encobrir todos os problemas latentes de organização da vida urbana, onde o signo emite e recebe os impactos de uma troca de informação intensificada de objetos, porém onde o cidadão não é sujeito nesse contexto.

(4) - Folha de São Paulo, 16/03/83, p.22. Depoimento de Mauricio Villaga.

(5) - Entrevista de Maria Olimpia Vassão e Alex Vallauri in: Arte em São Paulo, N.10, 1983.

(6) - Depoimento de Vallauri e Maria Olimpia Vassão in Op.cit.

(7) - SANDRILLARD, Jean - in Op. Cit. p.39.

(8) - "Proibido Proibir" - SILVA TELLES, Armando - Uma cidade imaginada - Colombia: Tercer Mundo Editores, 1980, p.22.

NOTAS

- (1) BAUDRILLARD, Jean - in: Cine Olho . São Paulo, 1979 n.5/6 p.36.
- (2) Folha de São Paulo; 10/09/89, p.24.
- (3) CARVALHO, Bernardo - Folha de São Paulo, 10/09/89, p.22
- (4) Folha de São Paulo, 10/09/89, p.22. Depoimento de Maurício Villaça.
- (5) Entrevista de Maria Olímpia Vassão e Alex Vallauri; in: Arte em São Paulo . N.16, 1983.
- (6) Depoimento de Vallauri a Maria Olímpia Vassão in op.cit.
- (7) BAUDRILLARD, Jean - in Op. Cit. p.39.
- (8) "Proibido Proibir" . SILVA TELLEZ, Armando - Una ciudade Imaginada . Colômbia: Tercer Mundo Editores, 1988. p.26.



Depois de sua aparição aparentemente sem propósito o enigma desfez-se. Abriu-se ao reconhecimento. O diálogo travou-se nos muros, entre os grafiteiros e representantes da responsabilidade pelo espaço público e privado.

Inúmeras questões desencadearam-se a partir do momento em que os graffitis se diferenciaram da pichação bárbara da publicidade e propaganda política ou pornográfica.

Mesmo no seu momento inicial, antes de irromper como arte, quando parecia não haver sentido, já havia um projeto, ainda que nonsense. Ao mesmo tempo começavam se juntar Carlos Mattuck, o arquiteto Waldemar Zaidler, Maurício Villaça, Júlio Barreto, Hudimilson Jr. e outros à força talentosa de Alex Vallauri, com um projeto artístico capaz de dar ao graffiti a qualidade de arte e, a esta, a condição de fato social estando em contato com o público.

A questão de uma intencionalidade estética do graffiti fica clara quando temos nomes de artistas dando-lhe essa qualidade. Porém para a atribuição pública, bem como para o estudo de sua lógica em um processo de transformação não se pode firmar como determinante somente esse dado de autoria competente. Isto porque para o público o reconhecimento dos valores estéticos é feito de forma mais direta, levando-se em conta a obra e seus padrões pessoais de gosto. Para o entendimento da passagem da condição comunicativa para a estética devemos considerar que, desde suas primeiras aparições em locais e épocas distintas, sempre estiveram presentes essas duas qualidades e, em geral, tem-se a tendência à estetização após seu momento de ligação maior à uma



situação comunicativa. Vemos isto ocorrer de forma evidente nos graffitis de Nova Iorque, quando entraram com a cor e o desenho após a deflagração das "Tags"(1), na Colômbia, como evidencia o estudo de Armando Silva Tellez e no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Bauru. Essas observações nos colocam o questionamento de haver ou não uma lógica interna para o graffiti e se há uma caracterização evolutiva para sua linguagem.

Para a compreensão do que é o sentido estético e comunicativo coexistentes já nos primórdios de seu surgimento e do que se lhe atribui hoje, vamos analisá-lo sob o aspecto da filogenia, a partir de sua prática como pintura parietal e a relação que nos reporta às imagens da era paleolítica.

Guardada a diferença entre a situação sócio-cultural do homem destes dois períodos, alguns aspectos em comum podem, no entanto, ser notados no que diz respeito à produção destas imagens. Ao caráter "mágico-ritualístico" das pinturas rupestres do paleolítico, teorizado por autores como Arnold Hauser, Herbert Read e Ernst Fischer talvez se possa relacionar a prática do grafitar na cultura contemporânea.

A primeira verificação que se pode fazer é quanto ao poder de apreensão e registro dos objetos observados em nossa história remota que decorre de uma função de integração com o meio cultural. Embora fossem as primeiras manifestações da consciência e vontade de domínio sobre o ambiente, o homem primitivo ainda não diferenciado na natureza e por necessidade de se expressar, produziu essas imagens como extensão de sua realidade.

Formalmente, o que resultou foi seu naturalismo pictórico, refletindo a condição de ser entre a natureza e seu objeti-

vo de posse ritualizado. /

Em nosso contexto podemos encontrar alguma relação em graffitis como "A Rainha do Frango Assado"(3), onde a sensualidade feminina se apresenta como um alvo (a caça), emblema do desejo masculino de posse da mulher insinuante.

Também podemos citar o relato de Sílvio da Selva: "Quando eu grafitei aquela lambreta, tinha um significado pra mim, como se através do grafite eu a possuísse... é como faziam os homens das cavernas..." (4).

Os integrantes de gangues também, ao se utilizarem de símbolos para demarcar território, que se tornam simbolicamente possuídos, reportam-se ao mesmo rito de nossos ancestrais. /

Podemos verificar um princípio gerador comum a essas duas épocas distintas, de produzir imagens como fenômenos do real. A forma que resulta deste mesmo princípio muda muito, como também de grafiteiro para grafiteiro, pois decorre de todo o processo histórico e artístico. Apesar da "informação artística" (5) que têm os grafiteiros, desviam-se da condição da arte de se vincular a um mercado e de se fechar em princípios estéticos. Justificam-se suas imagens, no entanto, numa relação orgânica com o meio: estar no universo dos signos. /

O que fora "mágico-ritualístico" é hoje campo da experiência-performance, talvez com o "inconsciente coletivo" expressando-se, mas é a experiência coletiva que toma forma e novamente é linguagem socializada. /

Como no Paleolítico as pinturas parietais que não tinham valor de troca, mas de uso, espontaneamente, seguiam como função integrada às necessidades de subsistência, de religiosida-

de ou de organização, os graffitis também, se integram e se fundem aos signos urbanos, publicitários e da comunicação visual e adquirem valor de uso pela sua função de diálogo em direção ao público que se nutre de comunicação e informação, que é garantia de subsistência atual, como era a caça ao homem do Paleolítico que dela se apropriava.

Concordamos com Ernest Fischer, quando fixa a condição de arte onde termina a condição de cumprir uma função. Então concluímos que, pelas funções acima relacionadas, observadas nos graffitis, não nos propomos a defender, rigidamente, o graffiti como arte, mas como produção de imagens que ora tangenciam a arte e ora se apresentam com declarada intenção comunicativa, como códigos visuais.

Ao valor estético que possuem as pinturas rupestres não podemos atribuir intencionalidade ou independência das funções rituais que, pode-se dizer, tinham propósito de comunicação da experiência. As formas de apresentação do graffiti que hoje podem assumir um caráter essencialmente artístico, entretanto, têm as possibilidades comunicativas que são inerentes à arte, intensificadas pelo espaço urbano onde se está em contato com um público maior que o de espaços restritos à apresentação artística. Seu espaço não se fixa: é percurso em tempo rápido e, assim, mesmo o valor estético necessita ser claramente comunicado, devendo surpreender e chamar a atenção, tendo em vista um certo cansaço provocado pela profusão de mensagens visuais direcionadas ao público.

Uma relação que pode ser vista, também, entre a pintura da era paleolítica e o graffiti, é quanto ao espaço simulta-

neamente utilizado em que vemos concordância. A abolição do espaço em perspectiva não surge como retomada explícita e própria dos grafiteiros. Tal abolição já é praticada na arte moderna: dispensa-se a linha de terra, linha do horizonte, representação do tamanho dos objetos em relação à proximidade do observador, em relação aos objetos entre si com parâmetros no real, para dar lugar a colocação e ao tamanho dos objetos de acordo com vários pontos de vista e numa hierarquia de valores relacionados à vontade de expressão.

O depoimento de Jaime Prades, grafiteiro paulistano, aproxima também as pinturas rupestres de nosso graffiti: "A pintura de onde ela vem? Vem da parede, vem das cavernas, vem da magia, do ritual, da iniciação mágica do inconsciente ou do subconsciente. A pintura sempre esteve grudada na parede, a tela é uma invenção da Idade Média; os caras inventaram o produto e inventaram o produto tela, daí ficou o afresco, como técnica, meio sem ter para onde ir. Com o grafite é como se a gente pegasse o tempo e virasse do avesso. E como se a gente estivesse vivendo uma pré-história. A arte rupestre tem uma ligação muito grande com o grafite, a gente até revelou isso descaradamente até fazendo, no começo, imagens de bisontes" (6)

Quanto à técnica empregada, a gestualidade permanece apesar de toda experiência histórica/artística. Pelas dimensões das pinturas rupestres e dos graffitis e a imediatez necessária, o envolvimento cinestésico não pode ser perdido, sendo para alguns grafiteiros um fim, como vemos em graffitis que são verdadeiras garatujas.

A aproximação que fazemos aqui, torna-se ainda mais

evidente pela descoberta feita recentemente por Jean-Marie Chauvet de uma caverna (Chauvet) próxima a Lascaux (sudeste da França). A técnica de pintura utilizada aproveita a protuberância das rochas para a representação das partes mais salientes do corpo dos animais, como o ventre por exemplo. E o aproveitamento dos acidentes do suporte que vemos também nos graffitis. Outro dado importante é que, segundo Michel Lorblanchat, "...os pintores não usavam pincéis, mas dissolviam os pigmentos na boca e lançavam jatos de saliva assim colorida contra a parede, como se fosse "spray" (7).

Feitas essas considerações acerca das relações do graffiti com as pinturas parietais, nos deteremos agora no contexto contemporâneo.

A perspectiva dos graffitis se estabelecerem e evoluírem no espaço que os caracteriza, o urbano, sofre interferência de fatores que ora o sintonizam com nosso tempo e ora o desviam. Ora colaboram à sua particularização como forma expressiva e ora tendem distanciá-lo de sua proposta inicial de não se moldar a fórmulas já desgastadas. A absorção dos graffitis pelas galerias, museus, marchands, promotores de workshops, característica mercadológica em direção a qualquer produto cultural atual, compete com a intencionalidade dos artistas que participam do movimento, mas essa também foi se adaptando e deixando-se absorver. É um dos caminhos que vê o artista na sua necessidade de interação com a vida. Assim, é muito precisa a colocação de Keith Haring que dizia que "o Homem contemporâneo consome informação com uma velocidade inacreditável e que por isso o artista tem que produzir imagens de modo eficaz e rápido para manter a sintonia com

esse mundo em perpétua agitação" (8).

Embora o problema de mudanças rápidas, da visão simultânea e da velocidade seja própria da modernidade, é a mudança de paradigma que traz o Pós-Moderno que vai nos dar o sentido essencial à sua compreensão.

A passagem do período Moderno para o Pós-Moderno pode ser vista na arte quando essa desvincula-se da "auto-absorção" notada por Steven Connor (9), quando sua linguagem deixa de referenciar-se em si e o grande público dela participa.

O graffiti aproveita-se desta abertura e revela-se contíguo à proposta artística que já no início do século anuncia ser fenômeno de pós-modernidade.

As manifestações de arte contemporânea, opondo-se a um certo "classissismo" moderno, talvez só possam ser classificadas como de um período de "maneirismo", como observou o crítico de arte Achille Bonito Oliva(10), no que concordamos que aí não se economizam afetações, metáforas, efeitos visuais de surpresa, cores ardentes - mau gosto, universalismo, mudanças de técnicas e disciplinas.

O programa da modernidade que culmina com a Minimal Arte e Arte Conceptual levando ao extremo o fechamento em si, com sua frieza e rigidez, é generalizadamente subvertido na pós-modernidade com grande vitalidade na pintura e na estética que não mais se opõe à sociedade.

A pós-vanguarda pretende "responder ao abraço da sociedade com a sua própria estratégia de abraçar"(11). Estratégia usada já no início do século pelos dadaístas, que exerceram a revolta contra a estética, mais profundamente por Marcel Duchamp



e seus ready-mades (1917), que provocaram o deslocamento da ênfase do objeto artístico para o artista (do objeto para o sujeito). Essa dessacralização do objeto artístico, quando elege o objeto industrial como obra de arte, será retomada pelos artistas da Pop Art, na década de 60, mas em sentido inverso: o objeto industrial é que será colocado em situação de crise como objeto de consumo quando tornado obra.

Adorno e Horkheimer puseram em questão a "perda da dimensão crítica da arte" e a "dissolução da arte no cotidiano" (12) e a Pop Art, considerando o emblema moderno do consumo do novo, propõe a reflexão deste processo incessante quando Jasper Johns (1930), Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein (1923) e Andy Warhol (1930 - 1987) evidenciaram a maneira premeditada dos recursos estéticos que usa a indústria cultural, no seu mecanismo de dissimulação da dicotomia produção espiritual/produção material.

Os meios dos quais se utilizam os artistas Pop são os mesmos da indústria cultural. Uma geração onde o instrumento tecnológico é natural e a quebra da hierarquia arte elevada-arte trivial é condição imperativa de pós-modernidade. Chega-se ao "abraço da sociedade", mas abraço incongruente, pois não se furta à capacidade de surpreender e intervir nessa sociedade.

O espaço tomado implica em reaver a dimensão do cidadão na cidade. É significativo que minorias tenham desencadeado o processo. Essas minorias podem ser entendidas como as dos diferenciados no espaço da indiferença. O lugar do imprevisto, no qual irrompem, torna-se metáfora do lugar do simbólico, onde estruturalmente os signos se articulam em ordem sintática rearran-

jada pelo intérprete e onde a voz do cidadão, recuperada, recria o espaço do convívio, através da poética.

