UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS

GRAFFITI
ÉTICA, ESTÉTICA e POÉTICA



O eu grafiteiro/artista/pesquisador
ser culto híbrido contemporâneo

OTAVIO FABRO BOEMER

2018





UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
DOUTORADO EM ARTES VISUAIS

Otavio Fabro Boemer

GRAFFITI: Ética, estética e poética
O eu grafiteiro/artista/pesquisador ser culto híbrido contemporâneo

São Paulo
2018

Otavio Fabro Boemer

GRAFFITI: ética, estética e poética
O grafiteiro/artista/pesquisador ser culto híbrido contemporâneo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" - UNESP, como exigência parcial para a obtenção do Título de Doutor em Artes. Área de concentração: Artes Visuais. Linha de pesquisa: Processos e procedimentos artísticos, sob a orientação do Profº. Drº. Agnus Valente.

São Paulo

2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

B669g Boemer, Otavio Fabro, 1981-

Graffiti : ética, estética e poética : o eu grafiteiro/artista/pesquisador ser culto híbrido contemporâneo / Otavio Fabro Boemer. - São Paulo, 2018.

473 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Agnus Valente.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Grafiteiro. 2. Arte de rua. 3. Artistas. I. Valente, Agnus. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 751.73

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

Otavio Fabro Boemer

GRAFFITI: ética, estética e poética
O eu grafiteiro/artista/pesquisador ser culto híbrido contemporâneo

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Artes.
Área de concentração: Artes Visuais.
Linha de pesquisa: Processos e procedimentos artísticos
Orientador: Profº. Drº. Agnus Valente.

São Paulo,____ de agosto de 2018

Banca Examinadora:

_____
Presidente/Orientador: do Profº. Drº. Agnus Valente
IA/UNESP

_____
Profº. Drº.Agnaldo Aricê Caldas Farias
FAU/USP

_____
Profº. Drº.Arthur Hunold Lara
FAU/USP

_____
Profº. Drº.José Paiani Spaniol
IA/UNESP

_____
Profº. Drº.Sergio Mauro Romagnolo
IA/UNESP

Dedicado a;

Spy the only amigo, grafiteiro e viajante, companheiro de inquietudes conceituais, práticas e de iniciais formulações teóricas.
Mafalda S. Fabro, referência de mulher forte e batalhadora.
Pedro L. A. Boemer luz precoce aos pensamentos libertários e sociais.
Sr. Hilton com quem pude compartilhar muitas risadas e viagens.
Por fim aos que deram suas vidas, no acreditar em mudanças sociais e na ação de intervir ativamente em nossa urbe, numa utopia de não silenciamento ante tantas injustiças sociais.
(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ciomara R. Fabro Boemer e José de Alencar A. Boemer por serem sempre, meus maiores incentivadores, e assim possibilitadores do desenvolver de um pensamento libertário dentro de minha alma. Tendo como valores a incondicionalidade e apoio, independente de possibilidades financeiras, sempre respeitaram com muito amor e fé minhas escolhas.
À minha querida companheira Giuliana Canossa, por toda sua paciência, amor, compreensão e parceria em confidências.
Ao meu querido avô Joião, que com seu instinto Fabro, tanto me ensina a "arte de viver".
Ao meu amado filho Yohann, que com seu carinho, admiração e amor, me possibilitou revisitar um espírito livre de criança, que estava um tanto adormecido dentro de mim.
Aos meus irmãos Raphael F. Boemer e Handrigo F. Boemer, e à minha tia Solange Fabro sempre bons incentivadores.
A todos os amigos que colaboraram com este projeto das mais diferentes maneiras, sempre prontos a ajudar, incentivando toda a intensa, e estranha dedicação ao meu fazer de grafiteiro/artista e pesquisador. Em especial a Davi Romeu, Rodrigo Ferré, Raphael Boemer, Ck Martinelli, Alexein Lobo, Felipe Barros e Luiz Menezes.
Ao Projeto Quixote e a Auro Lescher, que tanto acreditaram no meu fazer profissional, e possibilitaram que eu pudesse propor e colaborar em muito, com meus pensamentos e fazer artístico em diversos processos e projetos artísticos-psico-pedagógicos, os quais compartilharíamos nos últimos 20 anos. Em especial à Graziela Bedoian, Roberto Madalena e Cecília Motta sempre parceiros. Aos meus queridos alunos e alunas Qxt, que confiaram e sempre foram grandes parceiros nas mais diferentes e loucas empreitadas a que eu os propunha. Vocês são presente e futuro.
Aos incríveis professores pesquisadores com que tive o prazer de conviver na Universidade, em especial aos que gozei da honra de poder compartilhar pensamentos, conceitos e inquietudes aos imbricados processos poéticos de uma pesquisa científica em artes. Estes sempre muito atenciosos, viriam a contribuir incalculavelmente com seus apontamentos e orientações à presente tese, assim deixo meu sincero agradecimento a Arthur Lara, José Spaniol, Sergio Romagnolo, Agnaldo Farias, Milton Sogabe, Omar Khouri e Mario Bolognesi.
Em tom especial de agradecimento, dedico ao meu querido e estimado orientador Agnus Valente minha maior gratidão, pois este me proporcionaria numa parceria de oito anos de pesquisa, escritas conjuntas de textos, discussões de conceitos, processos poéticos, teorias filosóficas, viagens e eventos, exposições, obras, mas principalmente disponibilizaria sua extrema generosidade, confiança, compreensão, cooperação, por sua crença neste presente eu pesquisador, proporcionando inestimável liberdade de pensamento e pesquisa.
Por fim, a todos grafiteiros/pixadores, artistas e pesquisadores, que buscam de alguma maneira acrescentar algo de novo, a este contemporâneo velho mundo, imerso em um hibridismo cultural.

RESUMO

A presente pesquisa circunscreve-se no campo da linguagem da nova geração do *Graffiti*, provindo da tradição estadunidense, inspirado no movimento cultural hip-hop. Da evolução do *Graffiti* de tradição nova-iorquina inicial, vista atualmente nos grandes centros urbanos do mundo, somar-se-ia a arte contemporânea e seus paradigmas, assim como conceitos teóricos e necessidades e soluções próprias da pesquisa científica em hipótese que confirmaria a hibridação (Valente) tida na figura do ser grafiteiro/artista/pesquisador, um novo "ser culto híbrido" contemporâneo (inspirado em Canclini). Assim se demonstraria as potências desse significativo agrupamento artístico mundial em nossa atualidade. A pesquisa abordará inicialmente questões de ordem estética, poética e ética do *Graffiti*, de sua "utopia inconsciente" (Boemer) do fazer em relação aos sistemas a ele relacionados, sendo conflitos de um lado com a lei e de outro com o mercado de arte, até sua relação com a educação não formal, e seu uso na publicidade – determinando, desta forma, diferentes perfis de produção.

Sendo este autor inicialmente grafiteiro, que se vê na atualidade no mercado de arte como artista contemporâneo, soma-se a este contexto a educação não-formal como educador, a publicidade como empresário e a universidade como ser pesquisador. Grafiteiro/artista/pesquisador – Ota/ Otavio Fabro/Boemer. De um estudo histórico hermenêutico sincrônico em tempo diacrônico, apresentaram-se possíveis relações com foco na aparição do *Graffiti* na história, da antiga até os dias de hoje (Gombrich, Funari, Debord, Lara, Barbosa, Winnicott e Benjamin) afim de se traçar uma linha do tempo e estética. Com foco em uma análise teórico/crítica (Kraus, Bauman, Anfam, Deleuze, Owens, Latur) das mudanças que esclarecem as intervenções atuais e obras atuais do artista, e na vertente empírico/analítica de sua produção como obras visuais – sua poética – serão apresentados trabalhos realizados sob a formatividade (Pareyson) de um ser híbrido em sua organização poética e ética, com base conceitual na estética já delimitada.

Dado o caráter de pesquisa explicitamente poética, o autor apresentará sua produção artística, obras intrínsecas e motivadoras de todos os levantamentos e conceitos abordados nos diferentes meios hibridados. Observada a carência de pesquisadores que hibridem este mesmo perfil, busca-se com esta tese também contribuir ao campo da pesquisa em arte, tendo nesta hibridação o desejo de que surjam mais pesquisadores que inter-relacionem tais áreas.

Palavras-chave: Graffiti; Arte contemporânea; Desenho; Pintura; Escultura; Instalação; História do Graffiti; Hibridismo Cultural

ABSTRACT

The present research is circumscribe in the field of language of the new generation of Graffiti, coming from the American tradition, inspired by the hip-hop cultural movement. From the Graffiti evolution of New York's initial tradition, seen today in the great urban centers of the world, contemporary art and its paradigms, as well as theoretical concepts and needs and solutions specific to scientific research, would be added in a hypothesis that would confirm the hybridization (Valente) in the figure of the graffiti artist / artist / researcher, a new contemporary "human being cult hybrid" (inspired by Canclini). This would demonstrate the potencies of this significant world artistic grouping in our times. The research will initially address questions of the aesthetic, poetic and ethical aspects of Graffiti, of its "unconscious utopia" (Boemer) of doing in relation to the systems related to it, being conflicts on one side with the law and another with the art market, to its relationship with non-formal education, and its use in advertising - thus determining different production profiles.

Being this artist initially graffiti artist, who is currently seen in the art market as a contemporary artist, adds to this context non-formal education as an educator, advertising as an entrepreneur and the university as a researcher. Graffiti writer / artist / researcher being these, Ota / Otavio Fabro / Boemer. From a sincronic hermeneutic historical study in diachronic time, will present possible relations with focus on the appearance of Graffiti in history, from the old one until the present (Gombrich, Funari, Debord, Lara, Barbosa, Winnicott and Benjamin) in order to be trace a timeline and aesthetics. Focusing on a theoretical / critical analysis (Kraus, Bauman, Anfam, Deleuze, Owens, Latur) of the changes that clarify the current interventions and current works of the artist, and the empirical / analytical perspective of his production as visual works - his poetics - will be presents works about the formativity of a hybrid being in its poetic and ethical organization will be presented, with a conceptual basis in the already defined aesthetics.

Given the explicitly poetic research character, the author will present his artistic production, works of art intrinsic and motivating all the surveys concepts addressed in the different hybridized media. Observed the lack of researchers that hybridize this same profile, this thesis is also intended to contribute to the field of art research, having in this hybridization the will desire for more researchers to arise that interrelate such areas.

Keywords: Graffiti; Contemporary art; Drawing; Painting; Sculpture; Installation; History of Graffiti; Cultural hybridism

SUMÁRIO

Resumo……..10
Abstract……..……11
Sumário ……12

Prolegômenos ……..……15

CADERNO HISTÓRIA

Introdução……..….44

1. Pré história: similitude visual de suporte ……...…46

História geral do Graffiti……..…..57

Linha do tempo(gráfico)……..…….…58

2. Egito ……..59

3. Grécia, Roma / Pompéia ……..……62

4. Graffiti Esparsos : Afrescos – Medieval Graffiti……..……66

5. *Flâneur* ……..70

6. Muralismo monumentalidade e a referência mexicana ……..……72

7. Invenção do Spray ……..…….77

8. Deriva situacionista ……..……..…..80

9. Paris maio de 1968 ……..……..…..81

10. Hip-hop - a influência nova-iorquina…..……..…… 83

11. Jean Michel Basquiat e Keith Haring ……..……96

Graffiti - São Paulo - Brasil

Linha do tempo(gráfico)……..……..……..……..100

12. Graffiti no Brasil: cidade de São Paulo. …..……..……..101

13. Caça ao Juneca ……..……..……108

14. Hip-hop Brasil ……..……110

15. I Mostra Paulista de Grafite, Mis - São Paulo, 192..……..……..……114

16. Nova escola: vandalismo e produções - Ota……..……117

17. Utopia Consciente……..……..……125

18. Graffiti e Educação……..……..……137

-18.1 Grafiteiro - educador……..……..144

-**18.2** Estética do Graffiti como ferramenta de ressignificação do espaço casa ...
……..……148

-18.3 Estética do Graffiti em hibridação: professores/alunos/grafiteirs…..……153

-**18.4** Graffiti como meio: expedições e mural Sesc Belenzinho…..…..……..155

19. Graffiti e Publicidade……157

-19.1 Graffiti “profissional”……..…..……..……161

-19.2 Projeto Empresarial - Yo Street ……..……..……...166

-19.3 Considerações à estética……..……..……..……..177

CADERNO POÉTICA

Introdução **.**……..184

Desenho Orgânico.……..…..……..……190

Desenho orgânico: desenho/orgânico……..……..……202

Desenhos Rabiscos ……,..……..……219

Processos Poéticos Introdutórios à obras……..……..……..234

Sobre Tela: Graffito; Piche; Grafite ..……..……..……248

Graffito; Piche; Grafite……..……..……249

Suporte Áureo……..……..……252

Desenhos-gesto, campos vibracionais e referenciais, *Action painting, Colou field*, e a abstração…….……..……260

Imersão/reflexão - rua, deriva e arqueologia……..……276

Auto referencial: desenho Orgânico à fuligem-fogo……..……..……300

Rua - Aura, vibração, energia, movimento. Graffito; Grafite……..……..306

Aura não hegemônica híbrida……..……..……311

Aura Magnética - fogueira urbana…..……..317

Auto referencial - fogo: aura perdida, aura híbrida…..……..……325

Considerações na contemporaneidade e similitude……..……333

Tríptico (Dês)Fazer……..……..……340

Wild Style, Dobras, Desdobras e Alegoria.……342

Desenho orgânico como pintura e suporte fusão - ingenuidades éticas……352

Síntese poética ao ser alegórico……..369

Culto Híbrido……390

Intersecção Urbana: Composições escultóricas……391

Intermitências cotidianas do Bem Querer……411

Terra de Gigantes……415

Exposição: O eu grafiteiro artista pesquisador……421

Considerações Finais……426

Bibliografia……440

Apêndice

Apêndice 1 - On top the ground……..448

Apêndice 2 - Under construction the bridge……..454

Apêndice 3 - O fim é o começo ……..463

Apêndice 4 - da série camuflagem urbana: Tapume……..466

Apêndice 5 - Projeto Veladura……..470

Apêndice 6 - Vídeos……472

Anexo 1 - texto Agnus Valente……421

PROLEGÔMENOS

Os desdobramentos contidos na presente tese de doutorado, originam-se da busca por uma maior reflexão e aprofundamento de questões erigidas e sobrevindas de minha pesquisa de Mestrado concluída no ano de 2013, sob o titulo, "*Graffiti* como meio: processo de criação entre sistemas - a lei, a rua, o mercado e a pesquisa em arte".

Os levantamentos alavancadores iniciais da presente pesquisa, surgidos da conclusão de minha pesquisa de Mestrado, demonstraram-se passíveis de maior aprofundamento no plano da hermenêutica, possibilitando assim buscarmos nas interpretações textuais próprias e externas, como também no conhecimento prático e interpretativo maior profusão vista à pesquisa subsequente.

Dada a necessidade de fechamento da pesquisa de mestrado concluída, tais questões apenas incitariam novas possibilidades à futura e complementar pesquisa aqui apresentada.

Desta forma, a atual tese de doutorado inicia-se como texto complementar à pesquisa de mestrado concluída, entretanto e somente complementar àquela ao relacionar-se em tema e sua hipótese surgir desta.

Tais desdobramentos aqui apresentados obteriam tamanho aprofundamento que nem ao menos eram almejados em pré-projeto delimitado inicialmente.

Dada a ausência de pesquisadores nacionais com quem poder-se-ia dialogar em pesquisa, pois o recorte para os mesmos pesquisadores buscados seria nos contidos dentro do contexto específico de trajetórias e possuidores da prática no campo da arte como artistas, sendo ainda estes, relacionados em seu inicio de trajetória, como realizadores de Graffiti dentro da estética nova-iorquina de demarcação de território em ações ilegais concebidas através de inscrições de seus nomes e grupos no espaço visual urbano, mas também tendo em sua constituição ética as motivações iniciais e culturais e sociais do hip-hop.

Previa-se a *priori* a internacionalização da pesquisa realizada, afim de buscar diálogo e pretensões próximas conceitualmente com grafiteiros/ artistas/pesquisadores no mundo. O diálogo entre pesquisas tanto teóricas quanto práticas dentro dos processos e procedimentos artísticos, demonstrariam e estariam contidos possivelmente num hibridismo mais acentuado de um gênero impuro que se adaptara nas últimas décadas, e reflexões dos próprios autores diretamente relacionados à *práxis* e conhecimento empírico serviriam como referencia para uma reflexão em hipótese, para um movimento artístico global, e assim sua observação de dentro para fora do mesmo.

A própria ausência nacional de pesquisadores/artistas em tais moldes demonstrou-se um impedimento não somente de diálogo teórico-prático, mas também de descrédito de fomento por agências financiadoras de pesquisas.

Os impedimentos de fomento experienciados no decorrer da pesquisa gerariam aflições à sua total possibilidade de realização e conclusão, porém também nos evidenciariam outros recursos ao observarmos com maior refinamento, questões nacionais e locais ocorridas na cidade São Paulo, vendo em sua potência como cidade, referência e influencia para as novas tecnologias de conhecimento para o mundo, relacionadas ao *Graffiti*.

Não somente alternativas, para a hipótese onde o “ser culto híbrido contemporâneo” estaria contido na intersecção grafiteiro/artista/pesquisador, este orientado no entendimento de Canclini ao hibridismo cultural na contemporaneidade, se apresentariam.

Os desdobramentos vistos como possibilidades de inserção no meio social pelo realizador de *Graffiti* tornariam-se um universo próprio a apresentar e refletir-se em pesquisa científica.

Compartilhando em conceito com Zaidler (2015), sendo este relativo à origem do termo *Graffiti* tendo sua Estética como orientação, a pretensão tida em pesquisa aqui apresentada onde o termo será constantemente utilizado, a grafia escolhida na presente pesquisa se manterá como “*Graffiti”,* sendo o termo, desta forma, também utilizado para designar a pichação de São Paulo.

Mesmo sabendo das ramificações específicas vistas no Brasil, onde diferentes categorias dentro da mesma Estética se proliferaram, não seria de valia separá-lo, mas sim vê-lo como também Graffiti que é.

O que ver-se-á por vezes quando necessário e específico ao gênero em texto, é designá-lo como Graffiti *pixação,* assim como diferentes outros termos que surgiram como proposta de pesquisa, afim de enfatizar novas categorias que surgiram nos últimos anos, e que da mesma forma que a *pixação*, não poderiam ser ignoradas pelo autor. Desta forma, são propostas designações, afim de mera organização textual da pesquisa, assim como de tornar inteligível a leitura e referenciamento específico a determinados segmentos contidos ou não dentro da estética do Graffiti.

> A palavra Grafite quer se distinguir, e consegue, de verdadeira tradução de *Graffiti* para o português : pichação. Distancia-se assim do sentido original, e, pelas artes do "marquetingue" cultural e comercial, passa agora a ser sinônimo de *street art,* e a designar um estilo de tratamento de objetos industrializados que vai da camiseta ao prato, do *skate* aos quadros em galerias, passando por quartos de dormir e adereços de moda. " (ZAIDLER, 2015 p.132)

A experiência prática tida nos últimos vinte anos pelo próprio autor como realizador de Graffiti*,* dificultaria de certo modo o desenvolvimento e a realização da pesquisa que assim demandariam um esforço extra para sua concretização, pois o distanciamento muitas vezes necessário para a percepção do fenômeno no objeto pesquisado não existiria. Como potência o não distanciamento traria ao pesquisador um arcabouço à pesquisa de campo também muito útil e necessária à pesquisa, onde ter-se-ia vinte anos também de experiência de pesquisa de campo, sendo esta vista como muito necessária ao entendimento interno do grupo do que seria o "ser grafiteiro".

> Só a vivência e o contato direto, interno aos grupos, revelam os segredos escondidos à percepção externa; a formulação de um novo ponto de vista sobre a problemática abordada foi resultado de anos de contato e da convivência participativa e atuante.
> (LARA, 2002, p.61)

Assim como Lara (2002), o contato direto e participação atuante no grupo de grafiteiros, tal como nas diferentes esferas e campos de atuação apresentados e relacionados às vertentes contidas no universo que se

desenvolveu nas últimas décadas na cidade de São Paulo relacionados ao Graffiti, serão aqui levados em conta como fonte e possível metodologia ligada ao conhecimento empírico relacionado à práxis do grafiteiro como também pesquisador.

Relacionado às possibilidades contidas no conhecimento empírico, a relação da experiência é vista como fonte primordial, a observação de fenômenos humanos, assim como também alternativa ao entendimento ético entre os grafiteiros que de certo modo com a experiência adquirida constantemente se atualizam.

> Todas as idéias derivam da sensação ou reflexão. Suponhamos, pois, que a mente é, como dissemos, um papel em branco, desprovida de todos os caracteres, sem nenhuma idéia: como ela será suprida? De onde lhe provém este vasto estoque, que a ativa e ilimitada fantasia do homem pintou nela com uma variedade quase infinita? De onde apreende todos os materiais da razão e do conhecimento? A isso respondo, numa palavra: experiência. (LOCKE,1999, p. 57)

Não só o ato inicial de busca por pertencimento visto no grafiteiro ao fazer Graffiti e sua origem rebelde, delinquente e juvenil ao colocar-se a romper com a ordem vigente em sua ação, são observáveis como fenômeno social e político daqueles que se colocam na cidade como cidadãos ativos e interventores do espaço público. Vir-se-ia no ato delinquente continuado um possível desvio de potência, porém uma também possível sublimação agregadora de potência tida nos entendimentos da psicanálise acerca do humano. Assim como nas possibilidades de mudanças efetivas tidas na delinquência social observada em Certeau (1994, p. 217).

> Resta saber, naturalmente, que mudanças efetivas produz em uma sociedade essa narratividade delinqüente. Em todo o caso, pode-se de antemão dizer que, em matéria de espaço, essa delinqüência começa com a inscrição do corpo no texto da ordem. A opacidade do corpo em movimento, gesticulando, andando, gozando, é que organiza indefinidamente um *aqui* em relação a um *alhures*, uma "familiaridade" em confronto com uma "estranheza". O relato de espaço é em seu grau mínimo uma língua *falada,* isto é, um sistema lingüístico distributivo de lugares sendo ao mesmo tempo *articulado* por uma "focalização enunciadora", por um ato que o pratica. Este o objeto da "proxêmica". Basta aqui, antes de ir buscar as suas indicações na organização da memória, lembrar que com essa enunciação focalizante o espaço surge de novo como lugar *praticado.*

Uma ingenuidade clara, plausível, ou não, ao conceito de perversão, sendo este relacionado ao neurótico, relacionar-se-ia ao sentido de busca por prazer constante visto na continuidade por anos na pratica ilegal. Por outro lado podendo ainda ser vista como potência dada sublimação como arte, tidos em conceitos da psicologia psicanalítica, e na busca por pertencimento social tido no não se sentir parte do meio social vigente. O agir fora da lei, mas paradoxalmente pertencendo.

> Na verdade, poderíamos dizer que, paradoxalmente, o perverso sofre de uma busca ávida de Lei, pois o norteamento que deveria vir do Pai não se sustenta. Podemos assim entender que o desejo da mãe enquanto fálica convoca à pulsão de morte, porque promove o apagamento subjetivo na criança tomada como objeto de satisfação. Quando o desejo do pai fracassa em sua função de limitar o gozo da mãe para alinhar a criança na direção do desejo de vida, a face silenciosa da pulsão, a de morte, prevalece. […] O perverso tem a "arte" de criar o sublime e o abjeto, sem contradição. A representação do feminino enquanto falta faz dele algo abjeto, mas ao mesmo tempo sublime, ao revesti-lo dos inúmeros objetos que sugerem o falo. (BARBIERI, 2013, p.40 e p. 46)

Barbieri (2013) ao relacionar o possível ser perverso no cunho neurótico não psicótico, adentra as possibilidades das potencias sexuais inatas e subjetivas ao ato criador do artista, que ao produzir algo de cunho sociável transformar sua perversidade pela sublimação, numa visão freudiana.

Utiliza sua potência perversa em forma de potência expressiva, arte. E se posiciona ativamente na cidade ao ocupá-la. Mesmo que no caso do ato dos grafiteiros inicialmente não existir o pensando propriamente em se fazer arte, mas sim no colocar-se na cidade literalmente, riscar as paredes do espaço visual público, como ser ativo na sociedade, ou pertencer ao grupo que assim o faz.

A imagem do pai referida ao limite, a lei, não se sustentaria ou pela ausência e inexistência na vida dos jovens delinquentes, ou no cunho individual social. Não se generalizando, mas hipoteticamente pontuando.

Desta forma poderíamos remeter de alguma maneira a condição social muitas vezes de exclusão econômica e de direitos aos realizadores de Graffiti

por um lado, e a impunidade e distinção quando no ato de se aplicar a lei por outro. Sendo no aplicar a lei de maneira democrática e igualitária conforme prevista na constituição, algo que sem dúvida demonstra-se tanto ineficaz quando se relacionado a repressão ao ato Graffiti em sua origem ilegal, quanto quando se observa a discrepância entre presos pobres, ricos no sistema carcerário.

Neste contexto, mesmo tendo em conta da psicanálise não se tratar necessariamente de ciência exata propriamente dita, vê-se sua potencia em relação a possíveis análises relativas ao saber contido na mesma, e este relacionado a uma busca por entendimento mais aprofundado que esta possa oferecer em relação aos motivadores implícitos no fazer do grafiteiro. Tal entendimento contido na psicanálise, e este não necessariamente científico, terá recorte específico de uso, no quesito relacionado a entender, o fazer, e somente, pois a presente pesquisa situada no campo da arte, não fará uso neste momento e nem tem pretensões de entendimentos mais aprofundados no campo da psicologia propriamente dita, a busca está sim relacionada à poética do grafiteiro.