4.1. O Graffiti Poético e Poético Visual

Aproximamos essas duas formas - poética e poética visual - pela interdependência das linguagens plástica e verbal verificada nesse momento em que o graffiti assume padrões de realização artística.

Quando o signo icônico atinge o caráter de "forma" na relação significante/significado, revela certa homologia estrutural com a poesia, abolindo a noção do ícone de indiciar os elementos constituintes do referente através do ilusionismo do natural, por meio de convenção que traziam a herança do Renascimento, da pintura de profundidade implicando no sistema mimético.

"A criação poética que está além da simples reorganização de convenções elabora seu sistema de signos em relação expressiva no universo de conteúdo do poema"(13). Apresentam-se portanto nos graffiti, tanto a proximidade do verbal e do visual pelo sistema representativo autônomo que liga as artes entre si, quanto a sobreposição de textos que muitas vezes coexistem no mesmo espaço, completando-se para estabelecer a mensagem ou mensagens.

É esclarecedora a proposição formulada por Funari (14) a respeito da tensão dialética criada pela unidade verbo-fônico-icônico do graffiti concretizado na parede: estabelece que a informação semântica - que remete ao contexto sócio-cultural do

emissor/receptor (sua classe social, idade, profissão, posição ideológica, auto estima, etc...) - exige informação estética implícita na concretização da mensagem em um graffiti, esse apresentando três níveis: verbal, fônico e icônico. A morfologia e a sintaxe operam ao nível verbal; a fala no nível fônico e as formas das letras e desenhos (figuras) no nível icônico.

No movimento artístico do graffiti, esses níveis fundiram-se posteriormente sob a forma de contágio, mas surgiram como expressões isoladas em caráter enigmático. Era a aparição embrionária da abertura que contém a obra de arte, permitindo nessa fase a formação de grupos de grafiteiros com diferentes visões e modos de expressão.

Em 78 Alex Vallauri dispara, em vários pontos da cidade de São Paulo, suas figurinhas como sombras chinesas; Hudinilson Jr. seu "Ah! Beije-me..." e uma série de contagiados começaram a se manifestar utilizando a técnica de máscara de papelão desenvolvida por Vallauri e a pichação poética, num estilo igualmente veloz abordando questões existenciais urbanas como:

EDIFICIL: (aqui as letras formando pequenas figuras de prédios, já revelando a influência ideográfica),

BEBE A VIDA

EU EXISTO

RENDAM-SE TERRAQUEOS

VEJO UM VULTO NA JANELA

DEUS ESTEVE AQUI MAS FOI EMBORA

DEUS SAIU DAQUI E EU TAMBEM

Ou as que têm conotação moral:

PRAZER PARA TODOS

QUEM PUXA FUMO PERDE O RUMO

QUEM SAI DO ESQUADRO PERDE O PRUMO (Bauru)

EM CASO DE DÚVIDA DIGA A VERDADE

Ou mesmo a consciência política foi exercitada:

ANESTESIA JÁ

BRASIL! AME-O OU BEIJE-O

UNE DUNE TRE

ABAIXO A VIDA DURA

E aqueles inomináveis e ainda mais instigantes:

ORA H

E FOGO MOÇADA!

GONHA MOBREU

MARIA CLARA EU QUERO A GEMA

CELECANTO PROVOCA MAREMOTO (Rio de Janeiro)

EU = (Bauru)

Essas elaborações poéticas muito sintéticas utilizam trocadilhos, ironia, interjeições, exclamações, elementos de efeito que nos revelam uma paródia aos mecanismos de marketing, mas que não param por aí. Ousam investir no espaço da cidade projetando o espaço hipoteticamente sagrado onde tudo se une e se compartilha, o espaço do simbólico.

A BOTINHA preta de salto agulha, ícone do graffiti paulistano, marca de Alex Vallauri que tempos depois foi desven-

dada(15), juntaram-se o telefone, o jacaré, a luva, cupido, o diabo, o coração, o acrobata (retirado do quadro "o circo" de Georges Seurat - neo-impressionista), o salto da pantera de Jim das Selvas e outros. De Maurício Villaça, foi bastante marcante o Mandrake; Clark Kent correndo para se transformar no Super-Homem, astronautas, notinhas musicais, saxofones, o morcego do Batman, a Mulher Maravilha, imagens facilmente reconhecidas pelo passante, como os esteriótipos que sinalizavam produtos específicos de casas comerciais (precursores dos logotipos). Vallauri utilizou o mostruário da fábrica de carimbos Dulcemira, formados por imagens em siluetas como sombras chinesas, placas de trânsito ou sua derivação em contorno. Os graffitis de Sílvio da Selva em Bauru, também executados através de máscaras, são figuras retiradas dos quadrinhos, como também releitura de obra de arte com sua "Pietà"

Esses grafiteiros retomam Roy Lichtenstein, artista Pop que, na década de 60, fazia citações de histórias em quadrinhos em telas de Silkscreen. Característica de pós-modernidade, a citação apresenta tudo como absolutamente presente, como negação da história. Os resgates são feitos sem contexto. Principalmente quando se trabalha com um objeto que já passou pela redução do consumo, esse torna-se vazio de significado e assim se opõe à integração do sistema de informação.

Com esse esvaziamento e o reconhecimento, entra o fruidor e seu repertório pessoal para atribuir significação, revolvendo a memória. Mas a imagem desconectada de seu contexto só vai encontrar o sentido e um novo significado junto ao cenário da cidade como outro reconhecimento a que remete. Esses graffitis não desmerecem a paisagem urbana, antes fazem com que a percebam,



que a retomem numa segunda passagem, inscrevendo-a como referencial do passante.

A velocidade, tornando a cidade como percurso, é por esse instante paralizada e a imagem reacionada em outros pontos pela repetição das figuras grafitadas: jogo, ludismo, intersecção de signos, fliperamas, um lance de dados. A operação aqui exigida é a da bricolagem. Todos são autores nesse ato.

Num amadurecimento visível, os grafiteiros partiram para as ruas de maneira intensificada, realizando verdadeiros "murais" grafitados. Entra então em cena o assunto, apesar de aberto a interferências, já concebido com uma preocupação compositiva e plástica. Os temas centralizam-se em: desordem arquitetônica urbana - prédios caoticamente traçados - o erotismo da mulher nos quadrinhos, caos urbano e futurismo, a noite paulistana, a TV, imaginário lírico: dançarinas, figuras de anjos, varais, super heróis em ação - contextualizados - crítica à política do momento, abstratos, labirintos (influência de Keith Haring), releituras de obras consagradas, como exemplo: "O Almoço na Relva"(16) de Edouard Manet, ou a "Dança"(17) de Henri Matisse.

A nível de força estética revelada nos graffitis, Alex Vallauri, no Brasil e Jean-Michel Basquiat mais Keith Haring, EUA, são os nomes mais expressivos. Como tendência geral, o Grupo Cobra, formado em 1948, atuando por mais ou menos dois anos (Copenhague, Bruxelas, Amsterdã) é, na pintura, a expressão precursora, se assim pode-se dizer do graffiti a traço livre: uma pintura universalista, fortemente figurativa e de colorido intenso, numa espontaneidade que resulta grande liberdade de formas e fluxo livre do inconsciente. Mas os graffitis paulistanos e bauruen-

ses libertam-se também do peso existencial que o pós-guerra marca nos "Cobra" (força e determinação é o seu lema). Tupi não dá, Três Nós Três, Viajou Sem Passaporte, outros grupos e grafiteiros individualmente se armam de ironia e de dinamização. "Pique" do graffiti? O Muro de Berlim grafitado depõe em contrário.

4.2. O Espaço Institucional

Nas mais variadas tendências, os graffitis foram tomando corpo de arte e houve, por conta de uma sistematização dos elementos plásticos, ou talvez uma percepção mercadológica, a deflagração de um estilo grafite, materializado em capas de cadernos, camisetas, publicidade na TV, Outdoors, revistas, etc.

Nesse momento, os artistas grafiteiros que já alcançavam o espaço institucional buscaram garantir a continuidade de seu trabalho que surgira e ganhara força nas ruas, mas aí a questão da comunicação e da arte na cidade, que o graffiti traz em seu âmago com sua força selvagem, atenua-se.

O graffiti no Brasil tem marco histórico com a morte de Alex Vallauri, em 27 de março de 1987. Anteriormente à sua atuação nos muros da cidade de São Paulo, já havia um percurso artístico, ligado à técnica de grafiteagem que veio a ser desenvolvida através da gravura, mas a opção que fez foi determinante para o movimento como mestre. Sua chegada às galerias e à Bienal de 1985, com a instalação com graffitis na "Casa da Rainha do Frango Assado" deixou seu trabalho autenticamente documentado.

Outros artistas expuseram e, quando o graffiti chega

aos Workshops, Galerias, Museus, perde seu caráter de ser, também, uma performance na cidade, tornando-se, então estilo graffiti. Cartões postais à parte, a visão de estudiosos de outros países consagra o graffiti de São Paulo como de grande interesse e qualidade. (18)

Ao olhar menos atento ou mais tradicionalista, só a pintura mural é que atinge qualidades artísticas: tem maior propósito de expressão e ornamento, é mais estruturada do ponto de vista da composição e na harmonia das cores. Por isso, com a efervescência do graffiti, o mural torna-se uma forma da administração pública de por ordem e arte no espaço da cidade com a mesma velocidade com que os graffitis se impõem fazendo com isso dupla redução: tornando mero ornamento uma pintura que historicamente está relacionada com a mensagem ideológica e desprezando a amplitude da proposta de intervenção do graffiti buscando estabelecê-lo como solução em espaço limitado.

No entanto, quando grafiteiros tomam muros extensos, os seccionam, mudam na própria placa instalada pela prefeitura a denominação de rua para galeria, chegam a se aproximar muito da pintura mural, mas não o são pela repetição das imagens em outros pontos da cidade, pela técnica que utilizam e pelo ato voluntário.

A exemplo desta mudança de nome de rua para nome de galeria veremos a Galeria Mourato Coelho, na Vila Madalena em São Paulo:





A diferença fundamental entre a pintura mural e o graffiti está na maneira de utilização do suporte. Para a primeira, o muro é suporte na concepção tradicional, isto é, considera-se uma delimitação das dimensões e nesse são colocados elementos significativos sobrepostos à superfície, diluindo/encontrando sua materialidade. Já no graffiti o muro é a própria extensão das vias da cidade, em circuito, sem limites e os elementos gráficos nele inseridos não camuflam sua condição de receptáculo, deixando visível sua cor, sinais do tempo e dos elementos circundantes.

Tapumes. O Buraco da Paulista, murais sugeridos são espaços propostos como livres. Houve até um com a denominação: "espaço para pichadores de bom gosto"(19), mas a ordem repressora

nunca esteve totalmente a favor, nem organizada e os grafiteiros não estiveram de pleno acordo, mantendo a diversidade suportes.

Alguns grafiteiros artistas foram absorvidos, ou conquistaram o espaço sempre desejado das galerias, enquanto o movimento nas ruas ia, também, diluindo-se na caiação de alguns muros e derrubada de outros. ALEX VIVE, REBOTAR-ME-EI e VIVALEX foram gritos de guerra em timbre paulistano, desencadeando uma rápida fase de entusiasmo. Em seguida os jornais noticiaram várias exposições de artistas pós-grafiteiros.



JAIMITO

• GRAFIS •

Cobre qualquer coisa que você ima-
gue: casas, muros, carros, roupas,
roupas e roupas, bolsos,
cadeiras, etc.

• OBJETOS • TELAS • RECORTES • • PAINÉIS • ESTAMPAS • • CENÁRIOS • BRINQUEDOS •

ATELIÊ ABERTO • (011) 872 4289



John Haward polemizou e contestou a inserção do grafite no espaço autorizado e neutralizador da proposta de intervenção, que espaços institucionais denotam. Na exposição "A trama do gosto - um outro olhar sobre o cotidiano", realizada no pavi-

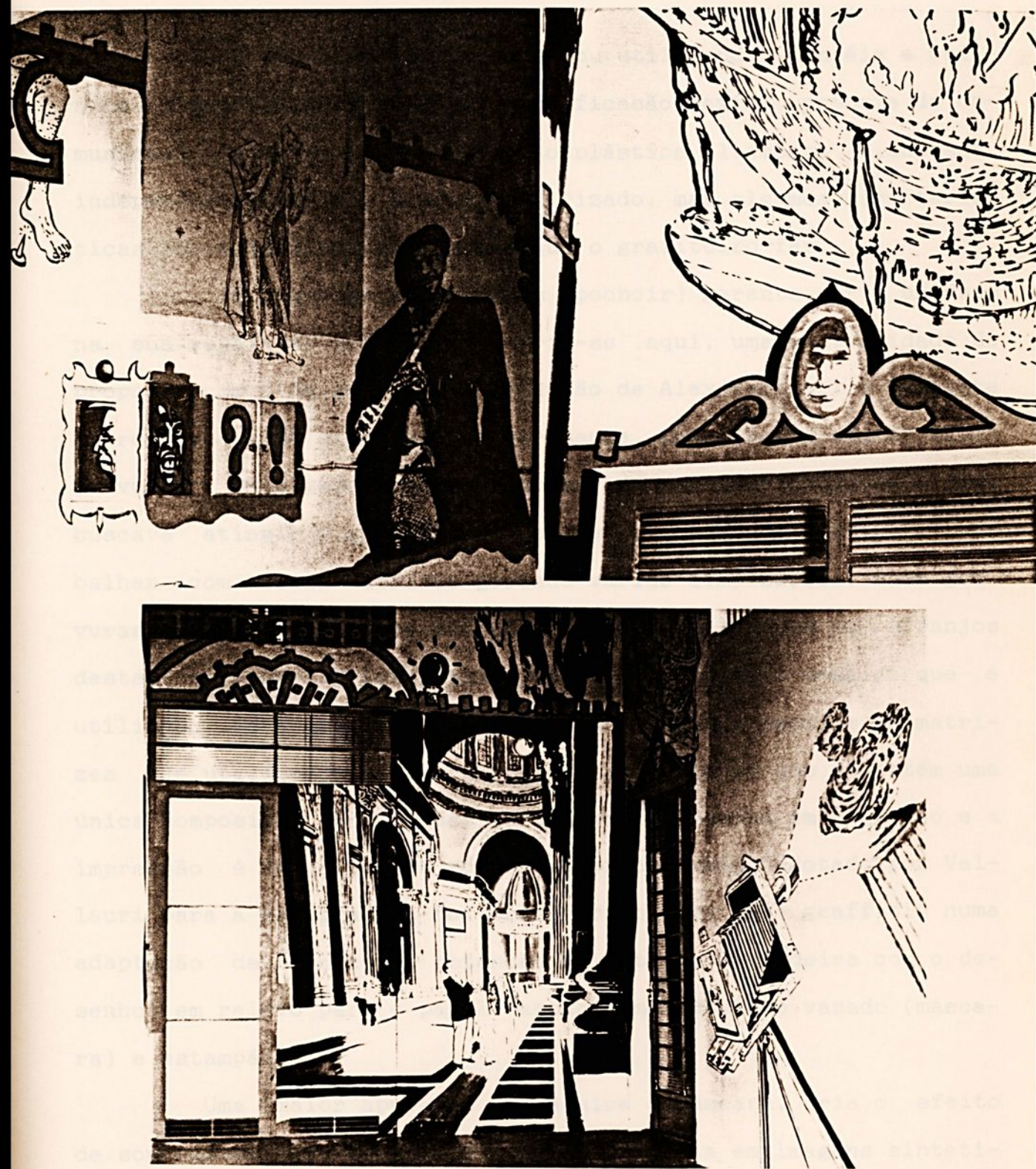
lhão da Bienal em janeiro/fevereiro de 1987, Alex Vallauri, como sub curador, convidou artistas do graffiti para participarem, dentre eles Maurício Villaça, Júlio Barreto, Ozéas Duarte, Vado do Cachimbo. John Haward pichando o espaço não reservado, transgredindo e interferindo, apresentou a questão do real significado do graffiti.

Um estilo pós-graffiti está registrado em catálogo sobre a exposição: "Pós-graffiti/Figuration Libre" - Vilie de Paris, dezembro de 1984 / fevereiro 1985. Rápida "tradição" do graffiti no acervo da Biblioteca do MAC em São Paulo, que ainda não possui registro sobre graffiti (janeiro de 1995).

Representam esse estilo os artistas John "Crash" Matos (1961) e Torrick "Toxic" Ablack (1964) que apesar de serem alguns anos mais jovens que Keith Haring (1959-1990), já impulsionam uma segunda geração do graffiti dando a esse "notas de nobreza" e "o reconhecimento que tem o que se tornou Clássico" nas palavras de Hugo Brutin (20). Esses artistas usam de grande liberdade de expressão e sua "Figuração Livre" vem a dar continuidade e enriquecimento à linguagem do graffiti. Partem de imagens da arte popular, da vida cotidiana, personagens caricaturais, através da escritura simplificada numa linguagem direta, mas dando-lhe grande energia e expressão plástica.

No Brasil também ocorre uma troca de influências e uma evolução artística nas grafitagens, podendo-se notar que os artistas que foram para os muros tanto assimilaram suas possibilidades expressivas quanto lhe deram sua contribuição pessoal. Mas como no Brasil a pintura mural nunca teve a força que adquiriu na França, ou na América Latina com Siqueiros, Rivera e Orozco, é

esta, a pintura mural que tem mais a ganhar, sedimentando os valores ousados na rápida incursão do graffiti.



Mural/graffiti na Oficina Cultural Glauco Pinto Moraes-Bauru

4.3. A Arte do Graffiti

A traço livre, estampa, ou utilizando pincéis e rolinhos, o graffiti vai desde a simplificação máxima, própria da comunicação visual, até a expressão plástica altamente elaborada, independentemente do processo utilizado, mas algumas características são mais próprias à opção que o grafiteiro faz.

O processo de máscaras (pochoir) garante certa unidade na sua repetição pela cidade. Cria-se, aqui, uma contiguidade de proposta com a da gravura. A produção de Alex Vallauri é bastante expressiva como exemplo. Primeiramente, trabalhando com a Xilogravura, empolgado com seu caráter de reprodutibilidade, Alex buscava atingir o grande público. Seu processo consistia em trabalhar com várias matrizes gerando várias composições. Suas gravuras resultavam de um exercício de possibilidades de arranjos destas matrizes. Diferencia-se então, do processo mosaico que é utilizado para gravuras coloridas, onde vários pedaços de matrizes são utilizados numa organização prevista em que se obtém uma única composição final. Suas partes são colocadas em registro e a impressão é feita de uma só vez. O procedimento adotado por Vallauri para a xilogravura foi transferido para seus graffiti numa adaptação da técnica de obtenção da matriz, da madeira com o desenho em relevo para o papel cartão com o desenho vazado (máscara) e estampá-lo.

Uma maior apuração da técnica à máscara, cria o efeito de sombras em alto-contraste e sempre resulta em imagens sintetizadas, que levam a uma apreensão rápida como a da comunicação vi-



sual e da publicidade, permitindo também grande mobilidade na sua colocação. A criação de significados pode estar relacionada com as figuras que se escolhe para a composição e à interferência de textos que venham a ser grafitados posteriormente num verdadeiro diálogo que se estabelece nos muros e permite também a relação com os elementos circundantes, como janelas, portas, colunas, buracos na parede, a sombra de um poste. Essas possibilidades não se restringem ao processo de máscara mas são através dele mais frequentes. E o que permite uma verdadeira fabricação de composições.

Já o graffiti a traço livre tem, geralmente, a expressão própria do figurativo primitivo (entre a figuração e abstração). Se o processo de máscara vem a ter certa relação com a gravura, o traço livre pode assemelhar-se com o da monotipia pelo que esse processo tem de criação de efeitos e valorização do gesto e do traço.

A monotipia surgiu da necessidade de experimentações de variações tonais e aplicação de cores pelos gravuristas, no século XV, com Rembrandt Van Rijn, em Amsterdã e Giovanni B Castiglioni, em Gênova, que começaram a manipular as tintas nas chapas de suas gravuras. Foram os primeiros pintores gravadores a produzir monotipias (mono = única / tipia = impressão). Mas foi Hercules Segers e Willian Blake, no século XIX, que utilizaram a técnica de pintura posterior (aquarelada a mão) sobre a gravura já impressa que é uma variação do processo A La Poupée, onde se empregam as cores na chapa já gravada. Esse processo vai ser utilizado pelos artistas grafiteiros, quando misturam a técnica de máscara, que corresponde à matriz da gravura, com o traço livre,

ou jato de Spray, que corresponde a pintura posterior ao desenho já impresso, ou ao desenho gravado na chapa.

Embora o desenvolvimento de técnicas na gravura possibilitasse aos pintores-gravadores a obtenção de claros/escuros, meios tons, intensidade do traço, colorido, através da água forte, água tinta e maneira negra, os pintores impressionistas, mais destacadamente Degas, retomam o processo da monotipia que permite grande experimentação plástica, revelando a inquietude do ato criador, que está presente, também, nos graffitis que, pode-se dizer, utilizam da mesma técnica, em suportes e materiais diferentes.

O desenvolvimento técnico dos graffitis realizados com máscara e posteriormente máscara e grafiteagem a traço livre, levou-nos à verificação de certas relações com a produção da cerâmica do período Clássico. Tais relações trazem-nos elementos para a verificação das configurações em silueta que, posteriormente detalhadas e modeladas internamente, vêm a nos revelar, se não a aproximação de períodos tão diversos, certos pontos em que a herança cultural da Antiguidade Clássica vem à superfície.

Os estudos da tradição iconográfica grega demonstram a importância que as imagens tinham para essa cultura, revelando sua concepção antropocêntrica através de figurações que denotam sua experiência mítica e religiosa(21). Embora na escultura a conquista do naturalismo tenha sido de reconhecida importância para a sedimentação destes valores, é na cerâmica que vamos encontrar o papel de fixação e de projeção dos temas tratados de forma que sejam transmissíveis através da visualização.

fundo negro, figuras brancas

Assim, é mais importante ao artista dar a sua versão do mito, o sentido que será transmitido pela "tradição visual" (22) do que a elaboração de reconhecimentos fiéis à percepção do natural. Haiganuch Sarian, em seu estudo, coloca-nos esse dado de caráter didascálico "a imagística nos vasos gregos é mais linguagem do que arte e sua função semântica predomina sobre sua função estética" (23) .

Por ser uma arte do traço a imagística nestes vasos denota um grafismo que atenua o caráter contemplativo em favor do representativo, tornando essas imagens um instrumento de memorização.

Vemos concordância destas funções em nosso presente histórico, no que diz respeito a uma cultura de imagens e sua transmissão através de uma sintetização extrema das figuras, leitura fácil e direta com vistas a alcançar o público. Sua evolução formal dá-nos parâmetros para dimensionarmos a importância da produção das imagens da cerâmica grega relacionada aos graffitis para identificação do patrimônio espiritual/cultural em seu contexto. Para isto relacionamos:

CERAMICA GREGA

GRAFFITIS

período peristrático e

período do graffiti

melanográfico

enigmático

século VI a.C.

1978 /79

figuras negras em silueta ou
fundo negro, figuras brancas

figuras em silueta

período eritográfico	-----	período artístico
século IV-V a.C.		anos 80
figuras vermelhas		máscara e traço livre
fundo vermelho, apresen-		molde com linhas
tação de detalhes inter-		internas
nos, movimentos, escorso,		contorno e pintura e/ou
expressões, modelado		desenho interno
mobilidade do suporte	-----	mobilidade do suporte
vaso		muro
caráter didascálico	-----	caráter didascálico
baseado em textos		não há, porém
míticos e religiosos		utiliza-se de textos
		como os quadrinhos
representação heróica	-----	heróis dos quadrinhos
representação religiosa		personagens públicos
representação do espaço	-----	representação do espaço
que revela compreensão		que revela compreensão
psicofisiológica		psicofisiológica
linearidade		simultaneidade



tradição visual	-----	esteriótipo, comunicação visual
-----------------	-------	---------------------------------

confluência do meio propulsor e receptor (voltado para a coletividade)	-----	gera o diálogo do meio propulsor e receptor (voltado para a coletividade)
---	-------	---

A não utilização da máscara na grafiteagem favorecerá, no entanto, resultados bastante diversos. Com o spray somente, tinta látex, pincéis e rolinhos os grafiteiros dão livre curso ao desenho e às cores. Adquirem uma liberdade de expressão que está entre a figuração e a abstração. Os recursos visuais também são elaborados considerando-se as texturas, o ângulo de visão, a velocidade das vias urbanas. São geralmente muito dinâmicos e tendem mais à figuração, mas podem também apresentar uma abstração que vai do expressionismo ao taxismo e uma grande sobreposição de textos cria o efeito da "action painting" de Jackson Pollock (1912 - 1956).

Após um grande desenvolvimento de técnicas tomaram lugar os graffitis-pichação que exploram formas nas letras. Aqui é somente usada a técnica de traço livre, em uma só cor, mas é mais frequente a utilização do preto. Não requer nenhum processo, é um simples apertar de botão, numa gestualidade que os tornam, às vezes, automatizados, repetidos pela cidade com a regularidade impositiva própria da publicidade, tanto em lugares de que se ocuparam os grafiteiros para desenvolver uma arte, quanto em lugares desafiadoramente altos onde projetam sua clandestinidade.