> É nesse sentido que, ao discurso da psicanálise, não interessa se harmonizar com o discurso da ciência, desde quando aquilo que a análise visa – o rochedo da castração – é exatamente o que ela trabalha para excluir de seu campo, por não saber que isto a incita a eliminar-se a si mesma. (BARBIERE, 2013, p.49)

Tais relações com a perversão tida na psicanálise, e referenciada ao neurótico, e presentes no contexto cultural e social, poderiam relacionarem-se com o ato de pintar ilegalmente praticado pelos grafiteiros pichadores em ascensão como artistas pesquisadores ou pelo mero reconhecimento social e econômico há uma sublimação da perversão inicial como visto no entendimento acerca da sublimação por França Neto (2007, p.97) “A sublimação, especialmente a criação, visaria dar um valor universal a um desejo particular”.

> O perverso, na sua estética, tenta constituir o belo como possuindo o valor de sublime, dando ao objeto concernido na cena o caráter de gozo”...Com a diferença de que na sublimação nunca se atinge o sublime, pois o gozo se mantém sempre como substância negativa. Já o perverso, numa torção do que seria o caminho da sublimação, se propõe a presentificar o gozo, a positivá-lo localizando-o em

> um objeto. (NETO, 2007, p. 99)

Não se busca relacionar o ato de pintar ilegalmente com a questão de psicose e perversão necessariamente, mas sim a comumente busca de prazer individual, vista no cotidiano social humano e contemporâneo que seria vista como perversão, num sentido amplo do termo psicanalítico relacionado ao neurótico.

Sendo assim teríamos uma relação também possível acerca das características do “ser” no hibridismo cultural de Canclini (2015), onde o anonimato do indivíduo tido pela constante busca por homogeneização do mesmo, em prol da criação de normas de conduta moral e social, numa distorção do conceito de Ética, seriam somadas à busca deste indivíduo em sobressair-se socialmente, em ser visto como individuo único, no sair do anonimato, ser notável no contexto de seu grupo, o ser visto e lembrado.

Tal busca do grafiteiro por um reconhecimento social, principalmente na cultura de massa, de maneira acentuada e deslumbrada, não deixaria de ser uma busca de prazer constante e, assim sendo, também perversa.

E por sua vez, é presente no individuo a relação do saber a busca, de aceitá-la ou não, mas de possuir crítica de seus feitos, característica do neurótico. Sendo assim sem características gerais do fazer, contidas em um possível delírio comum ao surto psicótico. O protagonista é entendedor de seus atos, até mesmo chega a deprimir-se ou recalcar seus atos ilegais. Porém quando o mesmo tem a aceitação de um grupo, essa busca por prazer agora aceitável socialmente, pode sublimar-se e redirecionar-se, ou ainda ser confundida no mesmo que se coloca como delinquente assumido, mas sem muita reflexão a respeito, para de certa forma também não se expor socialmente em posição de recalcamento.

Barbieri (2013) ao apresentar um ser que socialmente estaria incluso no meio social moralmente, por trabalhar, pagar seus impostos, agir dentro da lei, mas que em oposição a figura socialmente correta e contida ou reprimida, deixa seu impulso perverso neurótico o levar a delinqüência. Em análise quando observado do ponto de vista do próprio ser, que se percebe com problemas, este não seria passível como psicótico, mas neurótico como todos os outros seres tidos no também hibridismo cultural dos dias de hoje de Canclini.

Ainda ver-se-ia que tal sujeito age em busca de manter tal impulso no anonimato, camuflando-o, recalcando-o.

Tais apontamentos poderiam ser vistos em comparação com o grafiteiro, que sai na calada da noite a fazer suas intervenções, mas que se mantém moralmente correto, exercendo uma atividade, um trabalho como qualquer cidadão. Não é marginal como um todo, ou bandido assumido como muitas vezes são vistos.

Comumente o demonstrar ser um trabalhador e ainda assim agir como delinqüente em seus atos de grafiteiro pixador é discurso entre vários entrevistados pela mídia .

> Mas ele não vai porque assim o deseja, é a vontade de gozo desse eu anônimo que entra em cena e o conduz aonde não há empecilhos e a satisfação é certeza. A entrada em análise se dá quando este anonimato, até então preservado, começa a ser ameaçado por um corte: primeiro, quando ele se vê obrigado a recorrer aos amigos; segundo, quando o envolvimento com marginais, que podem identificá-lo, o conduz um passo adiante na direção de desafio á morte. (BARBIERI, 2013, p.45)

Ainda teríamos no desejo ou realidade visto no sair de tal posição de anonimato, somada a carga massiva de estímulos ao consumo e sucesso, como uma forma de busca de satisfazer-se individualmente e socialmente como o Graffiti *pixação.*

Como um possível projeto utópico entre os realizadores visto após uma auto crítica do fazer no compreender-se, potencializaríamos aqui o contexto da sublimação em potência social. O possível projeto utópico é agora não mais inconsciente, mas até o momento pouco visto na realidade, mas possível como grupo.

O próprio ato de “rodar”, o ser preso, é *status* entre o grupo, e estímulo a continuar as ações paradoxalmente.

Os grafiteiros, de certa forma, tornam-se indivíduos passíveis de posição de perversão, pelo desejo contínuo pelo prazer, e de consumir o objeto “muro”, de buscar mesmo que já alcançado o “sucesso”, notoriedade, na massa homogênea. Estariam também contidos na tendência de hibridação cultural, a perversão social e a sublimação para a arte.

Ter-se-ia em tais reflexões psicanalíticas também relações possíveis à delinquência na fase adulta.

Claramente existe um paradoxo tido no ato do grafiteiro da tradição *hip-hop,* mais precisamente os brasileiros desta tradição, aqui reinventada no contexto principalmente da cidade de São Paulo, e vista com maior intensidade no ato chamado *pixação*.

Esse paradoxo estaria ao olharmos os questionamentos relativos a sua prática, que questiona o conceito de propriedade privada, assim como também questiona a segurança pública de tais propriedades ao perpetuarem suas práticas, tendo nesta ação uma possibilidade de visão conceitual externa vista na ideologia fundamentada na proposta anárquica. Porém, de outro lado, tal posição questionadora, pelo desprovimento de um manifesto ou crítica de seus realizadores, se perderia somente em uma utopia inconsciente, onde estariam os grafiteiros *pixadores* também a privatizar, de certo modo, o mesmo espaço visual público reivindicado.

Surge um manifesto[1] pelo auto intitulado general do movimento da pixação Cripta Djan, com apontamentos interessantes da prática, da ação,

---

[1] -visto em: http://www.criptadjan.com/new-page-49/
Manifesto - O pixo nosso de cada dia. A pixação normalmente escrita com X por nós pixadores não é apenas uma grafia estilizada de palavras nos espaços públicos da cidade, trata-se de um desenvolvimento expressivo realizado em sua maior parte por jovens das periferias, e funciona como a voz dos sem voz, o grito mudo dos invisíveis, brado pintado, corre existencial, identidade. Na pixação não há um consenso, muito menos liderança única. Na real são vários bandos, uma vasta vida louca solta pela cidade. Quem pixa defende com unhas, dentes e tinta preta a pratica e filosofia da pichação. O feitiço da pixação arrebata o sujeito pixador, pede dedicação desmesurada e risco de morte. Na pixação o que realmente importa é a dinâmica de criação dos riscos, não basta só pixar, temos que produzir excitação e adrenalina, transgredir para progredir, radicalizar, chocar. Exercer nossa liberdade de expressão, já que vivemos numa falsa democracia. O novo meio urbano reforça e valoriza desigualdade e separações e é portanto um espaço publico não-democrático e não moderno. Processos de discriminação combinam-se ao medo, criando novas formas de segregação, dentre as quais a construção de muros é a mais emblemática. O que pra uns é vandalismo, pra nos é (re)apropriação, o pixador é o artista urbano que vê a cidade como suporte. Estamos nos (re)apropriando de uma cidade que foi negada a nós. O pixo é a retomada da cidade por parte dos excluídos. Cada parede pixada é sinônimo de insatisfação social, se agrada ou desagrada já é outra questão, o importante mesmo é que incomode. A pixação pede mais do que passagem, pede permanência, como pedra lascada e não polida. Como um conceito, e não inconsequência pede solidez e clama por respeito, e se assim não for o pixo vai pegar. Nesse exato momento muitos pixadores estão nascendo, sina traçada, ainda sem saber se gente ou urbanoide. É circunstancial e sintomático por referencia cultural, por contingencia social, por razões antropológicas. Somos a tribo dos escribas underground, predominantes e crescentes na bolsa amniótica das periferias. Pra quem ainda não sabe anuncio aqui: Não a futuro, o pixo é a ausência do futuro, a enfermidade da vida, praga moderna, peste aerosol, câncer cancro cítrico. Vale o que esta escrito nas paredes, e nos não pretendemos parar. Cripta Djan – Os + Fortes (SP) Brasil 2013.

mais propriamente, uma idéia crítica do fazer. Uma articulação que se formara no seu também contato com o mundo das artes, assim como nas parcerias com Choque Fotos e Sergio Franco, ambos com visões conceitualmente externas do movimento, mas que muito contribuíram para o atual cenário vivido, de reconhecimento.

Sendo este já um primeiro passo de articulação, mas que de maneira geral não arrebata todo o contexto dos realizadores, milhares desarticulados entre si em ideais, e com suas próprias motivações pessoais, veem por vezes seu general como mais um também vendido ao sistema da arte, uma mártir corrompido pelo capital.

Ao realizar sua inscrição em determinado muro, por uma questão ética relacionada à norma de conduta interna ao grupo de realizadores, tornar-se-ia o espaço demarcado com sua inscrição, sua própria propriedade privada, pelo simples fato de ter sido o primeiro a reivindicá-la realizando sua inscrição em tal muro. Lei do “atropelo".

Regra de conduta clara e primordial aos que na rua reivindicam seu espaço como praticantes de *Grafiiti pixação*, o artigo “um” dos mandamentos da rua, corresponde a não “atropelar[2]” o trabalho de alguém que demarcou antes tal espaço.

Questões relacionadas a Ética, e descritas no paradoxo visto no modelo grego, em contraponto ao proposto na modernidade servirão de estrutura para análise do item entre os sistemas e meios aos quais se darão a pesquisa, assim como aponta Novaes (1992, p.7)

> Se compararmos as definições que os antigos e os modernos dão à noção de ética, percebemos que são tão radicalmente diferentes que se cria em torno delas um verdadeiro campo de contradições.

Ao definir por uma organização textual ao apresentar a tese, dividiu-se a mesma em dois núcleos principais, Caderno História e Caderno Poética, sendo os capítulos específicos apresentados em história tidos no enfoque de levantamento à estética , e a uma possível gênese do Graffiti no mundo. Percebe-se então que sua origem, torna-se provável de ser associada à própria história da humanidade e da arte no mundo.

---

[2] -Atropelar- desenhar ou pichar por cima de outro trabalho já existente em muro e este feito na ruas, no espaço público. Quem faz primeiro torna-se dono do espaço.

O fato de determinados autores buscarem apresentar a história do Graffiti relacionando-a à história da humanidade mais especificamente à pintura rupestre propriamente dita, é tão comum quanto o fato de que constantemente existam divergências acerca de sua origem, dada a ilha da pesquisa escolhida.

O que se percebe nestas teorias encontradas como fonte, são determinados recortes buscados como fundamento específico por cada autor, como métodos históricos, antropológicos, sociológicos, a psicológicos, fundamentado-os no cerne de cada pesquisa. Não há uma busca necessariamente geral ao seu entendimento prático. O desejo aqui é o de se encontrar uma teoria estética especificamente do Graffiti*,* utilizando-se das diversas áreas de conhecimento e autores, assim como da própria experiência empírica do autor.

Sobre tais possibilidades históricas e relativas à estética, Baumgarten (1993, p.175) descreve em seu modelo:

> O modo estritamente histórico do belo pensamento e os modos empírico e mântico do pensar estético diferem 1) do tratamento lógico e crítico mais severo do historiador, ao menos no trabalho preliminar, através do qual, graças à sua memória, ao julgamento de seu intelecto e ao grande uso de sua razão, ele escolhe sua matéria dentre a grande compilação de tradições, de boatos, de crenças, de invenções, de fábulas, etc., antes de tecer, com aquilo que lhe agradou, seu elegante enredo de uma deleitável narração;

Quando se busca apresentar uma hipótese de origem histórica para compreender a estética do Graffiti*,* mais especificamente analisar seu desenvolvimento na história no transcorrer dos tempos para verificar se há uma definição de sua própria estética, ou não, análises relativas ao próprio desenvolvimento humano são notadas. Há um lugar onde constantemente esbarramos nas questões relativas a uma concepção possibilitada no conceito das tradições, assim como na condição das tradições inventadas, sendo esta última relacionada à ética do fazer.