NOTAS

- (1) (ESP) "Nova York, cidade aberta aos grafites paulistanos"-11/01/83,
- (JB) "A arte não oficial dos muros de Nova York" -12/10/83,
- (FSP) "Keith Haring deu ao grafite o status de arte" 19/02/90
- (2) "SILVA TELLEZ, Armando - Una cidade imaginada . Colômbia: Tecer Mundo Editores, 1984. p.34.
- (3) Graffiti de autoria de Alex Vallauri, exposto na Bienal de São Paulo de 1985.
- (4) Depoimento de Silvio da Selva a Maria Cecília R. Barbosa em 31/08/95.
- (5) Idem
- (6) Depoimento de Jaime Prades a Célia Maria A. Ramos em 10/09/92 in : Grafite , Pichação & Cia. pp113-114.
- (7) (FSP) REIS, José. "Caverna de 30 mil anos ressucita arte pré-histórica. 10/09/95.
- (8) (FSP "Keith Haring deu ao grafiti o status de arte". 19/02/90.
- (9) CONNOR, Steven - Cultura Pós-Moderna. Introdução as teorias do contemporâneo . São Paulo : Loyola 1989. p. 73
- (10) HONNEF, Klaus - Arte contemporânea . Germany: ed. Benedikt Taschen, 1992. Trad. Casa das Línguas Lda. p87
- (11) HONNEF, Klaus- in Op. Cit. p.28



- (12) FREITAG, Bárbara - A teoria Crítica Ontem e Hoje . São Paulo: Brasiliense, 1993. 4.ed. p.77
- (13) Ver Guinaldo Gonçalves, Transição & Permanência, Iluminuras, 1989. Sobre os conceitos de linguagem poética de Louis Hjelmslev - Prolegômenos a una teoria del lenguaje, Expressão e Conteúdo, versão espanhola de José Luís Dias de Liaño, Editorial Gredos, Madrid, 1974.
- (14) FUNARI, Pedro Paulo - Cultura Popular na Antiguidade Clássica. São Paulo; Contexto, 1989.
- (15) "Grafite troca a guerrilha das ruas pelas paredes das galerias de arte". 21/03/88.(FSP)
- (16) graffiti encontrado no planalto paulista ."A Vertigem do Olhar". Rosa Luíza de Melo Rocha. São Bernardo do Campo, 1992.Dissertação Mestrado. IMS
- (17) graffiti encontrado na Vila Madalena, rua Aspicuelta com rua Mourato Coelho.
- (18) VILLAÇA, Maurício - "Arte dos muros paulistanos atrai a atenção dos visitantes da cidade". 19/01/89 (FSP)
- (19) DUARTE, Marcelo - in: "Veja". 20/02/91. p.17
- (20) MAC-USP.São Paulo: Catálogo da Exposição" Figuration Libre-Póst-Graffiti"
- (21) SARIAN, Haiganuch- in: "Cultura Clássica em Debate". Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos. UFMG/CNPQ/SBEC.1987, P.16
- (22) SARIAN, Haiganuch - in: Op. Cit. p.16
- (23) SARIAN, Haiganuch - in: Op. Cit. p.17



CAPÍTULO V - GRAFFITI: DO VERBO GRAFITAR

A ESCRITA DE CODIGO SECRETO

No momento em que os graffitis começam a ganhar reconhecimento como arte e espaço autorizado (1), uma deflagração de signos incomprensíveis, formando uma escrita angulosa e cifrada, em arabescos que codificam a formação de grupos-gangues, instalam novamente o enigma na cidade. De códigos secretos instigantes, essas inscrições acontecem após mais ou menos dez anos de questionamentos acerca de arte e comunicação na cidade; auge e declínio de um movimento nas ruas, parecendo não considerar a existência anterior de graffitis.

➤/ Sob forma de ruptura com a causa do diálogo, do ato perlocutivo a que o graffiti anterior remete, esses graffitis/pichação lançam-se ao espaço inusitado não mais através do símbolo, mas através do travestimento do signo que reporta à cultura da violência, da velocidade e da fragmentação. Surgem como ato imperativo, ação a prêmio: quanto mais impossível, melhor(2).

O espaço público não é mais aqui possível de ser pensado, de se intervir para uma transformação: é tomado de maneira selvagem e indiscriminada, ao que há de caos no urbano, soma-se e a opinião de que o espetáculo está instalado para sempre, divide. Ameaçam cobrir qualquer espaço expondo a marginalidade e abstenção imposta que está por trás do cenário. Esses graffitis/pichação assemelham-se muito a uma fase inicial do Rio de Janeiro e de Nova Iorque.

➤/ Novamente, o confronto dá-se com a questão da comunicação na cidade: um universo saturado de informações, onde a publicidade tem seu campo de batalha instalado de maneira impositiva e caoticamente autorizada do ponto de vista de uma urbaniza-

ção.

Rebelam-se esses graffitis contra uma linguagem altamente estruturada, eficiente e sedutora, que cai no mesmo vazio que as pichações retratam dissimuladamente. Impõe-se a toda uma construção comunicativa que se dá de uma forma linear e imediata: código a ser decodificado e o conteúdo não muda: desejo simulado a ser simuladamente satisfeito. Os artifícios aos quais se opõe são realizados com extrema perícia artística e uma profusão de signos é instaurada de maneira totêmica: precisa-se assimilá-los para não fazerem mal. Os graffitis/pichação deste momento revelam-se transgressivos porque ininteligíveis, não cooperando com a realidade virtual do simulacro. São presença desvirtuada.

A condição selvagem é notada por Jean Baudrillard como a forma não autorizada ou não financiada do graffiti pela administração urbana. Analisando os graffitis de Nova Iorque afirma: "alguma coisa na cidade torna-se tribal, rupestre, anterior à escritura, como emblemas muito fortes, mas desprovidos de sentido"(3). Baudrillard também delimita o caráter selvagem em relação aos City Walls e aos afrescos murais dos guetos, pois somente nos graffitis a mensagem é nula.

Selvagem também é o conceito dado por Wolfgang Becker (diretor do Museu de Aachen) aos artistas que lançaram uma "lufada de ar fresco"(4) na arte contemporânea, os New-Wilde ("novos selvagens" - neo-expressionistas) e ainda Klaus Honnef, ao escrever sobre a obra de Jean-Michel Basquiat - "Rei" na hierarquia do graffiti como "Samo" - observa a agressividade como fator de resistência à absorção de mercado.

A força vital da criação, esse impulso selvagem, é peculiar à arte contemporânea bem como ao graffiti artístico, mas nesse terceiro momento ele se aproxima do conceito relacionado por Baudrillard.

✓ A deflagração das "Tags" - pseudônimos de batismo de gangues - aqui também se verifica, embora ainda mais camuflada, porque escrita em código secreto e aqui por jovens que continuarão anônimos para o público, mas heróis entre eles, se atingirem grandes alturas, se povoarem a cidade - cega a eles - com suas rabiscacões livres.

Jean Baudrillard em seu ensaio "KOOL KILLER ou a Insurreição pelos Signos" observa sobre o espaço urbano "...cidade, não mais como lugar de poder econômico e político, mas sim do espaço-tempo do poder terrorista dos mídia, dos signos da cultura dominante... o sistema se reproduz, não somente do ponto de vista econômico e no espaço, mas também em profundidade, pela estratificação dos signos e dos códigos, pela destruição simbólica das relações sociais..."(5).

Ao analisar a estratificação geográfica da cidade transformada em homogenização simulada pelo código centralizado do poder, teoriza que a decodificação é prevista de antemão e é no "irreferencial" que Baudrillard vê a força revolucionária vitoriosa do código segundo sua própria lógica. E sua ofensiva "selvagem" de minorias que se percebem ainda. Vê esses graffitis como "um grito, como interjeição, como anti-discurso...incorrupível por qualquer discurso organizado"(6).

Fica claro assim que a selvageria não segue sem propósito, o confronto espontâneo é com a publicidade e com a assepsia



segregadora que estão prenhes de signos funcionais, mas desprovidos de feixes simbólicos.

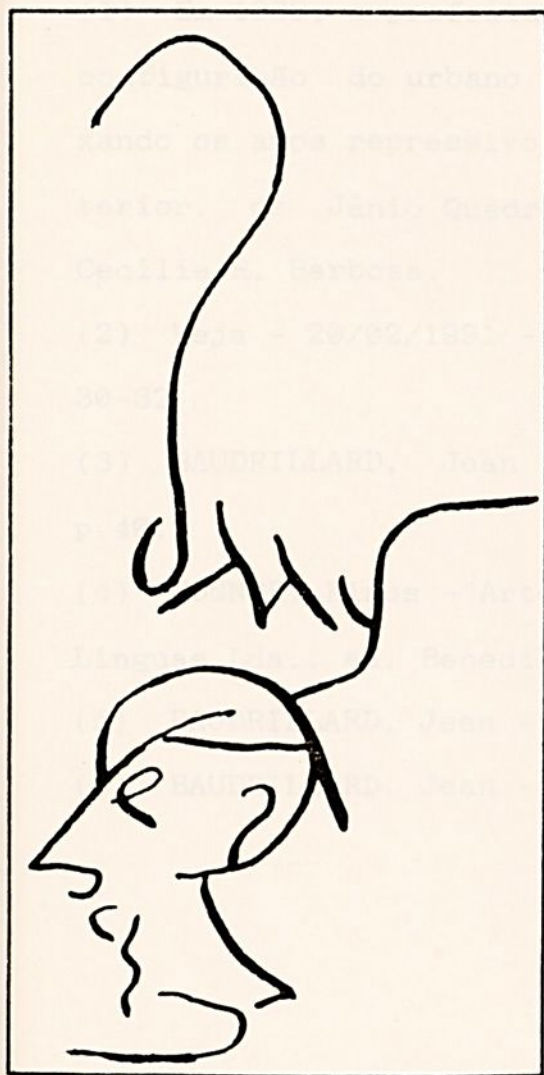
✓ Então a intervenção, ainda que não articulada conscientemente nestes graffitis, evidencia o espaço código urbano, trai sua arma de modelo de significância, ataca o suporte como espaço funcional e busca retirar dos códigos urbanos, ao se apresentarem como tal, a mensagem e o significado que estabelecem o poder. /

A ruptura que se verifica na escrita de código secreto com o processo do graffiti recente, vem a religá-lo à sua história remota. No entanto, ao intensificar seus desafios, competindo com a capacidade dos mídia de tomar espaços, impondo-se ao público, reafirma sua virtualidade de conquista e sua atualidade.

✓ Em Bauru vemos esses graffitis-pichação ganharem os muros em maior número e rapidez do que os artísticos. Na escrita de adolescentes, em letras de forma, podemos perceber a influência da escrita de código secreto de que se utilizam mais frequentemente as gangues. Esses vão sofrendo, por seu lado, uma estetização cada vez maior, a ponto de se revelarem como signos predominantemente icônicos.

Assim as linguagens verbal e visual articulando-se, dão certa abertura à decifração de suas mensagens, em função do desenho que novamente entra em seu repertório, com a possibilidade de extensão a grupos maiores.

Essa interpenetração dos signos reporta-nos às formas utilizadas na antiga Pompéia, como podemos observar: /



Graffiti de Pompéia



Graffiti de Bauru

NOTAS

- (1) Em 1989, a prefeita Luíza Erundina, na tentativa de uma nova configuração do urbano, "libera" os graffitis, revendo e afrouxando os atos repressivos, como estava estabelecido na gestão anterior, de Jânio Quadros. Depoimento de Silvio da Selva a Maria Cecília R. Barbosa.
- (2) Veja - 20/02/1991 - p.12-18, Isto é Senhor - 25/09/1991 p. 30-32.
- (3) BAUDRILLARD, Jean - in: Cine/Olho, São Paulo 1979, n.5/6 p.40.
- (4) HONNEF, Klaus - "Arte Contemporânea". Germany, trad. Casa das Línguas Lda., ed. Benedikt Taschen, 1992. p.22.
- (5) BAUDRILLARD, Jean - in Op. Cit. p.36
- (6) BAUDRILLARD, Jean - in Op. Cit. p.37



CAPÍTULO VI - LEITURA DE GRAFFITIS

Para uma leitura que contemple os graffitis do ponto de vista de suas transformações partiremos de uma compreensão geral para as particularidades que o graffiti apresenta como texto, em função de sua propriedade de interação com o meio: leitor/contexto. Os parâmetros que delimitam a concretização desta leitura não devem se firmar a partir de um modelo estático de causa/efeito, pois, como texto, o graffiti tem a propriedade de produzir/causar o efeito sobre seu contexto. Esse cria condições de sensibilização, agindo sobre o emissor que o reflete. Sua concretude revela, portanto, essa tensão de forças que nos faz questionar a generalização de fórmulas que contemplem o graffiti unicamente como produto do social, bem como sua existência isolada, no plano estritamente formal/conteudístico.

Na análise da semântica do graffiti, Armando Silva Tellez postula que se devem observar "valências" e que a essas corresponderiam "imperativos", os quais se determinam "de acordo com as circunstâncias histórico-sociais".

Essas valências contribuem para uma qualificação do que é graffiti e, na ausência de algumas, se classificaria o graffiti como de "pobre qualificação".(1)

Os imperativos seriam as condições contextuais que geram cada valência. Na relação valência/imperativo são os seguintes: marginalidade/comunicacional; anonimato/ideológico; espontaneidade/psicológico; encenação/estético; precariedade/econômico; velocidade/físico; fugacidade/social.(2)

Consideramos que esse processo valência/imperativo não deve seguir uma "mecânica" como o autor coloca e que a classifi-

cação como de "pobre qualificação", quando não se apresenta uma destas valências, não procede a uma mobilidade de expressões geradas por condições não menos instáveis de cada contexto.

A efemeridade (fugacidade para Silva Tellez) é observada em nosso objeto de estudo como a característica que perpassa o graffiti em todo o seu percurso. Tem na atualidade uma relação estrita com o aspecto social, pois além de uma constante no seu histórico, vem a reafirmar os valores de uma sociedade de consumo rápido e uma estética do transitório.

A estetização como ponto alto de valores desta sociedade não é imperativo que determina a encenação apenas, mas articula-se em caráter efêmero e veloz. Vemos portanto a valência "velocidade" relacionada não apenas a nível físico, como tempo de realização dos graffitis levando à precariedade como consequência lógica. A velocidade torna-se uma questão comunicacional e ideológica quando os graffitis se estabelecem em situação de confronto com a publicidade e a propaganda que exigem leitura rápida e ritmo condizente com uma sociedade informatizada. Seu confronto com os mass mídia é evidente como já foi exposto em nosso estudo. A velocidade está relacionada ao fator psicológico, também se considerarmos o ritmo de vida nas grandes cidades, o modo como o tempo entra nas relações interpessoais, rápido e fragmentário, através das tele-novelas e dos vários papéis sociais que assumem os habitantes dos grandes centros urbanos. Não se pode restringir a velocidade ao tempo de execução do graffiti. E, também, o tempo de apreensão que se exige em consequência do imperativo comunicacional. A esse imperativo Silva Tellez relaciona a marginalidade.

Sabemos que não são necessariamente os bem alfabetizados que se utilizam dos veículos de comunicação instituídos e que, por outro lado, existem intelectuais e artistas nas ruas. Parece-nos um tanto restrito fazer essa relação, pois a marginalidade atinge até um nível estético com sua grafia angular e em arabescos. Pensamos que marginalidade não se restringe às gangues, aos desfavorecidos economicamente (imperativo econômico), mas atinge o nível comunicacional quando vemos que são todos marginais, num processo comunicativo que não dá direito à respostas.