> O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de se localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de pouco anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. (HOBSBAWN, 2008, p.9)

Uns justificam o fazer expressivo e intrínseco ao ser humano, às inúmeras possibilidades e visões do fenômeno de se riscar, desenhar numa parede realizado pelos “grafiteiros” desde os tempos das cavernas, outros se concentram em analisar o fenômeno como moderno, em que o riscar não necessariamente é o ato desse autor, mas sim a forma que caminha, ocupa e usa a cidade, a exemplo do *flaneur* descrito por Baudelaire (2010).

Outros o veem como fenômeno somente social e não artístico, outros como somente originário nos Estados Unidos nos anos de 1960 com o *hip hop*, ou ainda como presentes no muralismo mexicano, nos afrescos renascentistas etc...

O mais plausível a se comprovar é que aparentemente não se tem um consenso do que é o certo, ou melhor, do que é necessariamente o Graffiti, sua estética, o que se vê é sim, um recorte com o próprio desejo dos autores que tentam compreendê-lo.

Não tendo uma referência bibliográfica única a se pautar não seria inteligível, ou até mesmo um consenso afirmar com certeza sua origem, seria imprudente uma definição precisa, cogitar possuirmos um dia uma fonte primária que assim o definisse. Aparentemente nenhum pesquisador realizou uma entrevista com um homem das cavernas, ou com um morador de Pompéia ou do Egito antigo ao qual pudesse referir-se a este homem específico, como sendo o pioneiro a realizar um *graffito*. Não que necessariamente tal fato importasse, mas fortaleceria tal afirmação.

Ainda sobre a origem histórica, não há um pesquisador que mesmo por participar como também realizador ou através de uma pesquisa prática, que tenha definido um grupo específico que de algum modo tenha descrito questões éticas em um manifesto para assim definir um começo da prática, como se têm frequentemente em movimentos de arte.

Por outro lado, ter entre os grafiteiros de Nova Iorque, ainda vivos, um consenso de quem realmente começou o Graffiti nos anos de 1960 na “estética do *hip hop*”, - quem seria o detentor do posto de pioneiro? O que se vê e que tal posto acabou por ser compartilhado entre os tidos lendários do Graffiti, onde são vistos ou intitulados como os *old school* de tal estética.

No quesito origem, em Nova Iorque parece também não existir muita convicção ou possibilidade de afirmação do “ser” pioneiro. Pois talvez a divisão entre vários autores grafiteiros como pioneiros, fora uma melhor escolha de consenso entre os grandes egos dos que realizaram em seu inicio em Nova Iorque.

Em uma proposta coletiva e espontânea de movimento juvenil inicialmente, não haveria um propositor de um ato politizado socialmente. O grupo inicial estadunidense da cidade de Nova Iorque, surgiria intrínseco a efervescência do movimento *hip hop* de sua época. Como visto no registro vídeo-gráfico *Style Wars*[3] e em Subway Art[4].

No Brasil, aparentemente, tem-se em Alex Vallauri (1949 -1987) o posto de pioneiro na realização de Graffiti, sendo estes Graffiti em sua maioria realizados na cidade de São Paulo, durante as décadas de 1970 e 1980.

Tal posto de pioneiro atribuído a este artista resultou até mesmo em data comemorativa contida em Lei[5] e promulgada na cidade de São Paulo no ano de 2004. A data escolhida foi o dia 27 de março dia este pós falecimento de Vallauri e tido em São Paulo como dia do Graffiti deste então.

Dentre controvérsias, os próprios escritores grafiteiros, tanto da geração de 1980 iniciadores da prática aqui no Brasil, os relacionados ao Graffiti *hip-hop,* ou os da pixação propriamente dita, tal pioneirismo de Vallauri ou até mesmo tê-lo como grafiteiro representante e responsável por se ter uma data específica em calendário destinada ao dia do Graffiti. Estes ainda são elementos questionáveis sobre a origem do Graffiti Brasil na cidade de São Paulo.

Uma grande parcela dos grafiteiros altamente envolvidos com a prática e disseminação do Graffiti nos dias de hoje, não se atêm a tal data, ou muito menos veem em Vallauri um mártir representante do Graffiti.

---

[3] Style Wars, 1983, Filme que apresentou ao mundo o *Graffiti* nova-iorquino disponivel em: https:// www.youtube.com/watch?v=wuRr4n1ZTRM - COOPER, Martha; CHALFANT

[4] Livro histórico referente a origem do *Graffiti* nova-iorquino por, COOPER, Martha; CHALFANT, Henry. **Subway art**. Macmillan, 2009.

[5] LEI 13.903 DE 04 DE NOVEMBRO DE 2004 Art. 1º Fica instituído, no âmbito do Município de São Paulo, o Dia do Grafite, a ser comemorado, anualmente, no dia 27 de março.

Vallauri com todo seu valor pictórico se enquadraria numa geração de artistas que após serem artistas haviam também incluído a arte urbana em suas práticas artísticas e, assim, quando adentram o sistema mercadológico de arte, expõem como obra trabalhos realizados em ateliê, ou reproduzem no suporte tela trabalhos realizados na rua, porém de origem de ateliê. Desta forma não estariam estes reivindicando diretamente a rua, mas sim utilizando-a como suporte também para seus trabalhos poéticos.

É imprescindível e irrevogável notar toda a importância dada a Vallauri para a história do Graffiti no Brasil, principalmente pela geração de 1980 na cidade de São Paulo. Geração esta que o seguiu, e o homenageou, assim como se esforçou para obter data reivindicada como dia do Graffiti junto ao poder público em sua homenagem.

Buscar-se-á no Caderno História da presente tese, narrar o tempo histórico na sucessão de seus acontecimentos, no universo da cronologia e dos processos que a definem na forma diacrônica. Porém vista a necessidade de relacionar às práticas culturais atuais gerada pela evolução técnica observada na prática do próprio Graffiti contemporâneo no transcorrer de sua história, optou-se em adotar a noção sincrônica como forma de análise da apresentação vista do tempo histórico diacrônico. Teórico-crítico.

Assim relacionar-se-ão as duas formas de tempo histórico, levando em consideração a sucessão dos acontecimentos de forma cronológica, à relação dos acontecimentos e práticas sociais tanto na época realizada como na resultante histórica das práticas atuais. De modo geral tem-se uma organização cronológica dos acontecimentos com recorte do autor para com acontecimentos relevantes para sua análise em uma apresentação sincrônica.

Dando sequência à organização do Caderno História, seus capítulos seguirão uma estrutura organizacional paralela à própria historia geral da arte, e assim erigirão reflexões acerca dos atuais acontecimentos relacionados à prática do Graffiti em seu local de origem, a rua, relacionando-os à história e seus referenciais levantados no tempo.

Desta forma ver-nos-emos seus possíveis desdobramentos em estilos e campos distintos de atuação em sua referência geográfica principal a

cidade de São Paulo, Brasil relações e desmembramentos também pelo mundo.

Tendo na perspectiva empírico analítica o autor que inserido igualmente ao contexto da pesquisa como também grafiteiro, e conhecedor de parte deste desenvolvimento, apresentar-se-ão os diferentes campos de atuação vistos na contemporaneidade deste ator principal, o grafiteiro.

Delimitando-se de certa forma às características e subdivisões de sua prática para melhor apresentá-lo no contexto artístico, social e cultural contemporâneo, buscas na Ética, estética e poética servirão de orientações para críticas relacionadas ao fazer e ao “ser”.

Na subsequência organizacional da pesquisa será apresentado em capítulo específico; “Graffiti e Educação”, onde questões pertinentes ao ensino do Graffiti no Brasil serão abordadas, tendo como ponto de partida experiências práticas, desenvolvimento de métodos e crítica analítica.

O enfoque na educação não formal, presente em tal capítulo, apresentará de forma narrativa com observação ao fenômeno contido no segmento educativo criado, onde se vê e é ofertada tal proposta de educação principalmente por ONGs (Organizações Não Governamentais) sendo que atualmente muitas destas organizações são ordenadas sob a sigla de Oscip (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público) ou ainda tidas de forma geral sob o cunho do “terceiro setor”.

Tais organizações notaram que na linguagem do Graffiti relacionado ao *hip-hop* existia a possibilidade de utilização de sua poética como procedimento educativo, onde esta poética seria utilizada e vinculada em seus métodos e procedimentos práticos, tidos de sua realização técnica. Assim como a poética absorvida como procedimento educativo, tais organizações também especularam uma potência na relação com a possível existência de uma estética própria no Graffiti *hip hop,* que diretamente teria grande valia nos procedimentos relacionados ao atendimento do público de jovens nomeados como "em situação de risco", em vulnerabilidade social e cultural, entre outros termos utilizados na área social.

Outra questão seria o próprio desenvolvimento da área social no Brasil como terceiro setor algo a ser levado em conta, pois assim como o desenvolvimento doeste setor, o Graffiti e o *hip-hop* de forma geral também se desenvolveram paralelamente com o foco na mesma questão social, a inserção de jovens excluídos a um meio cultural. A criação do *hip-hop* verde amarelo.

Tal especulação, passível de ser buscada, funda-se muitas vezes no exótico, e este relacionado a figura do grafiteiro, e em sua representatividade dentre os excluídos socialmente, assim como o público que tal terceiro setor buscava atender, e dar voz, de certa forma.

Os grafiteiros foram vistos como protagonistas entre os excluídos que, com êxito, buscaram sua "voz" através de uma expressão artística visual, junto a arte urbana. Seriam estes possíveis heróis comunitários utilizados como exemplo e referência de possibilidade de sucesso comunitário, para com o público que se buscava atender.

Sem dúvida tal especulação inicial incitada pelo poder público, e pelas ONGs, demonstrou-se válida e de grande potência, pois a *posteriori* dificilmente se viria uma organização do terceiro setor, ou até mesmo contida no ensino formal, que não possuisse em sua grade de ofertas de oficinas, aulas culturais, a matéria Graffiti nos dias de hoje.

As reflexões em capítulo específico Graffiti e Educação referem-se diretamente à prática do ponto de vista dos grafiteiros que tiveram neste novo segmento educativo, criado em meados da década de 1990, e principalmente visto na cidade de São Paulo, a possibilidade de sustento econômico com vista de se manterem diretamente ligados às suas origens no Graffiti pela prática em aula e relacionados possivelmente a um quinto elemento da estética hip hop verde amarelo. A prática social de assistência.

Em relação ao próprio desenvolvimento da educação não formal Gohn (1999, p.92) destaca:

> O grande destaque que a educação não-formal passou a ter nos anos de 1990 decorre das mudanças na economia, na sociedade e no mundo do trabalho. Passou-se a valorizar os processos de aprendizagem em grupos e a dar-se grande importância aos valores culturais que articulam as ações dos indivíduos. Passou-se ainda a falar de uma nova cultura organizacional que, em geral, exige a aprendizagem de habilidades extra-escolares.

As problemáticas vistas em Graffiti e Educação provêm desde uma não reflexão aprofundada pelos facilitadores da existência do segmento educativo não formal criado, e vão muitas vezes, até o seu somente uso e abuso da linguagem plástica e poética do Graffiti, somadas as que na maioria das vezes ambas seriam apenas valorizadas e utilizadas como entretenimento ao público frequentador. Não se observando assim maiores potências.

O Graffiti então surge como segmento educativo não formal, e é visto como possibilidade de transformação de realidades humanas, porém sem maiores aprofundamentos tanto do cunho crítico quanto filosófico para formulação ou reflexão de sua Estética, como possibilidade envolta nos processos implícitos a seu desenvolvimento.

Sua força social apontada entre as minorias dos subúrbios e periferias dos grandes centros metropolitanos do Brasil, são vistas muitas vezes como mero facilitador de interlocução entre os meios - instituições do terceiro setor e jovens clientes atendidos pela mesma.

Assim como há inexistência de reflexão nas próprias instituições também há esta ausência entre nos próprios educadores grafiteiros responsáveis pelas aulas temáticas, que também vêem nas aulas muitas vezes a simples e somente possibilidade financeira de seu sustento no meio. Não há também grande aprofundamento crítico, teórico e muito menos filosófico do fazer, assim como se apresenta muito raramente uma base teórica pedagógica aos processos. O que se vê na maioria das ocasiões é um educador abandonado do saber das reflexões pedagógicas, mas disponível, potente, e desejoso por fazer “o bem ao próximo”, seu aluno.

A relação artista-aprendiz pode ser vista, e conexa com uma possível e também relação dos grandes mestres da arte com seus pupilos, historicamente vista.

Ainda em Gohn (1999) ao apresentar os pressupostos descritos à educação não-formal, contidos na Conferência da ONU realizada na Tailândia na década de 1990, conferência esta realizada afim de refletir sobre a crise resultante das políticas globalizantes, apresenta-se uma cobrança em relação ao perfil do trabalhador.