Ao anonimato não podemos deixar de relacionar sua condição de transgressão, como analisa Jean Baudrillard. "A revolta radical, nessas condições, não está unicamente em dizer: Eu existo, eu sou tal, eu habito essa ou aquela rua, eu vivo aqui e agora. Mas isso seria apenas a revolta da identidade: combater o anonimato reivindicando um nome e uma realidade próprios. Os graffitis vão mais longe: ao anonimato eles não opõem nomes, mas sim pseudônimos. Eles não buscam sair da combinatória para tentar reconquistar uma identidade de todo modo impossível, mas para voltar à indeterminação ao sistema - transformar a indeterminação em extermínio"...."Os jovens negros não têm personalidade a defender, eles defendem desde logo uma comunidade" (3).

O anonimato adquire, particularmente aqui, em nosso contexto, quando se torna desafio à polícia pelas gangues, o caráter de contravenção. Torna-se uma condição de estética, a exemplo do que vemos na Minimal Art e na Arte Conceitual que visam a abolição do artista individualizado e personificado na obra (4), como também uma arte voltada para o social traz o conteúdo laten-

te de uma ideologia antes que do universo pessoal do artista: parâmetros que não se podem desprezar quando o graffiti é executado por grafiteiros "cultos".

Devemos também observar que a espontaneidade e a intencionalidade seguem dialeticamente nas manifestações do graffiti. Quando tende a uma estetização, a espontaneidade deverá sobrepor-se à intencionalidade, essa vista como objetivação de mensagem. Quando tende à comunicabilidade não pode limitar-se a ser espontânea, pois, instaura-se no campo de adversário estruturado e não se pode desprezar seus instrumentos.

O momento sócio-econômico-cultural se nos revela como amalgamador destes parâmetros, mas tem o caráter estético como dinamizador das formas de apresentação, revelando a experiência iniciada pelo nível, comunicacional nos graffitis enigmáticos, estético/psicológico quando apresenta-se artístico e ideológico na escrita de código secreto.

Nas figuras 1,2,3 temos os graffitis de Alex Vallauri, seu repertório irônico e travesso, os ícones do graffiti na cidade de São Paulo; A Botinha de Salto Agulha e a Mão Enluvada com o dedo apontado. As figuras em silueta grafitadas com a técnica de máscara favorecem a sobreposição de textos e sentidos que é tanto para o autor quanto para o receptor - possível emissor - uma composição sempre aberta, como vemos na figura 2 em que o homem de gravata foi grafitado posteriormente e por outra pessoa.

Na figura 3 temos o "Acrobata", retirado do quadro "O Circo" do pintor pontilhista George Seurat. Essa figura de linhas dinâmicas como todas as eleitas por Alex Vallauri tornou-se cartaz de sua exposição na Galeria Suzanna Sassoun, em 1984, quando

seu nome já era bastante divulgado pela imprensa e seus graffitiis saíram da condição anônima e enigmática de seis anos atrás, quando surgiram.

A figura 4 apresenta um graffiti de Bauru onde sobressai seu aspecto de encenação. O cachorro grafitado faz perceber o que há em redor para completar-lhe o sentido. A casa, o portão logo ao lado, a altura em que está é o local das placas "cuidado, cachorro bravo", mas o cachorro está rindo. O humor compensa a simplicidade e o tamanho do graffiti na extensão do muro. Esse graffiti foi executado com máscara também, porém valorizado apenas nas linhas, onde obtém detalhes internos.

Na figura 5 temos graffiti em silueta, traços livres, inscrição de banheiro, política, de turma onde não se estabelece nenhum sentido, torna-se evidente apenas a diversidade de grupos que se utilizaram deste muro.

Clark Kent correndo para se transformar em Super-Homem, figura 6, em um graffiti não assinado mas sabe-se que é de autoria de Júlio Barreto. A pantera de sua autoria também parece sair de dentro da casa pelo portão em direção ao quase Super-Homem que corre inabalável e decidido diante do perigo. Essas figuras são contextualizadas em outras situações pela cidade, mas aqui o herói dos quadrinhos está representando um bem coletivo, com sua gravata somente pintada de vermelho, sendo desafiado pelo bem particular: a pantera que sai de dentro da propriedade. A força dinâmica das figuras nos coloca também a velocidade e o momento como valores significativos nessa composição.

Na figura 7 tem-se um rosto grafitado com a mesma técnica que a figura 6, em que vemos as possibilidades de expressão

dos detalhes aliados à capacidade de desenhar com o estilete destes grafiteiros. Aqui a textura do muro é realçada pelo desenho, assim como o desenho é carregado de expressão por aquele. Não há a mensagem, porém o olhar incisivo prende o interesse do passante.

Nas figuras 8 e 9 podemos perceber o ataque que sofreu a figura de Frankstein, outro personagem de quadrinhos que povoa os muros, atacado pela pichação de gangue (URUS). Nota-se a escolha das pilastras do muro, que são mais lisas, brancas em destaque para a melhor visualização do graffiti, as cores preta e azul revelam a exploração plástica da técnica de máscara.

Nas imagens grafitadas na figura 10, vemos a busca da expressividade do traço e das cores e onde a técnica de máscara conjugada ao traço livre exemplifica um momento de pesquisa plástica intenso pelos grafiteiros. As imagens estão concebidas pelo lirismo do universo pessoal de cada grafiteiro, mas seus temas apresentam-se objetiva e impessoalmente, vindo de encontro ao universo dos passantes, como comentário dos problemas sociais. São assinados com a máscara, mas os nomes grafitados ao lado fazem parte de uma incorporação e retransmissão da mensagem.

Na figura 11 temos uma composição de graffitiis perfeitamente adaptada ao muro, onde seus vãos retangulares são transformados em uma fita de filme pintada em toda a sua extensão. A cada fragmento da fita uma figura se desloca de seu plano e projeta-se para fora através do desenho em perspectiva como a Lambreta - objeto industrial transformado em obra como a Pop Art foi capaz de transformar. Uma figurinha sem cabeça aponta para um garoto grafitado pulando o limite do muro também grafitado pois o

muro real acaba mais para cima. É uma auto-referência da transgressão do graffiti. Essa característica transgressiva, que tem um certo tom de molecagem é um tanto generalizada na prática do graffiti.

Temos, na figura 12, a identificação desta postura nos estudantes que começam as suas pichações em carteiras e paredes das escolas antes realizadas com pontas de compasso e estiletes e recentemente com corretivo, nos muros da cidade também.

A tomada de muros extensos por grupos de grafiteiros que desenvolveram seus trabalhos buscando atingir uma qualidade artística é caracterizada na pichação da placa de rua como vimos anteriormente, recebendo a denominação de galeria e ali desenvolvendo livremente sua imaginação através do traço, da cor, da liberdade de expressão das formas, como se vê nas figuras de números 13 a 23. Nota-se a apresentação das figuras sempre em primeiro plano, com a exceção da figura 20 que apresenta a Virgem com o menino Jesus (ainda feto) num plano secundário.

Observamos a presença de um figurativismo próprio à linguagem dos quadrinhos nas figuras 13 (ao lado de um graffiti totalmente abstrato) e também nas figuras 15, 16 e 23.

Tem-se também os graffitis que se utilizam da figuração e da abstração em igual medida, a exemplo da figura 17 e os graffitis que só se colocam no plano abstrato, através das cores, das massas de tintas, do ritmo criado por esses elementos como vemos na figura 24. Mas esse graffiti, como nenhum desta "galeria", tem a característica de encenação, suas cores estão harmonizadas com a porta, o batente e a calha. O vermelho terra que predomina na composição do graffiti é o mesmo da parede lateral à

porta. A figura da mulher de biquini preto e cabelo vermelho pode ter surgido acidentalmente.

A relação que se pode fazer com o Expressionismo alemão ou o Fauvismo francês fica registrada no graffiti 21, em que se pode notar a intenção de uma releitura do quadro "A Dança" de Henri Matisse.

O sobrenatural, a alegoria, uma riqueza de elementos vinda de um universo onírico que se expõe em desfile na realidade do muro, da rua, à luz diurna na figura 22. Pode ser contrastada, para percebermos a diversidade de tendências dos graffitiis, com a figura 23 onde as imagens tocam o real através do humor, da utilização de esteriótipos, utilizando o tema do cotidiano dissimuladamente.

Nos graffitiis 26 e 27 temos a intencionalidade declarada de produção artística através da emolduração destas composições abstratas. A interferência da luz e da sombra das árvores e da arquitetura em redor, assim como a textura do muro e até mesmo o silêncio desta rua vêm a se integrar à sua concretude, onde se realiza a encenação e a fugacidade.

A algumas quadras do graffiti na figura 15, temos uma releitura deste na figura 28. O autor desta releitura parece nos apresentar uma linguagem mais comum, parece parodiar o graffiti na figura 15, pela sua tendência ao muralismo. Apresenta-nos então a mesma imagem com traços mais livres. A tinta não esconde o muro que é por ela atacada, as cores se fundem à distância e não são anteriormente preparadas, os elementos simbólicos presentes na composição "Mãe Natureza" são diluídos na velocidade com que devem ser percebidos.

Nos graffitiis de 29 a 33 temos a tematização dos personagens da vida pública em evidência. Observa-se, desde o plano da idolatria - figura 29 - o da crítica altamente elaborada que retrata a decadência da imagem do político que vemos na figura 32, caricaturando a migração nordestina na figura 30 e fazendo comparações mordazes como vemos na figura 31 e 33.

Nas figuras 34 a 38 vemos a eleição dos diferentes espaços e elementos urbanos pelos grafiteiros, considerando seu fator de visibilidade, movimentação de pessoas, espaço inusitado e a adequação do tamanho das figuras em relação ao suporte.

Na figura 39 os grafiteiros fazem uma apologia à sua gangue - URUS - colocando seus símbolos e sua escrita numa composição imbricada de sinais, cores e formas abstratas que selvagemmente atacam o muro. Esse graffiti está localizado em frente de graffitiis a máscara e traço livre e no muro de uma residência de classe média alta, impondo-se de forma desafiadora.

Isoladamente vemos que a escrita de código secreto possui certa consciência estética. Como se pode observar na figura 40, sua angulosidade intercalada por linhas curvas harmoniza-se internamente com as letras entre si e projetam-se como lanças para fora. São geralmente acompanhadas de um sinal de filiação de gangue!

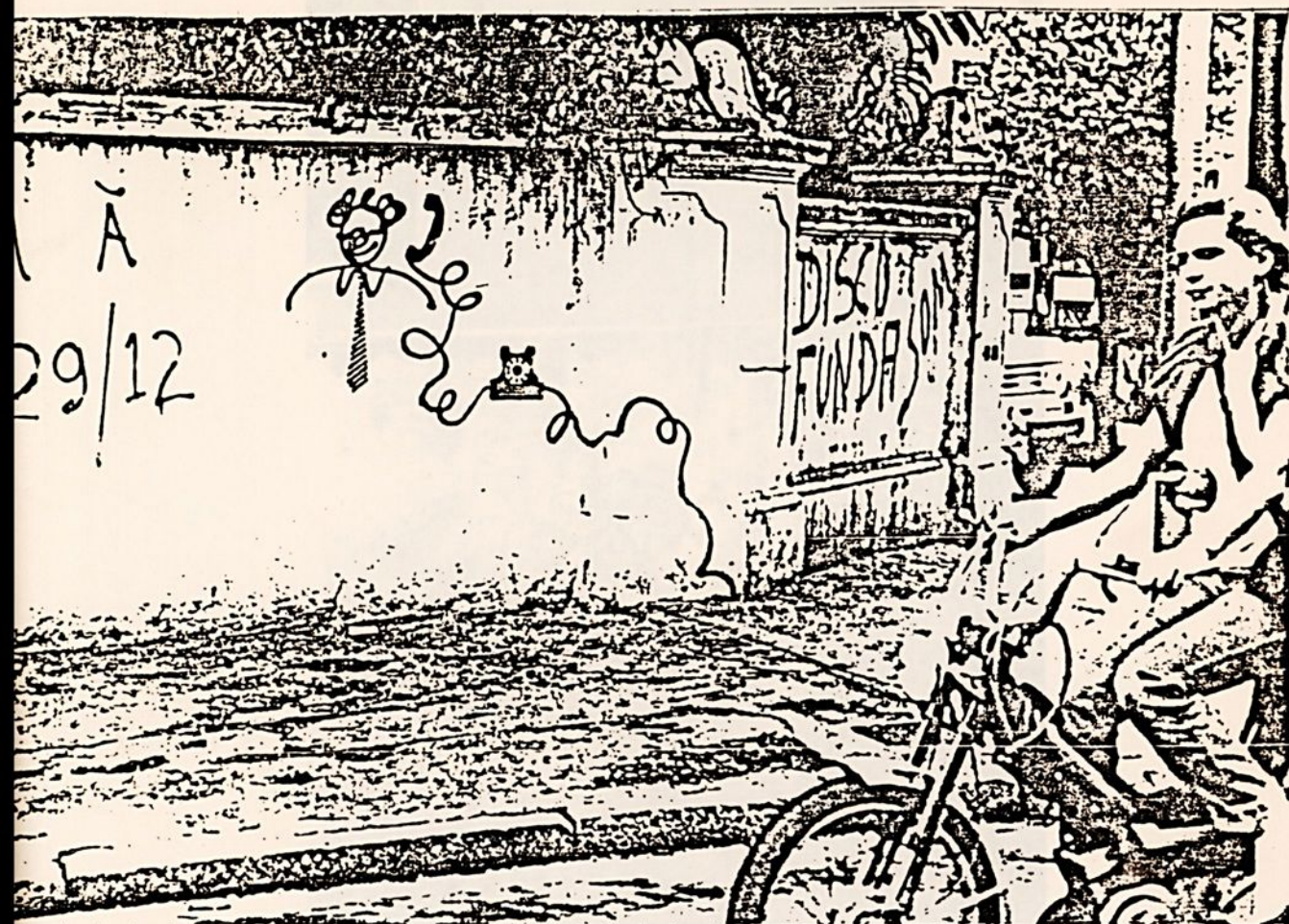
Em Bauru esses graffitiis elegem os lugares em que se instalaram os graffitiis figurativos, em que se destaque e se imponha ao seu redor e se estabeleça como uma marca. Aqui é muito menos frequente a sobreposição em forma de ataque a outros graffitiis como vemos na figura 42 e 43 e aos signos urbanos da publicidade como foi pichado no letreiro "Frango Lindoya" -figura 41-

em São Paulo. Lugares altos e bem vigiados são "troféus" para esses grafiteiros-pichadores e são vistos por esses jovens como uma atividade em que corre muita adrenalina, na velocidade do jato de spray. Essa escrita está sendo incorporada de maneira menos selvagem em Bauru e por uma classe de jovens de maior poder aquisitivo e tem se revelado a forma de graffiti mais utilizada do que o graffiti que se estabeleceu como um diálogo ou como uma arte nos muros.