> Cobra-se um perfil de trabalhador criativo, que saiba compreender processos e incorporar novas idéias, tenha velocidade mental, saiba trabalhar em equipe, tome decisões, incorpore e assuma responsabilidades, tenha auto-estima, sociabilidade e atue como cidadão. (GOHN, 1999, p. 95)

Partindo da experiência prática e conhecimento empírico do próprio autor como educador em tal formato, grafiteiro/educador, se apresentam no capítulo alternativas e reflexões surgidas da prática adquirida, onde se vê criações metodológicas, ou meros métodos, desenvolvidos na maioria das vezes aleatoriamente, dadas as necessidades emergidas e vistas em campo.

Em relação às adaptações, construções próprias do saber, para agir como educador em Park, Fernandes e Rodrigues (2005 p.275) discorrem no livro “educação não formal” onde apresentam o perfil ao educador visto no terceiro setor.

> Neste universo de relevos se transformando, o educador reproduz diariamente sua prática. No constante repensar de suas ações e de seu método educativo, reconhecido a partir de seus efeitos e não necessariamente de um planejamento prévio, constrói-se um jeito de trabalhar, um conhecimento sobre as crianças e os adolescentes e sobre as instituições, afinal cada umas delas tem um estilo próprio de funcionamento.

Na presente pesquisa buscar-se-á na prática educativa vivenciada durante cerca de quinze anos pelo autor referenciar-se às teorias da educação já existentes em busca de embasá-las, para então submetê-las à crítica analítica mais profunda, tendo como sustentáculo os conteúdos desenvolvidos durantes os últimos 15 anos de experiência do autor no campo da educação não formal realizada em ONGs, e mais especificamente na ONG Projeto Quixote que tem, em sua atuação como instituição, relação direta com o Graffiti *hip-hop, desde* sua origem e que será amplamente abordado por conhecimento de causa.

> Na verdade, há uma dupla triangulação nesta abordagem epistemológica: primeiro, quanto à concepção dos componentes do ensino/aprendizagem, constituídos por criação (fazer artístico), leitura da obra de arte e contextualização histórica e, depois, na gênese de sua sistematização, originada em uma tríplice influência, na deglutição de TRÊS outras abordagens epistemológicas: as Escuelas AL Aire Libre mexicanas, o Critical Studies inglês e DBAE (Discipline Based Art Education) americano. (BARBOSA, 1995, p.62)

A abordagem triangular proposta por Ana Mae Barbosa para o ensino de Arte, entre outros autores e conceitos, são buscados afim de gerar reflexão sobre a prática na educação não-formal e no ensino paradoxal do Graffiti. Lembrando que este último é de natureza construtiva, tida na ilegalidade e na arte urbana, sendo então ofertado a jovens que também permeiam a delinquência e a ilegalidade.

Em relação à busca contida no capítulo Graffiti e Educação, uma maior reflexão é buscada onde a afirmação de Eisner (1988, p.79) se faz relevante.

> Em resumo desenvolvemos a idéia de que a arte tem conteúdos específicos a oferecer, algo inerente às artes. Afirmávamos que o aprendizado artístico compreendia mais do que a habilidade de utilizar materiais de arte, e conceituamos o papel do professor de forma ativa e exigente, e não simplesmente um fornecedor de materiais e um apoio emocional.

Ainda estarão presentes na relação dialética buscada, à prática desenvolvida nos últimos anos na educação não formal, uma busca no maior aprimoramento e posicionamento dos seres realizadores desta prática de ensino em Arte, grafiteiros/educadores partindo do ponto de vista do próprio autor da atual pesquisa.

Em continuidade aos capítulos que se apresentam na presente pesquisa, “Graffiti e Publicidade*”* trará em seus apontamentos todo um novo nicho de mercado que surge no Brasil nos últimos 20 anos no que se diz respeito à característica visual do Graffiti e sua comercialização como estética.

O comprar Graffiti*,* o utilizá-lo em campanhas publicitárias e decorações, virou sinônimo de venda da Estética do Graffiti. Sua subversão, sua atitude contestadora, sua visceralidade de ação e gesto. Embora tais apontamentos sejam plausíveis à estética este novo mercado desenvolvido iria também contribuir na desconstrução da Ética inicial tida no gênero impuro e despretensioso, tanto de colecionismo, quanto de busca e aceitação massiva.

Surgiria assim uma distorção, uma adaptação ética do grafiteiro para além das pretensões iniciais do fazer, tal como das definições do que seria arte, ou se seria seria arte, dado o fato que em sua origem não existia uma

preocupação se este era ou não arte. Tal designação de "arte" no contexto da publicidade está aplicada à prática, à arte final, que de acordo com os próprios dicionários específicos da área, definem arte sob a designação de “qualquer ilustração utilizada para compor uma peça publicitária”.

A "arte" designada ao Graffiti e relacionada à publicidade, seria mais uma forma de inserção da "arte" dos grafiteiros no mercado de trabalho, e sem dúvida contida na confusão causada na relação com a arte contemporânea, objeto da pesquisa, Tal fato prático observado é ignorado, ou camuflado em forma de possibilidade de sucesso e reconhecimento destes ser.

Tal área de trabalho busca comunicar para vender. Mesmo situada em área relativa a semiótica e a pragmática atenta à relação entre os signos e os intérpretes, a publicidade ao se apropriar do Graffiti, se atém às possibilidades do mesmo na comunicação com consumidor propriamente dito. E até mesmo por assim ser focada na venda nem teria o porquê necessariamente de se ater a questões éticas ou estéticas do Graffiti*,* está na busca pelo maior lucro possível.

> A partir da definição de signo e do processo relacional de semiose dada por Morris, nesse texto incontornável que é *Fundamentos da Teoria dos Signos*, distinguem-se três dimensões às quais a semiótica pode dedicar-se: sintaxe, que estuda a relação dos signos entre si; semântica, que se ocupa da relação deles com os objetos que denotam; e pragmática, atenta à relação entre os signos e os seus intérpretes. (GRANDIM, 2006, p.37)

Quem acaba por se confundir com o caráter de arte e não arte, é o grafiteiro de origem, e com trajetória iniciada no Graffiti*,* e não em uma formação específica como *designer,* artista, publicitário para então se tornar-se grafiteiro. Talvez este, o grafiteiro de origem, mais ingênuo e de fácil apropriação, se perca em um ponto da estética, que é a busca por pertencer, ser notado, pois sua poética absorvida dificilmente encontra saída quando em campanhas propriamente publicitárias.

Sendo principalmente a cidade de São Paulo foco da hipótese e vista aqui como responsável pela criação, desenvolvimento e exploração da característica visual do estilo Graffiti como uma potência comercial, levando em conta suas dimensões de megalópole, mercado consumidor voraz pelo

novo, emergente, e relacionado a sua crescente população tida em milhões, sendo estes milhões desejosos também pelo sucesso econômico.

O grafiteiro buscando somente o sucesso econômico seria um subproduto desta sociedade, de certa forma; não necessariamente um proponente.

Constituída por uma população oscilante em sua maioria de migrantes e imigrações constantes, São Paulo para o Brasil seria vista como "terra" de oportunidades e de busca de sucesso econômico. Cria-se assim um ambiente de diversidade cultural importante, fato este a se levar em consideração para tal fenômeno trazido em Graffiti *e* publicidade, o mercado consumidor desejoso ao qual este se desenvolve.

Parafraseando a relação proposta em De Olivera, Chimen (2014), onde Graffiti e publicidade se relacionam, surge uma possível questão:

> O que essa expressão urbana e, muitas vezes ácida, possui em comum com o mundo publicitário? Uma resposta rápida nos levaria para uma palavra: sedução.

O desejo comercial na busca de um estilo visual que identifique “o ser” da cidade, somado a tendência comercial e empreendedora da cidade de São Paulo, demonstraram-se favoráveis ao surgimento de um mercado específico ao Graffiti e este relacionado à publicidade.

A busca pelo novo afim de se aproximar de jovens consumidores, com foco no lucro e venda de produtos a estes, atingiram nos últimos anos uma potência e o retorno satisfatório na exploração da característica visual do Graffiti, seu estilo. Assim como hiper valorizaram-o, acabaram com tal valorização também o p banalizando-o em sua origem cultural.

> Estes movimentos, por um lado, são homogeneizados, sob a ótica da mercadoria, do consumo e sua lógica universalizante; porém, por outro lado, podem também ser apreendidos enquanto fonte e paisagem de temporalidades sociais diversas. (PALLAMIN, 2000, p.29)

Tais relações comerciais a valorização da característica visual do Graffiti, seu estilo, assim como a banalização de sua essência cultural contraventora e aquém de desejos colecionistas, serão tratadas neste capítulo específico, no qual a experiência prática do próprio autor como empreendedor, e fundador da empresa YoStreet, servirá como referencia

prática e de conhecimento empírico às questões apresentadas e refletidas acerca da ética, estética e poéticas possíveis a tal nicho contido na publicidade e somados totalidade estética do objeto de pesquisa.

Relações teóricas acerca do fazer, estética, ética e possibilidades poéticas serão levantadas. Questões relacionadas ao ser arte, ou apenas uma representação bizarra em arte final de uma ilustração, com buscas comerciais e de exploração da característica do estilo visual do Graffiti*,* e assim com possível prazo contado pelo mercado publicitário para existir como novidade, ou ser erigido como nicho consolidado serão pleiteadas.

Possibilidade econômica de sobrevivência dos grafiteiros originários das ruas, assim como o surgimento de designers e publicitários de formação, que em nada tinham a ver com a estética do Graffiti, mas que pela efervescência do mercado buscaram em sua estética somente um nicho de mercado para se colocarem como trabalhadores e também buscarem reconhecimento e sucesso constituirão as questões dicotômicas levantadas.

Ainda, no cunho do paradoxo vivido pelo grafiteiro contemporâneo, teríamos o fetiche do colecionismo de arte inicialmente ausente em suas pretensões atualizado a contemporaneidade e ao mercado comercial de arte com sua voracidade pelo novo que vê uma essência exótica, no artista marginal originário no Graffiti, e assim um grande potencial deste como produto. Não será desconsiderado o fato de que características exóticas valorizadas, não seriam mérito dos dias de hoje, pois tendo como bagagem histórica, Basquiat, Keith Haring, Alex Vallauri entre outros também compilados, não nos omitiremos de tais preceitos.

Em continuidade textual partir-se-á da análise crítica observada no desejo inicial de pertencimento e a real inserção de grafiteiros da tradição hip-hop, no mercado comercial de arte.

Tendo foco em relações vistas mundo a fora, porém observando-se os efeitos causados entre o grupo, tais relações são propostas.

Os assuntos e considerações contidas no capítulo partem de um possível purismo ético contido na poética do artista/autor que já se apresenta nas relações temáticas acerca do Graffiti*.* Assim como na observação do meio que se especializa que por vezes possui uma “também ética coletiva”.

Neste ponto seria importante salientar praticamente a inexistência, de trabalhos voltados a um movimento muralista em conceito no grupo ao qual o autor sente-se pertencente. Assim como também não vista na geração de 1980 brasileira e fazedora de Graffiti, diferentemente desta existe aqui ao menos de inicio, a possibilidade de observar-se como sendo o último grupo ao qual não se tinha o propósito de suas ações iniciais serem pautadas à colecionismo, pois provinha de um movimento inicialmente social e não artístico, talvez esta a causa para a hipervalorização de seus trabalhos atualmente, o novo e despretensioso posteriormente se desvincula de uma proposta social e coletiva, e se adequa a tais possibilidade tidas no colecionismo.

O que se apresenta relacionado ao mercado comercial de Arte propriamente dito, é todo um ramo de galerias especializadas na venda de trabalhos que visualmente remetem à arte urbana em estilo Graffiti hip-hop, e funcionam para os colecionadores com fetiche de “ter”, ou “possuir”, o “ser” da rua, sua marginalidade sua estética, ter de certa forma sob controle, “sobre tela” tal potencial despretensioso, ao menos inicialmente de colecionismo.

O “artista” inglês Banksy com suas obras de caráter político, assim como através do filme *Exit through the gift shop,* parodia o mercado e apresenta através da figura do videomaker *Mr.Brainwash,* formas de se tornar artista independentemente, de meios externos e comprando todo o mercado comercial de arte, assim como a publicidade em cultura de massa. Uma *pop art* atualizada aos atuais meios de comunicação de massa.

Todo um mercado de “*life style*” grafiteiro relacionado também e principalmente ao *hip-hop* e seu cunho marginal surgiu da bagunça organizada que se deu entre arte, arte final, publicidade, *design*, museu, galeria, loja de presentes, *souvenir,* etc.