6.1. Graffitis Encontrados em São Paulo e Bauru

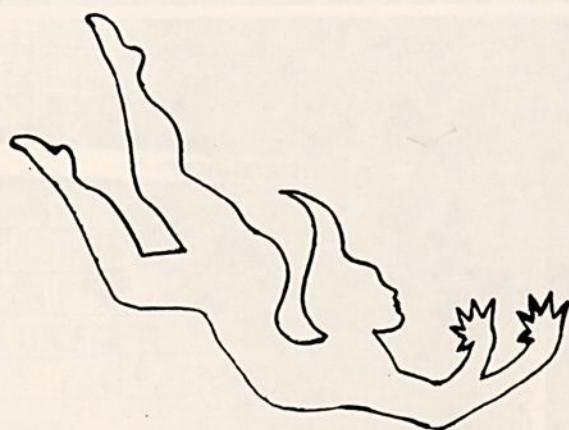


fig.1



galeria suzanna sassoun

fig.2



ALEX VALLAURI
de 12 a 30 de junho

fig.3

alameda lorena, 1981 - cep 01424 - são paulo - sp - tel. 280-2656



fig.4



fig.5



fig.6



fig.7



fig.8



fig.9



fig.10



fig.11

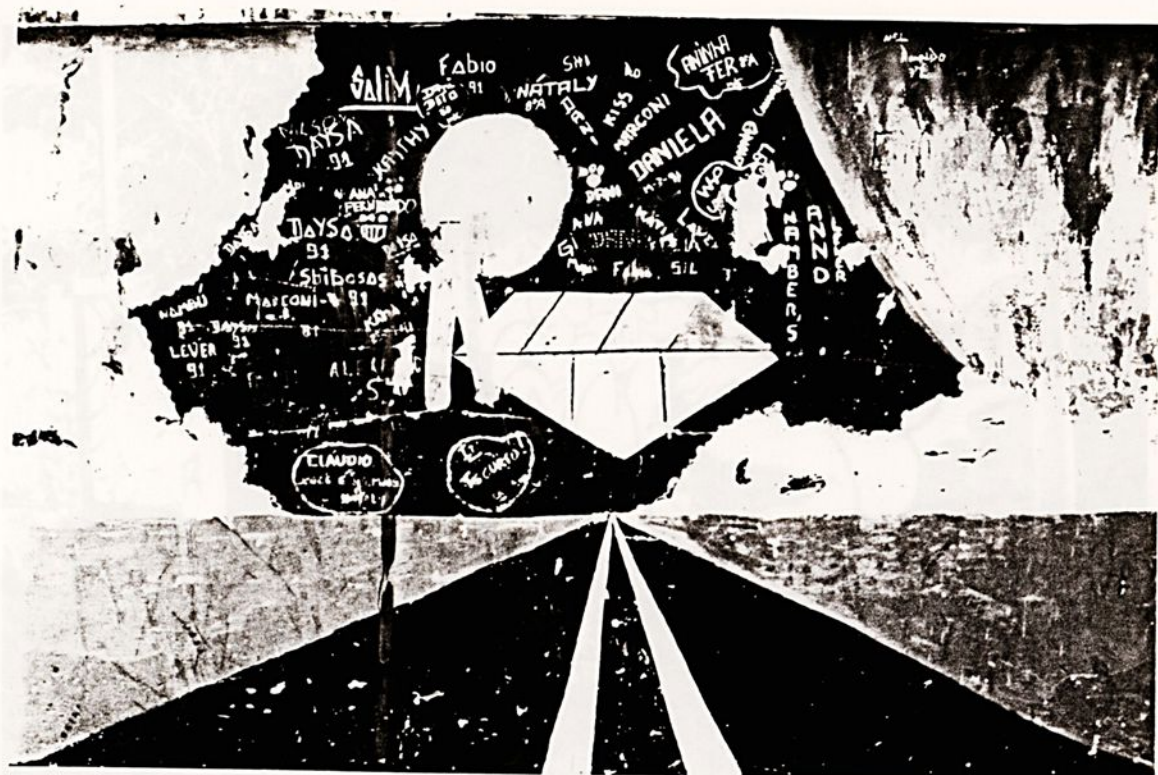


fig.12



fig.13



fig.14



fig.15



fig.16



fig.17



fig.18



fig.19



fig. 20



fig. 21



fig.22



fig.23



fig.24



fig.25



fig.26



fig.27



fig.28



fig.29



fig.30



fig.31



fig.32



fig.33

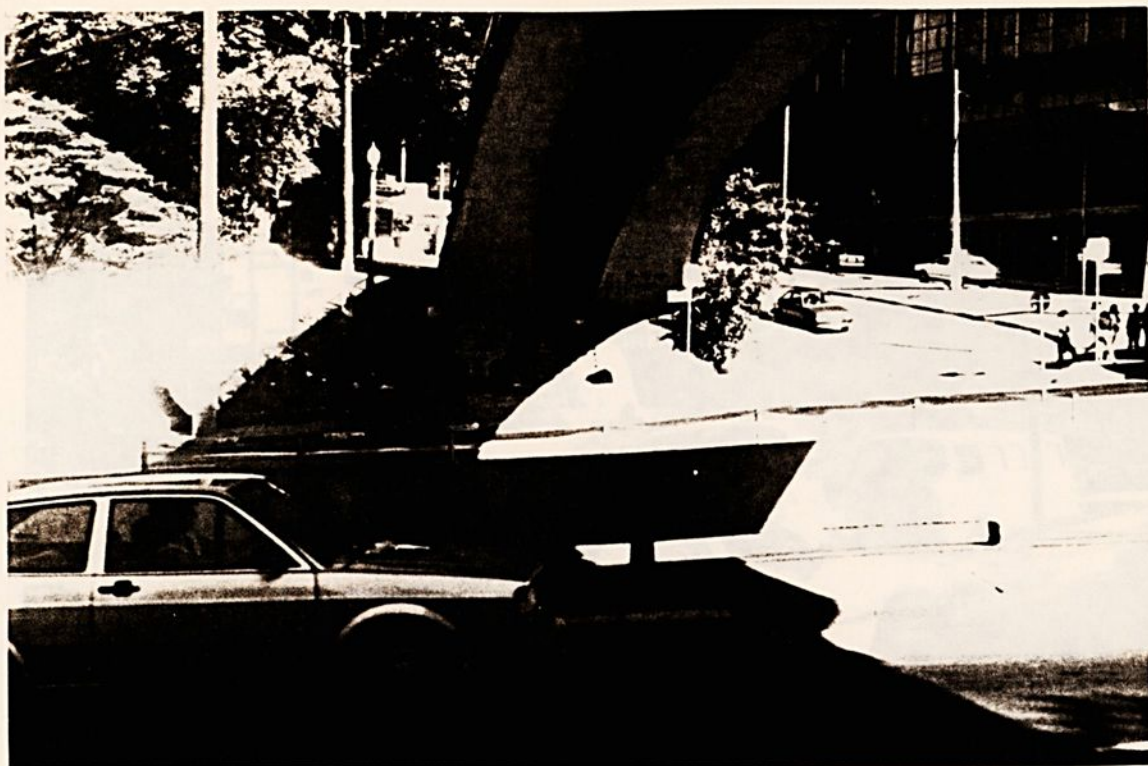


fig.34



fig.35



fig.36



fig.37



fig.38

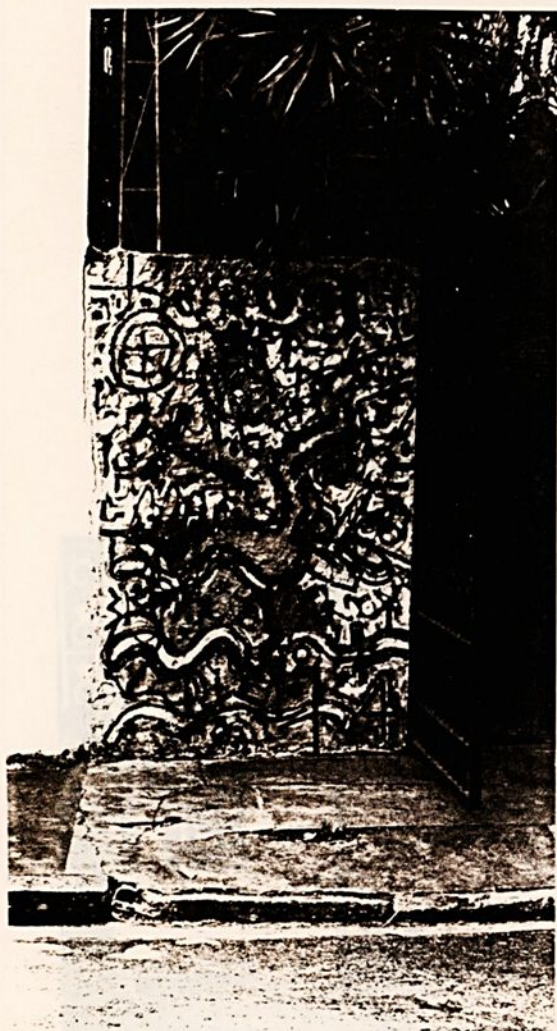


fig.39



fig.40



fig.41



fig.42



fig.43

NOTAS

- (1) SILVA TELLEZ, Armando - Una Cidade Imaginada. Colômbia: Tercer Mundo Editores. 1988 p.32
- (2) id. ibid. p.30
- (3) BAUDRILLARD, Jean - in: "Cine Olho". São Paulo, 1979, número 5/6 p.37-42
- (4) HONNEF, Klaus - Arte Contemporânea . Germany: 1992, Ed. Benedikt Taschen. Trad. Casa das Línguas Lda . p.25

CAPÍTULO VII - GRAFFITI EM BAURU



CAPÍTULO VII - GRAFFITI EM BAURU

Verificada, ainda que em menor proporção, uma similaridade com as formas de apresentação do graffiti paulistano, postulamos a investigação de seu aspecto sócio-cultural, seu histórico recente e o intercâmbio de idéias de artistas e grafiteiros para o termo de comparação de tal fenômeno que vem a revelar, conseqüentemente, em que medida se apresenta no objeto graffiti sua autenticidade, própria ao meio urbano e cultural em que foi concebido.

Os anos 60 foram determinantes para o posicionamento dos artistas na sociedade, pela visão que alguns tinham de participação efetiva dentro de um clima nacional de repressão instaurada com o regime militar, num momento em que a realidade emergente é posta em questão, não deixando uma só fresta para que pudesse escapar a intelectualidade e a sensibilidade artística no país. Viveu-se em São Paulo, como em Bauru, o debate intenso e a aclamação de uma arte que tocasse a liberdade, ponto nodal nos conflitos aí gerados.

Aracy A. Amaral nos fornece em seu livro *Arte Para Quê?*(1) o calor das discussões acerca de cultura popular, função do artista, a contribuição que a arte pode dar à sociedade sob o aspecto político da desalienação, transformação/sedimentação de valores populares, a integração da arte com a vida.

As artes plásticas nesse contexto, para tal engajamento, são discutidas e teoricamente conduzidas a abolirem toda uma postura moderna, senão secular, que é própria ao processo de criação, a concepção individual do artista e o destino da obra aos museus, galerias e salas de visita. Isto se confirma nas pa-

lavras de Aracy Amaral: "Mas é exatamente desejando romper com esse isolacionismo e na sua busca de outra forma de se comunicar com um público maior, que nos anos 60 surge toda uma produção que tem "a cidade como suporte", tentando-se espaços abertos para apresentação de trabalhos artísticos"(2). A visão de coletividade através do discurso de uma arte social que se estabeleceu, levou a uma oposição da postura artística, própria da modernidade, da arte em seu circuito fechado.

A questão com que deparava o engajamento do artista é de outro lado o caráter de disfunção da arte, conquista moderna, que para muitos, no Brasil, não houve, ou somente aconteceu na "Semana de 22". A abordagem propriamente nossa que equivaleria à emancipação da arte - cisão de qualquer referência exterior ao seu mecanismo de linguagem - foi posta em evidência na "semana", e a problemática cultural, que gera uma série de vestimentas de influências estrangeiras, de uma maneira que ainda reflete nosso modelo de colonização é criticado por Ferreira Gullar: "é sempre positiva quando se exerce sobre culturas com consistência necessária para absorver o que é útil, fecundo e rejeitar o resto. Mas, nos países em formação, as influências externas tendem, muitas vezes, a agir como fator de perturbação do processo formativo, introduzindo desvios e discrepâncias que só se dão devido à fragilidade do movimento cultural implantado"(3).

A Ordem era fortalecer as raízes e utilizar a arte como instrumento de oposição ao regime. Na visão de João Câmara Filho, em resposta a A. Amaral sobre a dificuldade de inserção das artes plásticas num movimento contestatário político temos a proposição de dois caminhos distintos; estruturalmente diferentes

para se atuar no sistema político. As artes plásticas partiriam de uma estrutura narrativa ou de confronto como resistência indireta aos padrões estabelecidos, sua linguagem seria instaurada contra uma linguagem instalada.

Um discurso narrativo foi a opção tomada pela maioria dos artistas do momento, ligada a uma temática nacional, em oposição a movimentos que se propõem à estetização - arte pela arte.

O roteiro traçado pela vanguarda que traz em si a "resistência indireta" aos padrões burgueses foi seguido pela Tropicália que dosou a antiga formula forma/conteúdo, numa forte estetização, mas voltada para fora. Nossa superação do moderno. Entra por essa via, como também entrou a Pop Art, rapidamente, sem nada rejeitar, como lhe é próprio, o Pós-Moderno: a "cidade como suporte", que nos anos 60 era saudade da Pólis, agora é puro design.

Agora, movimentos artísticos e artistas aproveitam-se do espaço dos mass mídia como os Out Doors (4), grupos de escultores são convidados a realizarem uma coletiva permanente na Praça da Sé, em que se descarta a relação orgânica da obra com o local e se valoriza a apresentação de vários estilos, materiais e concepções estéticas convivendo independentes ao local e à sua história e essa já não é mais o local de lazer e convívio, como a Sé, muitas praças transformaram-se em lugar de passagem.

O grupo Manga Rosa, que em São Paulo participou da conquista do espaço urbano pela arte dá-nos uma proposta de atualização do cidadão: "A superação do gregarismo nas cidades pressupõe a elaboração de um projeto racionalmente pleno da relação homem X homem X natureza. Tal superação é um estágio a ser cons-

truído pela humanidade e não a retomada de algo que ficou perdido em tempos imemoriais" (5) e o grupo propõe a sua estratégia de inserção de uma arte urbana: "Não queremos afirmar que a produção estética do grupo possa interverter as características estruturais da cidade, nem pensamos ter resolvido qualquer das contradições básicas da sociedade contemporânea, mas temos a certeza que a experiência produtiva, aliada a uma reflexão profunda da relação desta experiência com a cidade, sem ingenuidade, sem purismo e sem faniquitos ideológicos, nos permite estar contribuindo com elementos fundamentais para formulação de uma proposta de OCUPAÇÃO ALTERNATIVA DO ESPAÇO URBANO". (6)

Esses dados que perpassam a transformação de ótica de uma arte social não deixam de ser procedentes numa análise do que ocorre em Bauru. Da mesma forma que Jair Ferreira dos Santos caracteriza o Pós-Modernismo como "...coisa típica de sociedades pós industriais, baseadas na informação-EUA, Japão e centros europeus. A rigor, nada tem a ver com o Brasil, embora já se assista a um treiler desse filme por aqui" (7), Ferreira Gullar já via essa implantação de movimentos culturais de forma não seletiva e "discrepante".

O graffiti, em São Paulo, acontece num contexto Pós-Moderno já caracterizado. Em Bauru inexiste uma tradição cultural tão forte como se possa supor, possível de criar resistência ao processo de instalação deste contexto, pois a transformação da realidade em signos que lhe é própria, não se defronta com uma história viva, uma tradição presente, que a dissimule. A exemplo disso, temos a parte central da cidade totalmente reformada, onde a arquitetura sofre mudanças de fachada, as boates e bares notur-

nos regularmente se transformam, as fachadas arquitetônicas viram vitrines, coisas de estação. Isto dá-se, também nos núcleos habitacionais menos periféricos. Em pouco tempo, não se percebe mais o projeto original-reinscritura, palimpsesto característico dos graffitis.

Num outro aspecto, também relevante, a vida cultural da cidade, defasada pela ausência de teatros, galerias e cinemas contribui para que ocorra, muito mais desimpedidamente do que em São Paulo, uma absorção cultural que pode, na maioria das vezes, caracterizar-se como modismo, mas no caso de uma estética pós-moderna, essa característica está implícita.

A economia da cidade de Bauru, baseada no comércio, favorece o hedonismo consumista e as dimensões geográficas tornam isto mais abrangente do que em São Paulo. Uma cidade de neons, out doors, luminosos coloridos, feiras periódicas de informática, designer arrojado ostentado pelos automóveis ilustra uma paisagem comum aos grandes centros urbanos, mas não tem seus grandes problemas com tal intensidade.

Sob o aspecto de comunicação dos habitantes, dos graffiteiros e destes com a cidade, em Bauru a questão do diálogo que o graffiti estabelece fica atenuada pelo pouco impacto, por não se apresentar numa situação de confronto com a crise nas relações pessoais dos cidadãos e desses com o espaço. Esses ainda desfrutam de certa comunhão de vivências em praças, esquinas, escolas, igrejas e bairros. A comunicação de massas não chega a atingir intensamente a identidade com modelos de comportamento exterior ao grupo social.

Com relação ao anonimato, o fato dos graffitis não serem assinados só remeteria a uma significação para o bauruense se lhe fosse evidente o aspecto artístico, quando esse assume tal qualidade. Não descartamos a possibilidade do atingimento de algumas pessoas, mas a perspectiva de um grande público fica prejudicada pela falta de contato com a própria arte, pois as poucas galerias existentes não são frequentadas por esse grande público previsto para o graffiti. Outra característica, a apropriação do muro como suporte e sua extensão nas vias da cidade, não entra em choque com a possível imagem de arte; da galeria ser o espaço e a tela ser o suporte.

Como em São Paulo, em Bauru houve artistas grafiteiros que se destacaram: Carlus Fernandes e Sílvio da Selva. Outros também competentes: Samuel, Marco Antônio de Assis, Jacá (Redentor), Alexandre - um dos realizadores do mural graffiti na Oficina Cultural - entre outros. Sílvio ministrou Workshop sobre graffiti na Oficina Cultural Glauco Pinto Moraes e, em Barra Bonita, num projeto da prefeitura de lá.

Mas muito mais incidentes são as pichações de adolescentes. O graffiti tem, como vimos, esse traço de rebeldia juvenil. Porém as pichações que invadem a cidade revelam o problema de identidade na formação de turmas. A escrita enigmática de gangues, deflagrada recentemente em São Paulo e Bauru, aqui está sendo incorporada por esses adolescentes também.

Observadas as particularidades dessas duas cidades, vemos que a diferença se focaliza no público. O que se pode relacionar como semelhante, além da forma no graffiti destas duas cidades é o contexto cultural mais geral, que coincide temporalmen-

te nos seguintes aspectos: a capacidade de tomar espaços; a vira-da do século/experiência coletiva; consumismo/linguagem rápida; a informatização/acúmulo de experiências, a desreferenciação do real/irrupção e "insurreição pelo signos", como anunciou Baudrillard; a desinstitucionalização da arte/procura de espaços desautorizados; cultura de massa/atingimento de um grande público.

Então, o que é próprio a essas duas cidades, a particularidade que ainda se apresenta no modo de vida, acaba sendo suplantada por esses fatores, vindo a cidade de Bauru a receber os mesmos grafittis com a condição de serem uma intervenção em menor grau.



Graffitis de Bauru

N.º 577
BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU



7.1. O Bar Barracão

Numa primeira análise desse bar grafitado internamente em Bauru, poderíamos ser levados a pensar que ali ocorre somente uma decoração interna em graffiti pela questão conceitual do graffiti dar-se no espaço público aberto da cidade.

Incentivados pelo proprietário, Humberto Pérsio de Oliveira, os meninos Samuel e Marco Antônio de Assis - Marquinhos (núcleo Gasparini) - não deixam de grafitar um só espaço. Como num muro estendem seus graffiti a traço livre em janelas, batentes, laterais de escadas, por trás de prateleiras, numa referência aos egípcios, que tinham a preocupação em não deixar espaços vazios. O dono do bar é retratado como faraó com inscrições hieroglíficas ao seu redor, ladeado por um gladeador que segura uma espada com uma mão e, simuladamente, com a outra mão uma prateleira com latas de cerveja. Figura 44a. Além da técnica do graffiti ali explorada amplamente, tem-se uma característica determinante do graffiti que o diferencia de uma pintura mural/decorativa, ou seja, a encenação. Figura 44b. O cenário construído pelos elementos da cidade que entra na própria significação do graffiti, aqui é construído pelos elementos próprios a um bar. A televisão está instalada num local onde está grafitada uma paisagem, sobre a superfície da água, realizada com grafismos denotando movimento, gerando imagens que não se estabilizam. Em volta, araras pintadas na mata, assistindo, habitam soberanas. O movimento d'água faz seu curso descendo do alto do teto, onde rochas se transformam em elementos reais, numa colagem de pedras, afunilan-

do a descida, onde está instalado num plano mais baixo, um aquário com peixes reais. Figura 45. Os objetos e a pintura fundem-se ao nível de uma cumplicidade na composição total.

Subindo a escada que ladeia essa paisagem, há um ambiente que "remeta aos anos vinte", nas palavras do proprietário. Ali, outros elementos reais misturam-se com graffiti: uma prateleira de canto vira mesa com pés de graffiti e a moldura de um quadro é grafitada em torno de uma pintura em técnica de máscara e spray. Figura 46. As pessoas grafitadas nas paredes trajam e se portam de acordo com a época. O branco da parede, em contraste com o traço negro e cinza, é desfocado por jatos de spray mais claros que, sob a luz negra, criam uma ambiência oscilante, fazendo metáfora ao ir e vir do tempo, como também reafirmando sua virtualidade.

Tem-se, como resultado, um espaço que foi pensado para ter esses efeitos, como uma instalação ambiente, mas que difere das contextualizadas em bienais por prever e estar em contato direto com as pessoas em seu lazer, na rotina de sentar em uma mesa de bar, intervindo em seu universo cotidiano, o que é característico ao graffiti.

Num ecletismo agregador de diferenças entre Oriente e Ocidente, as figuras grafitadas na parede que sustenta todo o barracão, de frente para quem entra, trazem emblemas orientais: o símbolo da integração Yang/In, figura 47, a espada e o dragão, figuras chinesas, Buda, sob fundo floral imbricado de referências elementais, o fogo, o ar, a terra, a água. Atravessando esse cenário, o Ocidente em prateleiras, garrafas e bolas de plástico penduradas exibem embalagens de Maizena, Pó Royal, Chá Mate Leão,

etc., expondo seu colorido, competindo com o da pintura. O contraste é visível: o natural representado solto no espaço bidimensional do graffiti e o concreto das mercadorias empilhado e apresentado ao consumo. No contexto global destes dois cenários, que se estabelece rapidamente, as mercadorias passam por uma transmutação de conteúdo, como a Pop Art foi capaz de operar. Através da intervenção do graffiti com seu colorido intenso, a imposição ornamental do tema encampando os objetos reais na sua cena, transforma o objeto de consumo em arte. Aqui, novamente, se confirma a força da encenação própria aos graffitis da rua, que no "Barração", em Bauru, acontece como num templo. É a hipótese de realização de uma unidade do real com sua representação que fora perdida pela própria imagem, no esvaziamento de seu conteúdo simbólico. Esse espaço traz a rua e a realidade fragmentadas pelos signos midiaticizados para seu interior e lhes infere o sentido.





fig.44a



fig.44b



fig.45



fig.46



fig.47



fig.48

NOTAS

- (1) AMARAL, Aracy. A. Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira. 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984
- (2) id. ibid pp. 328-329
- (3) GULLAR, José R. F. Cultura Posta em Questão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p 6, citado por Aracy Amaral, 1984, p.326.
- (4) agosto/81 "Arte ao Ar Livre" - out door instalado para mostra permanente de arte na Praça Roosevelt, São Paulo e também em painel afixado na Avenida Rebouças número 1584, sob o patrocínio de JBS Murad propaganda exclusivamente para o grupo Manga Rosa
- (5) DIAS, Carlos; ZORZETE, Chico; JOCA. "Manga Rosa ao Ar Livre". Arte em São Paulo, n. 6, abril 1982.
- (6) id. ibid.
- (7) SANTOS, Jair Ferreira. O que é Pós Modernismo. São Paulo: Brasiliense. 1992. p.11



Entre. Intenções e atos

Interpõe-se novamente o rito:

Em jatos de tinta - imagens sopradas

Como gritos,

Também o rito da palavra

Seu o hiato com a imagem

Da **CAPÍTULO VIII - CONCLUSÃO**

De todo lugar para lugar

Veloz

Seu tempo é agora

O das bolhas de sabão de Zoloturira

Um deus dança aí

Onde tudo se tornou pelco.

E público



Entre intenção e ato

Interpõe-se novamente o rito:

Em jatos de tinta - imagem soprada

Como grito,

Também o rito da palavra

Sem o hiato com a imagem

Da Pólis uma nova paisagem,

De todo lugar para lugar

Veloz

Seu tempo é agora

O das bolhas de sabão de Zaratustra

Um deus dança aí

Onde tudo se tornou palco,

E público

Em nosso estudo pudemos constatar a presença do graffiti atual e local como uma manifestação que não cessa de aparecer/desaparecer/ressurgir. Além de suas transformações intrínsecas, da forma que se inaugura a cada grafitação, por ser gesto e estar inscrito na condição passageira, o graffiti sintetiza-se em ondas, em formas descritas por atitudes mais ou menos generalizadas, mas sempre mutantes.

Portanto, a verificação das formas de apresentação que detectamos como enigmáticas, artísticas e selvagens foram tratadas isoladamente por terem seu momento de caracterização. Mas, tal caracterização ocorre rapidamente, sem rejeitar influências, condição que também lhe é inerente.