> Quando a sociedade perde a comunidade do mito, perde também todas as referências de uma linguagem realmente comum no momento em que a cisão da comunidade inativa é superada pelo acesso à comunidade histórica real. A arte, que foi essa linguagem comum da inação social, no momento em que ela se constitui em arte independente no sentido moderno, emerge do seu primeiro universo religioso e torna-se produção individual de obras separadas, a saber, o movimento que domina a história do conjunto da cultura separada. A sua afirmação independente é o começo da sua dissolução. – (DEBORD, 2003, p.119)

Diversos “artistas” surgem nesse período, os quais anteriormente em suas carreiras como ilustradores, publicitários, *designers,* vêem na possibilidade de se tornarem também artistas, grande oportunidade para também se tornarem grafiteiros dada a ascensão do mercado, e o crescimento das mídias sociais, assim como de “artistas” anônimos, *youtubers*, blogueiros, etc…

Não se busca por ora, um juízo de valor necessariamente do que é ou não arte, ou do que cada artista busca, relação poética individual ou pretensão à fama, mas sim analisar os processos e o fenômeno apresentado como também uma vertente de possibilidade ao grafiteiro. Um mercado específico possível, um público oscilante entre Arte da publicidade e Arte, grafiteiros em busca de pertencimento buscando espaço onde quer que seja possível ter, o surgimento de novos “artistas” de diferentes áreas que buscam no estilo Graffiti, também participação no mercado, pertencimento a algo coletivo, e assim consolidando-o como possibilidade de acesso ao mercado de arte comercial.

Diferentes aspectos serão vistos e abordados onde tal busca se dá também pelo *status* de “artista”, porém que em muito se confunde no reproduzir o estilo visual contido na possível estética própria do Graffiti *hip hop.*

Um mercado desenvolvido pelos pioneiros do Graffiti *hip hop* em São Paulo, é adentrado por diversos ilustradores, *designers* que vêm a possibilidade de obterem o sucesso como artistas ao também se tornarem “grafiteiros”, utilizando até mesmo depois de suas inserções neste mercado democrático e voraz, principalmente por qualidade pictórica e ilustrativa, o adjetivo de “marginal” no fazer de seus trabalhos.

A relação da marginalidade juvenil no ato do grafiteiro ainda é presente como ideal desejado nos que consomem o estilo visual do Graffiti sobre tela como mercadoria artística. E assim contraditória tanto nos que emergem do Graffiti ao mercado de arte comercial quanto dos que adentram o mercado pelo sucesso que o mesmo demonstrou ter, e fenômeno a ser notado.

Relações vistas na ética, estética e poética assim como na própria trajetória do autor da pesquisa, que não se exime da crítica e análise e busca o distanciamento necessário para realizar a pesquisa do fenômeno, se apresentam atrelados aos demais grafiteiros com trajetória similar.

Cultura absorvida de características de massa, com proximidades ao popular, num espaço culto de consagração e suas contradições relativas ao também mercado de arte formal com sua exacerbada especulação comercial e o distanciamento do pensamento artístico da arte contemporânea são vistos.

Partindo de uma análise por questões híbridas intrínsecas aos artistas, surge como questão, se os mesmos estariam a circular como seres híbridos essencialmente por origem de gênero cultural, ou se em sistemas diferentes e não mais, e somente, na prática do gênero impuro naturalmente híbrido em sua origem.

Em sequência de apresentação e organização de texto, propõe-se o “Caderno “Poética”como parte divisora da pesquisa como um todo. Vendo-se assim; parte um Caderno História e parte dois, Caderno Poética.

No Caderno Poética apresentaram-se as produções artísticas do próprio autor e artista, obras desenvolvidas durante o período ao qual a presente tese desenvolve-se. Tal apresentação contida no campo prático da Arte, do fazer artístico e semântico a própria linha de pesquisa onde situa-se a presente pesquisa: processos e procedimentos artísticos[6].

Especificamente serão apresentadas em capítulo, obras realizadas pelo autor/artista, sua poética em análise crítica de seus processos e procedimentos artísticos, em reflexão e análise com buscas estéticas, onde os mesmos são delineados e aplicados no fazer artístico e concebidos em obras visuais.

---

6 Estudos da produção artística e reflexões sobre seus processos e procedimentos nas diversas linguagens em suas interfaces com a contemporaneidade.

Como contraponto, o capitulo que antecede Poética servirá também como proposição, onde críticas contidas nos levantamentos listados na relação Graffiti e Arte envolvem de certa forma o pensamento poético e assim sendo, às obras propostas pelo artista/autor da pesquisa.

Distante de ilustrar um pensamento, a poética do artista é livre a este, se fundamenta, por vezes questiona o mercado de arte e o ser grafiteiro originariamente, no seu fazer como artista. Reflete-o em poética, em obra artística, questiona uma ética própria do seu fazer e a especula como também estética. Não leva em conta necessariamente as apresentações contidas e desenvolvidas pelo autor em áreas que o mesmo transita, propõe-se ao campo da Arte e pesquisa artística, porém não ingênua percebe em tais questões erigidas anteriormente como indissociáveis de sua poética mas somente implícitas às obras apresentadas. Formatividade.

> A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que por sua vez, é toda a espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte. A crítica é o espelho no qual a obra se reflete: ela pronuncia o seu juízo enquanto reconhece o valor da obra, isto é, enquanto repete o juízo com que a obra, nascendo, aprovou-se a si mesma.
> A estética, pelo contrario, não tem caráter normativo nem valorativo; ela não define normas para o artista nem critérios para o crítico. Como filosofia, ela tem um caráter exclusivamente teórico: a filosofia especula, não legisla. (PAREYSON, 2001, p.11)

Buscando-se uma metodologia que fosse capaz de abarcar os diferentes caminhos desejados para a presente pesquisa, onde o transitar em distintos meios se encontra numa intersecção de práticas situadas em um único interlocutor destes meios; “o grafiteiro contemporâneo”, a narrativa como forma de análise fenomenológica se faz útil.

> Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa historia a uma experiência autobiográfica. (BENJAMIN, 2011, p.205)

Narrativa esta de análise fenomenológica vista em Benjamin e elencada aqui como técnica apropriada à pesquisa de inspiração fenomenológica existencial.

> A experiência, dimensão existencial do viver, pode ser abordada e compreendida através da narrativa, o que torna esta técnica apropriada à pesquisa de inspiração fenomenológica e existencial. (DUTRA, 2002, p.371)

Na fenomenologia existencial em narrativa, tendo em vista a possibilidade de falência da mesma quando exposta por Benjamin, que desejoso desta a demonstra como a melhor forma para apresentar, ou melhor, narrar os fatos relacionados tanto à experiência empírica, esta de profundo conhecimento por parte do autor, como em também relacioná-la à análise de sua prática, onde especificamente a presente pesquisa tem-se na narrativa contida no grafiteiro/artista/pesquisador.

O próprio meio e estética, como objetos da presente pesquisa.

Pautada nos fenômenos e apresentada de forma narrativa, tanto em seu levantamento histórico, quanto nos desmembramentos conceituais que se seguem nos demais capítulos, apresenta-se as ramificações vistas com o desenvolvimento do Graffiti na atualidade, assim como reflete-se em crítica, seus paradoxos.

Acerca da narrativa, Benjamin explicita :

> Ela própria não está interessada em transmitir o “puro em-si” da coisa narrada como informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele.” (BENJAMIN, 2011, p.205)

Subdividindo-se em análises distintas, a busca é por apresentar a partir de conhecimentos adquiridos na vivência prática do autor nos diferentes meios explicitados e relacionados ao Graffiti, sendo estes despontados do conhecimento empírico e analisados nas relações com o campo da ética, da estética e da poética.

Tais desmembramentos e análises teóricas dos meios, assim como autores relacionados aos mesmos e distintos a estes, são apresentados somados à pesquisa poética em arte do artista/pesquisador. Seus diferentes campos de atuação, assim como demais “seres” que como o autor transitam e hibridam sistemas.

Ao apresentar os desmembramentos surgidos nas últimas três décadas, sendo estes, referidos diretamente à prática do Graffiti com um pequeno recorte aos acontecimentos evidenciados na cidade de São Paulo e

seus atores, observam-se os campos de atuação relacionados ao grafiteiro, delineiam-se subáreas implícitas a sua estética, e apresentam-se as mesmas descritas e ofertadas na tese como; “história geral, história em São Paulo, educação, publicidade, arte, e a rua sua origem.

Em relação a gêneros impuros, Canclini (2015, p.336) explana:

> Falamos de artistas e escritores que abrem o território da pintura ou do texto para que sua linguagem migre e se cruze com outras. Mas há gêneros constitucionalmente híbridos, por exemplo o grafite e os quadrinhos. São práticas que desde seu nascimento abandonaram o conceito de coleção patrimonial. Lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva.

Questões relacionadas ao caráter híbrido reconhecido no Graffiti em sua origem como gênero impuro, como visto em Canclini, assim como atualizações notadas no fazer e nas novas possibilidades de hibridações serão investigadas no campo da Arte, da rua, da pesquisa universitária, na educação não-formal, na publicidade, assim como e entre estes sistemas relativamente já próximos em suas naturezas quando o tema é o Graffiti e o grafiteiro – e suas práticas.

CADERNO HISTÓRIA

Introdução

Como forma de organização e contextualização à presente pesquisa e tese, o caderno História, aqui descrito, propõe-se como elucidação aos potenciais marcos históricos influenciadores e geradores da atual estética Graffiti. Tendo como base os acontecimentos na história geral da arte, buscar-se-á pontuar os marcos onde de alguma forma se nota a presença ou as características do Graffiti em inscrições urbanas.

Sem necessariamente se apoiar nos conhecimentos teóricos e filosóficos específicos da história ou da arqueologia, dada a pesquisa realizar-se no campo das artes visuais com buscas na investigação das poéticas de seus processos e procedimentos artísticos, traçar-se-á a partir destes marcos selecionados e operacionalizados possibilidades à estética do Graffiti.

Teríamos assim, a partir de seus levantamentos a estética, possibilidades de melhor delinear um perfil operacional do grafiteiro, para então ter-se um melhor entendimento do próprio Graffiti contemporâneo.

Subsequentemente a tais apontamentos e entendimentos, para em suma observar-se a caracterização de uma estética, utilizar-se-á dos pontos levantados, na busca de também analisar conceitualmente, os trabalhos propostos pelo próprio autor através de obras artísticas, atendo-se a seus processos e procedimentos poéticos -visto mais adiante como Caderno Poética.

Sendo vista como também genetriz e influenciadora das poéticas e formatividade do artista autor, uma estética mas delineada ao Graffiti servirá de arcabouço para o entendimento dos processos criativos do artista, pela figura do pesquisador.

Os indício selecionados para uma história que consiga abranger um contexto amplo e definido ao Graffiti, deram-se inicialmente do conhecimento geral e informal entre os atores do meio, entre eles o próprio autor, em detrimento de uma tradição oral de sua história, assim como na pesquisa anterior realizada durante mestrado.

Entre os também indícios trazidos e especulados, a Graffiti, teremos nos apontamentos científicos de referencial teórico, ou da visão trazida pela arqueologia em sua prima utilização do termo, boa possibilidade de visão de marcos históricos.

Com recorte aos relevantes acontecimentos sociais, e nas aparições de inscrições na história apontadas por demais pesquisadores, buscar-se-á em síntese, delimitar os marcos a Graffiti conforme desejo também pessoal autor, sem intenções tendenciosas, mas por necessidade textuais e de recorte de pesquisa e de seu uso para a mesma.

Dada a possível compreensão histórica do Graffiti estar especulativamente associada ao desenvolvimento da humanidade como um todo, uma pesquisa completa ao termo seria inviável por ora, pois se assim fosse realizada tomaria por completo a presente tese.

Assim sendo, retomemos o motivo gerador aos levantamentos históricos, dado o foco proposto à tese em Artes Visuais, e elucidado em seu titulo de pesquisa:

“Graffiti: Ética, estética e poética. O eu grafiteiro/artista/pesquisador ser culto híbrido contemporâneo”.



Figura 1 - Graffiti em estilo 3D. realizado pelo autor no ano 2000, Nota-se a ausência de tinta spray dada a também ausência de recursos para comprá-la. São Paulo

1. **Pré história: similitude visual de suporte**

> Entre esses primitivos não há diferença entre edificar e fazer imagens, no que se refere à utilidade. Suas cabanas existem para abrigá-los da chuva, sol e vento, e para os espíritos que geram tais eventos; as imagens são feitas para protegê-los contra outros poderes que, para eles, são tão reais quanto as forças da natureza. Pinturas e estátuas, por outras palavras, são usadas para realizar trabalhos de magia. (Gombrich, 2000, p.15)

De pesquisadores como Pennachin (2003), Oliveira (2014)[7], o grafiteiro Celso Gitahy com seu livro “o que é Graffiti”, assim como no senso comum pela tradição oral no meio grafiteiros, muitos seriam os que apontariam como primeiros indícios de Graffiti na história da humanidade, as pinturas rupestres.

Numa relação Graffiti, com a história da humanidade tida pela pintura rupestre e suas aparições datadas controversamente tendo até 40 000 mil anos, Celso Gitahy, veria possibilidade a Graffiti. “Aquelas pinturas rupestres são os primeiros exemplos de Graffiti que encontramos na história da arte. Gitahy (1999, p.11).