Isso porque o graffiti dá-se no espaço que hipoteticamente é o espaço do cidadão, o espaço do diálogo, da troca. Se a questão crucial com que se defronta é a transgressão, isto é, atravessar limites, entrar no terreno alheio; o muro então torna-se de início, matéria simbólica: o que separa. Mas qualquer traço do spray o atravessa e nele alguém se revela. Essa é a sua mais pura selvageria, o ritual de iniciação da cidadania que fora perdida.

O que se reflete nos traçados dos graffitis não é tanto a perda ou a reconquista deste espaço do cidadão, é mais a re-tratação do que lhe está dado. Seu poder de intervir está em caricaturar e em travestir-se em seu oponente, os mass mídia.

Assim se confrontam pelo espaço comum e público, pelo poder do graffiti de expressar-se e dos mídia de absorção e administração de qualquer expressão. O graffiti entretanto é anárquico por não querer veicular nenhum produto, mas estar em processo.

E a postura de muitas vanguardas deste século que vêm a influenciá-lo, como colocamos anteriormente ao nos referirmos aos happenings, performances, esculturas móveis, etc., em que inexistente um produto final e cada execução depende do público e não somente do autor. Se o graffiti permite a auto-expressão do grafiteiro, essa desliga-se do nível de identificação pessoal para a identificação de quem passa já no momento da grafitação. Se a qualidade artística pode ser constatada, devemos observar primeiro que a proposta de arte na cidade diz respeito ao conceito de arte imbricado de valor social, além do estético, assumindo o traçado urbano, imprevisível e transformável pelo usuário, tanto quanto transitório, por força do consumo rápido.

Outro ponto que desvia o graffiti da condição de mercadoria é a qualidade comunicativa que está implícita em qualquer forma que se apresente. Mesmo o graffiti que possui intenções estéticas maximizadas pela sua realização por artistas plásticos ou artistas grafiteiros, tem a abertura ao diálogo e intervenção de outros autores que dele venham a participar posteriormente.

No Brasil, o período de maior expressão e incidência do graffiti artístico foi a década de 80, mais especificamente na cidade de São Paulo, estando muito relacionado às propostas artísticas que caracterizam a incorporação do trivial, do cotidiano, como assunto e como recurso de linguagem.

Essa é uma tendência do graffiti propriamente nosso, em que uma poética se estabeleceu desde seu surgimento, catalizando a sua proposta de intervenção artístico-urbana, diferentemente da maioria dos países em que predomina o caráter político e ideológico como na Colômbia, Alemanha e EUA, por exemplo.



Assim, vemos o graffiti na cidade de Bauru ser caracterizado seguindo essa tendência geral. Além disso, os grafiteiros trocaram influências estando em contato com os da cidade de São Paulo, onde a diversidade e qualidade dos graffitis paulistanos forneceu matéria para o entendimento atualizado desta manifestação.

Verificamos em nosso estudo contrastes que são acentuados por ser o graffiti uma manifestação marcadamente contemporânea que se realiza através de sua performance/ritual, reportando-nos às remotas pinturas rupestres. Assim, o gesto e a imagem analógica coexistem com a tecnologia e os dígitos. O agente em contato direto com o suporte distancia-se de sua obra pois seu suporte é ao mesmo tempo veículo de massa. Passa da representação de seus símbolos e crenças ocultos outrora no interior das cavernas, para apresentação de sua individualidade revelada como signos urbanos, em vitrines.

Seu tempo sempre presente, como comentário, registro ou mesmo pela transitoriedade do momento que lhe é condição inegável, também contrasta com a condição atemporal da arte e dos graffitis artísticos.

O graffiti assume uma característica geral de confronto, de capacidade crítica. Os pontos de resistência com que se defronta, como a administração pública, a instituição, o direito à propriedade, não cerceiam sua vitalidade. De alguma forma emerge nos momentos de inquietudes, onde se espelha uma sociedade em movimento, dando sinais de sua vontade de participação, ganhando voz e traçando seu perfil através de suas expressões grafitadas.



BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Aracy A. - Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970 . São Paulo: Nobel, 1984.
- ARANTES, Antônio Augusto - O que é Cultura Popular .14. ed., São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ARGAN, Giulio Carlo - Arte Moderna . São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudof - Intuição e Intelecto na Arte. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- AZNAR, Sidney Carlos - Vinheta: do pergaminho ao vídeo. São Paulo, 1990 (tese doutorado ECA-USP)
- BAUDRILLARD, Jean - "Kool Killer ou a Insurreição pelos Signos". In: Cine/Olho, n.5/6, jul/ago - 1979, p.p 36-43. Trad. Fernanda Mesquita. 1. ed. 1976 .
- _____ - Simulacros e Simulação. Lisboa:Relógio d'água, 1991, Trad. Maria João da Costa Pereira, (1. ed. 1981).
- BENJAMIM, HABERMAS , HORKHEINER, ADORNO, Série Os Pensadores . São Paulo: Abril Cultural,
- BERGER, J' - Modos de Ver. Barcelona, C.G., 1974.
- BERGER, Peter L., LUCKMANN- A Construção Social da Realidade. Petrópolis, Vozes, 1973, 4. ed.
- BRUTIN, Hugo - "Post-Graffiti". in: catálogo da exposição Figuration Libre / Post Graffiti. Fonte: MAC São Paulo .

- CAMPOS, Renato Carneiro - Ideologia dos Poetas Populares. Rio de Janeiro: funarte, 1977.
- CONNOR, Steven - Cultura Pós-Moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo. São Paulo: Loyola, 1992, Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves.
- COSTA, Rego Sá Mauro (trad.) - "Da Pólis ao Pós-Modernismo". in: Ideologia da Estética. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- COSTA, Roaleno Ribeiro Amâncio - "O Graffiti no contexto histórico-social, como obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana". São Paulo, ECA-USP: 1994, dissertação mestrado.
- COSTELLA, Antônio - Introdução à Gravura e História da Xilogravura. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.
- DURAN, Dominique Boulogne Daniel. Le Livre du Mur Peint. Traduzido por Carlos Matuck (apostila).
- ECO, Humberto - Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Perspectiva, série debates, 1976.
- _____ - Como se Faz uma Tese. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- _____ - Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, série estudos, 1991.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio - Ver a Cidade. Cidade-Imagem-Leitura. São Paulo: Nobel, 1988.
- FISCHER, Ernst - A Necessidade da Arte. 19.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, Trad. Lendro Konder.
- FRANCASTEL, Pierre - A Realidade Figurativa. São Paulo: Perspectiva, série estudos, 1973.
- FREITAG, Barbara - A Teoria Crítica Ontem e Hoje. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

- FUNARI, Pedro Paulo Abreu - Cultura Popular na Antiguidade Clássica. São Paulo: Contexto, 1989.
- GLOWINSKI, Michal - "Reading, Interpretation, Reception". IN: New Literary History, Charlottesville, Virgínia: The University of Virgínia, n.1, outubro 1979, vol.XI. Trad. Vânia Correia dos Santos Chamentino.
- GONCALVES, Guinaldo - Transição & Permanência. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- HAUSER, Arnold - História Social da Literatura e da Arte. São Paulo: Mestre Jou, 1972. Vol. II
- HONNEF, Klaus - Arte Contemporânea. Germany, Ed. Benedikt Taschen, 1992, Trad. Casa das Línguas Ltda.
- KRISTEVA, Julia - "Semanálise de Produção de Sentido". in: Ensaio de Semiótica Poética, trad. org. A. J. GREIMAS, São Paulo Cultrix (USP), 1976.
- KRUSE, Olney - "Grafiteiros". in: revista Galeria. n. 14, 1989.
- LOTMAN, J.M. - "Ponto de Vista de um Texto" in: New Literary, vol VI Charlottesville, Virgínia: The University of Virgínia, USA, 1975.
- MAY, Rollo - A Coragem de Criar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- OSTROWER, Fayga - Criatividade e Processos de Criação. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1978.
- RAMOS, Célia Maria Antonacci - Grafite Pichação & Cia. São Paulo: Anablume, selo universidade, 1984.
- READ, Hebert - A Arte de Agora Agora. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROCHA, Rosamaria Luiza de Melo - "A Vertigem do Olhar: manifestações Grafitadas e Transformações na comunicação, no espaço e no tempo urbanos". São Bernardo do Campo: Instituto Metodista de Ensino Superior, 1992. Dissertação Mestrado.

SANTOS, Jair Ferreira - O que é Pós-Moderno. 13.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SARIAN, Haiganuch - In: Cultura Clássica em Debate. Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos. UFMG/CNPq/SBEC, 1987

SILVA TELLEZ, Armando - Graffiti: Una Cidade Imaginada. Colômbia: Tecer Mundo Editores, 1988.

PRIGOGINE, Ilya - "O Reencantamento da Natureza". In: WEBER, René - Diálogos com Cientistas Sábios. São Paulo: Cultrix, 1988.

VATTIMO, Gianni - La Fine Della Modernita - Nichilismo ed Ermeneutica nella Cultura Pós-Moderna. Portugal: Presença, 1987.



BIBLIOGRAFIA DOCUMENTAL

- Abril/82 - "Manga Rosa ao Ar Livre" Arte em São Paulo , n.6
- 11/12/82 - "Prefeitura volta a reprimir grafites" Folha de São Paulo.
- 11/01/83 - "Nova York, cidade aberta aos grafites paulistanos" O Estado de São Paulo.
- junho/83 - "Grafites - entrevista com Alex Vallauri" Arte em São Paulo n.16.
- 12/10/83 - "A arte não oficial dos muros de Nova York".Jornal do Brasil.
- 29/03/87 - "Alex Vallauri morre em São Paulo. O corpo será cremado hoje" Folha de São Paulo
- 15/07/87 - "Prefeitura tira grafites do centro" .Folha de São Paulo s.d.
- 22/07/87 - "Seduzido pela Pintura". Folha de São Paulo
- 25/08/87 - "A guerrilha do Spray. Combatentes atacam a luz do dia para acuar autoridades". Afinal p. 38-40
- s.d. - "A fotografia se une ao grafite. Folha de São Paulo
- 02/08/87 - "Museu quer cobrir grafite com obra de outr artista". Folha de São Paulo
- 08/02/88 - "São Bernardo Abre Espaço para skate e grafiteiros". Folha de São Paulo
- 21/03/88 - "Grafite troca guerrilha das ruas pelas paredes das galerias de arte" Folha de São Paulo
- 24/06/88 - "Grafiteiros em novela". Jornal da Cidade

21/08/88 - "Campanha quer conciliar grafites às pichações políticas". Folha de São Paulo

03/09/88 - "Grafite oficial gera polêmica entre artistas". Folha de São Paulo.

08/10/88 - "Jânio manda prender pichadores que trabalharam na sua campanha". Folha de São Paulo.

16/11/88 - "Centro Cultural faz exposições de fotos de grafite de todo o mundo". Folha de São Paulo.

13/12/88 - "Grafites de Villaça" Folha de São Paulo

19/01/89 - "A arte dos muros paulistanos atrai a atenção dos visitantes da cidade". Folha de São Paulo.

10/09/89 - "Grafite institucional é como decalque no caderno da tia". Folha de São Paulo.

19/02/90 - "Keith Haring deu ao grafite o status de arte". Folha de São Paulo.

20/02/91 - "Como os bandos do spray sujam a cidade inteira. Veja p.12-18

25/09/91 - "Vândalos do Spray" Isto E Senhor

10/09/95 - "Cavernas de 30 mil anos ressucita os mistérios da arte pré histórica". José Reis. Folha de São Paulo.

18 - São Paulo - Vila Madalena

19 - São Paulo - Vila Madalena

20 - São Paulo - Vila Madalena

21 - São Paulo - Vila Madalena

22 - São Paulo - Vila Madalena

23 - São Paulo - Buraco de Paulista

24 - São Paulo - Vila Madalena

LOCALIZAÇÃO DOS GRAFFITIS

- 1 - São Paulo - composição montada nesse trabalho
- 2 - São Paulo - Santa Cecília
- 4 - Bauru - Centro
- 5 - Bauru - Higienópolis
- 6 - São Paulo - Vila Madalena
- 7 - Bauru - Higienópolis
- 8 - Bauru - Higienópolis
- 9 - Bauru - Higienópolis
- 10 - Bauru - Centro
- 11 - Bauru - Centro
- 12 - Bauru - Bela Vista
- 13 - São Paulo - Vila Madalena
- 14 - São Paulo - Vila Madalena
- 15 - São Paulo - Vila Madalena
- 16 - São Paulo - Vila Madalena
- 17 - São Paulo - Vila Madalena
- 18 - São Paulo - Vila Madalena
- 19 - São Paulo - Vila Madalena
- 20 - São Paulo - Vila Madalena
- 21 - São Paulo - Vila Madalena
- 22 - São Paulo - Vila Madalena
- 23 - São Paulo - Buraco da Paulista
- 24 - São Paulo - Vila Madalena

- 25 - São Paulo - Buraco da Paulista
- 26 - São Paulo - Vila Madalena
- 27 - São Paulo - Vila Madalena
- 28 - São Paulo - Vila Madalena
- 29 - São Paulo - Pinheiros
- 30 - São Paulo - Buraco da Paulista
- 31 - São Paulo - Jardins
- 32 - São Paulo - Buraco da Paulista
- 33 - Bauru - Av. Nações Unidas
- 34 - São Paulo - Pinheiros
- 35 - Bauru - Centro
- 36 - São Paulo - Pça Dr Clemente Ferreira
- 37 - São Paulo - Pinheiros
- 38 - São Paulo - Vila Madalena
- 39 - Bauru - Higienópolis
- 40 - Bauru - Higienópolis
- 41 - São Paulo - Vila Madalena
- 42 - São Paulo - Buraco da Paulista
- 43 - São Paulo - Pinheiros
- 44 a 48 - Bauru - Núcleo Presidente Geisel



0810000577