Partindo de uma lógica de raciocínio referenciada no pensamento de Gitahy, Pennachin (2003)[8] consideraria:

> Os registros pré-históricos encontrados nas cavernas, além de confirmarem a necessidade humana de existir simbolicamente, são fontes indispensáveis para o entendimento da cultura vigente naquele período. Seguindo esta linha de raciocínio, nada impede que se atribua aos grafismos urbanos a qualidade de documentos da atualidade, pois eles são expressões legítimas do modo de vida contemporâneo

Próximo ao campo da arqueologia, em uma pesquisa voltada a preservação da Caverna da Onça, na Paraíba, teríamos em Da Silva; Pazera;

---

[7] DE OLIVEIRA, Katiusca Angélica Micaela. Graffiti: entre o passado e o presente.

[8] PENNACHIN, Deborah Lopes. Signos Subversivos: das significações de graffiti e Pichação. In: XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG. 2003.

Mendonça (2007) pesquisadores em Espeleologia[9], uma possibilidade de visão controversa à vista na associação de Graffiti - pintura rupestre.

Estes trariam aos termos Graffiti e pichação antagônica analogia às pinturas rupestres como pontuadas por Gitahy, sendo ainda estas vistas como indícios de depredação e vandalismo, quando de suas inscrições em cavernas.

Assim por também raciocínio lógico poderíamos associar Graffiti a uma ação prioritariamente ilegal com caráter também próximo ao de depredação, e não como sugerido como tendo origem na pintura rupestre, conforme sugerido pelos autores mencionados.

Aproximando-se de uma visão dentro do campo dos pesquisadores das cavernas, na busca pelo termo Graffiti, nota-se ao menos entre seus especialistas contemporâneos uma dissociação do termo à pintura rupestre.

Sendo ainda quando descritos em língua inglesa pelos autores, o termo Graffiti condicionado a depredação e ao vandalismo, como o é delimitado internacionalmente. *“who visit this cave, with damages that occur in diverse ways and in many degrees, as the destruction of the vegetation, the accumulation of garbage and the "graffiti"*[10]*.*

Também pontuado por Crescencio (2011) ainda no âmbito da pesquisa arqueológica da espeleologia, o mesmo apresenta em sua pesquisa, um relato de depredações no complexo espeleo-arqueológico da Casa de Pedra no estado brasileiro do Pará. Nota-se novamente que os termos pintura rupestre e pichação são dissociados.

> Abrigo Neblina (PA-AT 159: Neblina):há pichações com carvão, as pessoas utilizam para assinar seus nomes acompanhados de data em alguns casos, nas paredes do abrigo, inclusive sobre painéis de pinturas rupestres.

---

[9] Espeleologia é uma ciência que tem por princípio a procura, exploração, observação e interpretação das cavernas, levando em conta seu processo de formação, seu ambiente e sua relação com o meio externo, tendo por objetivo definir critérios para sua preservação e assim promover o uso racional destas (GREGEO, 1994, p.2)

[10] Quem visita esta caverna, com danos que ocorrem de diversas formas e em muitos graus, como a destruição da vegetação, o acúmulo de lixo e os “Graffiti”. (tradução nossa)



Figura 2 - Pichações no teto, paredes e piso do abrigo Santuário. Parque Estadual Serra dos martírios/Andorinhas, Pará. Foto: Nelson Jean maio 2010 (Crescencio, 2011)

O uso do termo plural Graffiti, referente a vários Graffitos, a *priori* seria entendido como os registros gráficos encontrados de uma sociedade remota, ou distante de nós muitos anos, em escavações e sítios arqueológicos.

Dentre as muitas aparições do termo, as remetidas à cidade de Pompéia são as mais encontradas e sugeridas como início e desenvolvimento do termo.

Sendo realizado sobre a superfície de muros e paredes públicas de cidade antigas, como por exemplo a cidade de Pompéia, onde o bom estado de conservação de suas inscrições e características originais, sendo os diversos Graffitos encontrados um dos principais responsáveis aos fecundos estudos da sociedade que lá vivera, como explicitado por Jashemsky; Meyer (2002)[11]:

> *The literary sources are equally scant for the imperial period. Most of our information about the history os Pompeii is derived form the architectural evidence together with the epigraphical evidence.[...]Most plentiful are the thousands of graffiti scratched on the walls throughout the city. Love is the most prominent theme. Some graffiti tally bills, others give the prices of items for sale, Record the birth of pets, Record proverbs, or give quotations from Vergil or the other poets.*

[11] A maioria das nossas informações sobre a história de Pompéia é derivada da evidência arquitetônica, juntamente com a evidência epigráfica[...]Mais abundantes são os milhares de graffiti arranhados nas paredes da cidade. O amor é o tema mais proeminente. Algumas inscrições remetem a contas, outras dão os preços dos itens à venda, remetem ao nascimento de animais de estimação, registram provérbios ou dão citações a Vergil ou a outros poetas. (tradução nossa)

Ao buscar-se pela aparição, e analisar o uso do termo Graffiti em diferentes textos dedicados à história antiga e arqueologia, viu-se o comum emprego deste, reportado a quase sempre descrever, tanto inscrições gráficas humanas realizadas na parte interna de “casas”, quanto e principalmente, as encontradas no contexto público das ruas das cidades antigas analisadas.

Em contra ponto, às definições vistas também em dicionários na língua inglesa ao termo Graffiti, às aparições apresentadas em livros do século XVI Milmor (2014) nos aludiria a existência de conflito que definisse ser o Graffiti proveniente de uma ação somente ilegal ou não.

> *Webster`s Collegiate Dictionary defines graffiti as “unauthorized writing or drawing on a public surface", but in the sixteenth century books were published witch inclued sample poems to be written on walls in different rooms of the house, thus challenging the idea that what we see as graffiti must always be “unauthorizes” or found in the public space.* (MILNOR, 2014 *apud* FLEMING, 2001)[12].

Quando analisados em estudos arqueológicos, os Graffiti seriam vistos, como indícios humanos, rastros de uma história como sociedade, sendo estes, sempre referidos como registros gráficos e encontrados em forma de inscrição urbana. Atentemos para o aspecto urbano, como pressuposto de uma reflexão para à organização em comunidade sedentária, com máximo de recorte à história antiga.

As características dos povos nômades, ainda não organizados em cidades ou vilarejos, remeteria ao estudo da pré-história, assim como às inscrições encontradas em cavernas e sugeridas a estes povos, como se tratando de pinturas rupestres, não Graffiti.

Os relatos às inscrições na pré-história, geralmente em cavernas, também se fariam nas pesquisas arqueológicas históricas, sendo estas inscrições também apontadas como pistas ao conhecimento daquela sociedade. Porém tais inscrições pré-históricas seriam tratadas pela arqueologia como já sugerido no texto, pelo termo pinturas rupestres.

---

[12] Webster's Collegiate Dictionary define grafite como “escrita ou desenho não autorizado em uma superfície pública, mas em livros do século XVI foram publicados com poemas de amostra para serem escritos em paredes em diferentes cômodos da casa, desafiando assim a ideia de que o que vemos como O graffiti deve ser sempre “desautorizado” ou encontrado no espaço público. (tradução nossa)

> A pintura rupestre deu lugar ao seu equivalente moderno: o grafite urbano. Do mesmo modo que uma espécie, gráfica e publicamente, estamos sempre transmitindo nossos sentimentos ao olhar dos outros. Os humanos não são mais meros participantes, mas sim perpetradores ou vitimas. (BEGON; TOWNSEND; HARPER, 2009)

A origem da palavra Graffiti poderia nos indicar caminhos para a também origem relativa de seu uso como termo e assim sua definição e entendimento enquanto operação.

Dentre diversos autores observa-se sem exceção a existência de uma busca por definições de dicionários, onde estes o e associam de maneiras diferentes. Tendo em vista também a definição apontada por cada autor que a seleciona conforme seu desejo enquanto pesquisador.

A origem da palavra Graffiti em dicionário estaria relacionada a Graffito sua forma singular. Porém a partir desta origem Graffito, é que se encontrariam as divergências entre autores e assim as diversas associações ao termo.

Como sendo originaria da palavra Grafite, Ramos (1994, p.13), nos traz associação ao bastonete de grafita, mineral carbônico, usado para fabricação de lápis. E assim grafite seria o registro gráfico mis antigo do homem.

Fonseca (1985) por exemplo apresenta ao tratar do tema deferentes proximidades das palavras através de uma pagina de dicionário em recorte. E assim o associaria à grafismo. Caligrafia, tipografia, fotografia, grafismo selvagem, publicidade, sinalização urbana, *posters* , ilustração, novela fotográfica, imprensa, revista, álbum de fotografia.

Gitahy (1999) nos apresenta sem referência qualquer, mas por ser ele utilizado como referência em muitos trabalhos de pesquisa do tema, define: “Graffiti é o plural de graffito. No singular, é usada para significar a técnica (pedaço de pintura no muro em claro e escuro) No plural, referem-se aos desenhos (os Graffiti do Palácio de Pisa)”.

De maneira a também contribuir sobre o entendimento da origem e traçar assim suas possibilidades poéticas para as citadas buscas abalizadas à presente pesquisa, buscamos o também significado etimológico da palavra Graffiti.

Partindo de um contexto de insatisfação com as teorias apresentadas, do conhecimento empírico, assim como pelo senso comum entre os grafiteiros de origem na estética nova-iorquina já transcritos à realidade da cidade de São Paulo, vê-se a denominação “grafiteiro” tida como uma tradução brasileira para o fazedor de Graffiti.

Sendo a designação vista pelo mundo para tal realizador de Graffiti como sendo um “escritores” ou como disseminado mundo a fora ”*writers”.*

A palavra “grafiteiro” aportuguesada provavelmente em busca de um sentido prático do fazer, onde quem faz Graffiti torna-se grafiteiro, numa especulação trazida aqui em pesquisa, acredita-se ter origem, pela forma que se deu o inicio do Graffiti em São Paulo.

A primeira geração auto definida de grafiteiros tinha em seus trabalhos características em sua maioria voltadas as figurações, com personagens trazidos do universo da *Pop Art*, ou de um conhecimento mais culto de Arte.

Quando defendidos como grupo inicial, estes grafiteiros, buscavam ser vistos também como artistas, assim como não buscavam anonimato como nas visto pixações ou no Graffiti historicamente.

Ao se contraporem ao Graffiti escrito, por precisarem de certo modo se mostrarem e quererem ser identificados como artistas, criou-se socialmente uma divisão entre os dois termos.



Figura 3 - Alex Vallauri: O pop art tupiniquim. visto em: besidecolors.com/alex-vallauri

Teríamos assim, o figurativo, elaborado, com buscas de ser arte, tido por autores autores que buscam reconhecimento social chamado por Graffiti. E o outro, os anônimos e marginalizados, intitulados como pixadores.

Na análise de Vilaça os pixadores eram, “despreparados” artisticamente – eles são a obra. Suas assinaturas precedem a obra com se, autoassinando, o pichador queria dizer “Eu existo”" (Gitahy *apud* Vilaça, 1999)

Porém quando este segundo grupo é depreciado, pela necessidade do primeiro em ser reconhecido como artístico, mesmo ambos possuindo a mesma busca por pertencer e se ver na cidade, existir, questão originária do Graffiti contemporâneo e vista tanto em Paris em maio de 1968, quanto em Nova Iorque numa ação política, o primeiro grupo gera ao outro, tamanha depreciação de seus realizadores, que resultaria em uma maior exclusão ainda, destes inicialmente excluídos culturalmente.

Durante um bom tempo, e já delimitada a separação dos grupos, a exclusão sentida se potencializaria em marginalidade intrínseca, onde quanto mais marginais, maior o reconhecimento no grupo.

Ironicamente para enaltecerem o caráter de ignorância empregado a eles, e exclusão do Graffiti, estes posicionam-se como contrários até à escrita certa do termo a eles empregado, incorporando o erro à designação, sendo conhecidos a partir de então como pixadores, com ”x”.

Escrito ambos pelas ruas, gerando uma confusão de termo aos teóricos, e dificuldades de definições, uma separação entre os termos Graffiti, pixação se apresenta exclusivamente ao contexto brasileiro.

Algo a ser melhor refletido mais adiante em pesquisa, porém tendo já em mente uma definição única de Graffiti a ambos, dada a não pretensão de arte destes seu caráter como gênero impuro, e de sua suposta ilegalidade para ser expressado como contestação.

Mesmo reconhecendo o contexto histórico de exclusão, em São Paulo e no Brasil, iniciado pela suposta separação dos grupos, propõe-se ambos como estética ao Graffiti.

Sem menosprezar a razão do grupo de pixadores em não desejarem tal definição, num momento que enfim conseguem um reconhecimento pelas instituições de arte, situá-los-ei aqui como também Graffiti que são desde seu inicio, e após muitas mortes de seus fazedores, pixadores, não deixaremos aqui também de enaltecê-los.

Em sua raiz etimológica teríamos em dicionário tal origem para Graffiti:

> 1851, *"ancient wall inscriptions found in the ruins of Pompeii," from Italian graffiti, plural of graffito "a scribbling," a diminutive formation from graffio "a scratch or scribble," from graffiare "to scribble," ultimately from Greek graphein "to scratch, draw, write" (see -graphy)*[13]
> *Graphy suff. [lat. – graphia <GK. < graphien, to write]*[14]
> *word-forming element meaning "process of writing or recording" or "a writing, recording, or description" (in modern use especially in forming names of descriptive sciences), from French or German -graphie, from Greek -graphia "description of," used in abstract nouns from graphein "write, express by written characters," earlier "to draw, represent by lines drawn," originally "to scrape, scratch" (on clay tablets with a stylus), from PIE root *gerbh- "to scratch, carve"*

Ao se utilizar das inscrições realizadas em Graffiti, para análise como indício de sociedade, busca-se entender como esta sociedade em sua época se comportava, seus costumes, modos gerais, sendo estes vistos como possíveis registros de cotidiano das pessoas comuns destas cidades.

Porém dada também sua origem e contraditoriamente à sua relação à pinturas em cavernas, não que esta não seja possível, sua relação estaria muito mais próxima em nosso entender, da escrita.

Sendo a escrita tida e descrita pela história com divisor entre um sociedade pré-histórica e a pertencente a antiguidade, escolheremos por tal lógica, somente pontuar a pintura rupestre como potencialidade de expressão

---

[13] https://www.etymonline.com/word/graffiti

[14] https://www.etymonline.com/word/-graphy?ref=etymonline_crossreference
1851, “antigas inscrições de paredes encontradas nas ruínas de Pompéia” sendo italiano Graffiti plural de Graffito “rabiscar”, uma formação diminuta de graffio “um rabisco ou rabisco”, em última análise provindo do grego (γράφειν) *graphien* – escrever (ver – Graphy).
Graphy – relativo à grafia, graphien, escrever.
Elemento formador da palvra “processo de escrita ou gravação” ou uma escrita, gravação ou descrição” (em uso moderno, especialmente na formação de nomes das ciências descritivas), do francês ou alemão – graphie, do grego – graphia “descrição de”, “usado em substantivos abstratos como *graphien”* escrever, expressar por caracteres escrito, “anterior” para desenhar, representar por linhas desenhadas, “originariamente” para raspar, arranhar. (jarros tabulas de argila com ferramenta pontiaguda) em sua raiz destorcida arranhar, esculpir. Tradução nossa.

humana. Não considerando-a como definição de estética ao Graffiti.

Da mesma forma não ocorrerá divisão de Graffiti e pixação daqui por diante, numa busca de encontro com a estética propriamente do Graffiti. Podendo por melhor entendimento surgir a palavra composta Graffiti/pixação para designar uma ação ilegal de Graffiti.

Vista como importante questão, a origem da palavra Graffiti e a sua relação com a escrita, a palavra pixação será grafada com “x”, por pura convenção ao tido nas ruas, e de maneira a também valorizar, o contexto de exclusão e posterior possível sublimação por parte de seus realizadores.

Sendo assim, e como visto em Gombrich (1999):

> Alguma forma de arte existe em todas as partes do globo, mas a história da arte como um esforço continuo não principia nas cavernas do Sul da França nem entre os índios norte americanos. Não há tradição direta que ligue esse estranhos começos aos nossos próprios dias, mas existe uma tradição direta, transmitida de mestre e discípulo, e de discípulo a admirador ou copista, que liga a arte do nosso tempo, qualquer cartaz, à arte do vale do Nilo de cerca de cinco mil anos atrás. Pois veremos que os mestres gregos freqüentaram a escola dos egípcios — e todos nós somos discípulos dos gregos. Assim, a arte do Egito reveste-se de tremenda importância para nós.

Tal tradição apontada por Grombrich, suponho se sustentar e ser possibilitada e trazida pela tradição da escrita que se comunicaria de certo modo, com todas as gerações subseqüentes que assim conseguissem lê-la.

Sem intuito de desmerecer quaisquer outras relações possíveis entre historia da arte e o Graffiti, haveríamos que decidir por um recorte histórico senão tal tarefa, já quase impossível, assim se tornaria. Desta forma seguiremos nas proximidades das relações de Gombrich vistas à historia da arte, mas com foco em perceber a existência ou aparição do Graffiti, como recorte especifico de pesquisa, e assim compor uma melhor perspectiva de sua estética.

Por fim, dado o uso paradoxal do termo Graffiti à pinturas rupestres como visto nos artigos em busca da preservação de sítios arqueológicos, presumir-se-ia como se era de esperar, um conflito na definição específica deste termo, entre história, arqueologia e outro possível ao Grafiiti contemporâneo.

Porém, dada a questão social relacionada ao ato de se fazer Graffiti estar atrelada também a sua importância como forma de contestação, à ilegalidade, a marginalidade, certo anonimato, e o destaque de o ser realizada em uma sociedade urbana, e dominadora da escrita, tal afirmação seria passível de ser refutada, pois homens das cavernas ainda assim não se organizavam.

Para uma analogia entre os termos, o suporte “parede” poderia ser levado em consideração, e assim ser diretamente relacionado à estética do que é Graffiti, e não necessariamente observar sua vocação como arte urbana, ou de contestação e posicionamento como linguagem, ou escrita e não magia.

Preferimos assim defini-lo, como sendo um Gênero Impuro, conforme Canclini (2003).

Porém sabe-se que caso seja da busca do pesquisador, que assim o deseja, poder-se-ia considerar Graffiti pintura rupestre, tendo em vista similaridade de suporte onde ambos acontecem. Ou ainda como trazido por arqueólogos, utilizar dos aprendizados da arqueologia para estudar a sociedade atual em suas manifestações primitivas. Coitado dos pixadores mais uma vez.

Em uma busca da Estética propriamente dita do Graffiti, o suporte nos parece somente um detalhe do todo, mas não dado a ser desconsiderado.

Quando associa-se ao Graffiti/pixação pontuando-os como as atuais pinturas rupestres, tem-se preocupação de ponderá-los a vestígio de uma sociedade em similitude visual e primitiva ao ato e realização vista através das inscrições em muros das cidades.

A partir deste olhar fica interessante o recorte trazido por Isnardis (1997), porém mesmo muito interessante, seria difícil de ser totalmente relacionado à Estética do Graffiti buscada, e contida também no fazer e em suas motivações para tal feito, ou ainda ao ato criativo como proponente de uma manifestação pública e social vista no contexto urbano e posteriormente confrontadas a Graffiti contemporâneo.

> Contando com os mesmos elementos de diacronia de que se dispõe para análise dos grafismos rupestres pré-históricos, a observação das tintas, dos temas/estilos, das pátinas e superposições, o estudo arqueológico das pichações encontraria as mesmas dificuldades para estabelecer com que margem de tempo está lidando.
> (ISNARDIS, 1997)

O caráter altamente efêmero e as relações de tempo, trazidas como dificuldade de demarcação de período também à pixação, seriam interessantes de serem estudados no hoje. Pois mantendo-se as características de desapego e efemeridade dada ao Graffiti, dependeríamos de um novo Vesúvio que congelasse nosso tempo, para uma análise num futuro de nossa cidade de hoje.

HISTÓRIA GERAL DO GRAFFITI

Linha do Tempo – Carta cronológica

Numa busca por apresentar os levantamentos, assim como pontuar algumas das aparições vistas como relevantes à proposta em pesquisa, ao Graffiti desenvolveu-se a idéia e posterior criação de um gráfico cronológico em busca de trazer visualmente, de maneira sucinta, às relações estabelecidas com a história geral da arte.

Ao investigar a história da arte, numa procura pela estética do Graffiti, sabia-se das possibilidades infinitas de relações com atos e rastros humanos historicamente já levantados, e seus registros na história.

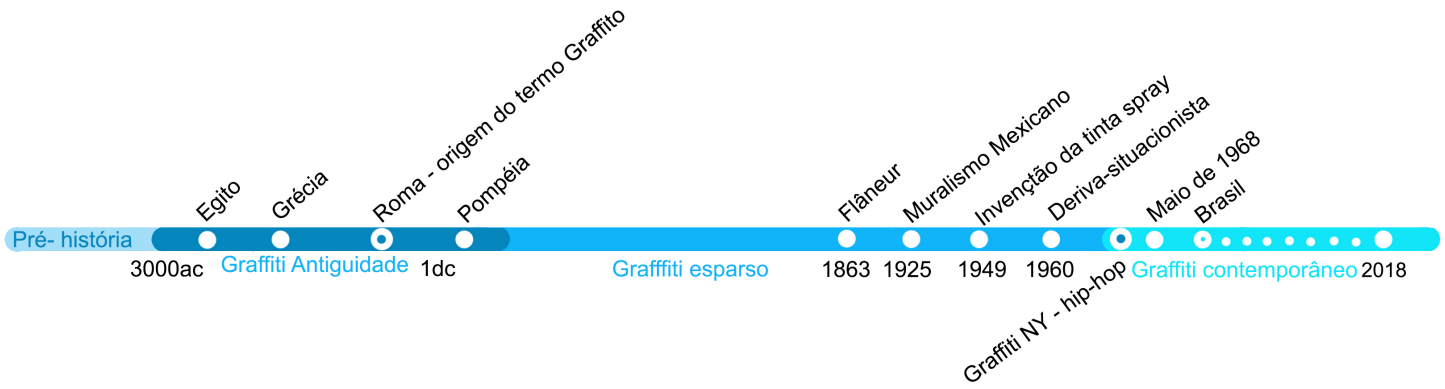
Porém, não tendo neste somente o foco a se cumprir em pesquisa, optou-se pela criação deste gráfico em forma de linha do tempo, para que então se pudesse de maneira clara apresentar os levantamentos propostos a hipótese e à formação de uma identidade estética ao Graffiti contemporâneo.

Sabe-se que posteriormente tais apontamentos, aqui trazidos possuem potencial e poderão ser mais aprofundados num futuro, assim como também são desejados como referência suporte para novas pesquisas. Porém no distinto momento, estes terão função própria à presente pesquisa, e serão utilizados no trabalho do autor e artista que utilizará tais dados com vista mais adiante, na conceitualização de suas obras analisadas a partir do aprofundamento de sua poética.

Desta forma apresentam-se os gráficos desenvolvidos numa busca de melhor visualização do período delimitado em história, onde utilizaremos os referências de Gombrich como ponto de alicerce e referencial, tendo aqui o diferencial de expandir a análise em comparativo com o autor em seus vinte anos de prática no Graffiti, sendo então analisados 5 018 anos.

> As cartas que se seguem pretendem facilitar a comparação dos intervalos de tempo cobertos pelos períodos e estilos discutidos neste livro. O quadro 1 abrange os últimos 5.000 anos (de 3000 a.C em diante) logo, omite-se necessariamente as pinturas rupestres pré-históricas. (GOMBRICH,1999)

História geral do Graffiti
Linha do tempo



2 - Egito

> *Egyptian graffiti is a common term used for short inscriptions, scratched or written with ink or other media, on the rocks and walls; in this they are little different from modem graffiti examples.* (NAVRATILOVA, 2006, p.39)[15]

Seguindo no percurso proposto por Gombrich (1999), assim como visto por arqueólogos, teríamos um dos primeiros relatos em sociedade da aparição de Graffiti como uma forma de intervenção de cunho espontâneo. Sem propósito artístico, e provavelmente na ilegalidade de sua ação, teríamos uma inscrição encontrada no Egito. Porém só em caráter especulativo para a visão buscada à estética.

Dentre as muitas possibilidades de se encontrar relação na história o Egito sem dúvida seria um bom foco para estudos.

De seus milhares de hieróglifos encomendados pelos faraós, aos Graffiti dos turistas que por séculos passaram por lá e também deixaram seu rastro, é possível ter um boa noção do comportamento humano relacionado ao Graffiti. O desejo por deixar sua marca no sentido do “eu existo” “eu estive aqui”. Porém como recorte também possível, na ilegalidade da ação, teríamos também inscrições que se sobrepunham à estrutura das pirâmides, desde sua construção e no passar dos séculos, pelos invasores também visitantes e turistas.

> Encontramos os antigos grafites hieroglíficos, hieráticos e demóticos do Egito; Além disso, há graffiti cóptico. Os visitantes de linhagem menos antiga deixaram grafites gregos, latinos e árabes, frequentemente próximos dos templos faraônicos. Para essas camadas da presença humana, devemos acrescentar grafites turísticos modernos, começando com o século 16 em diante, e atingindo o pico de seu uso (em óbvia conexão com o número de visitantes) no século XIX. Estas estão em vários idiomas europeus modernos, principalmente inglês, alemão, italiano e francês. O foco do presente trabalho, no entanto, é o dos grafites egípcios antigos, embora os grafites dos viajantes modernos tenham seu próprio interesse intrínseco. (*ibidem*, 2006)

---

[15] O graffiti egípcio é um termo comum usado para inscrições curtas, arranhado ou escrito com tinta ou outra meio, nas pedras e paredes; nisso eles são um pouco diferentes dos exemplos modernos de grafite.
We find ancient Egyptian hieroglyphic, hieratic and demotic graffiti; in addition there are Coptic graffiti. Visitors of less ancient lineage left Greek, Latin, and Arabic graffiti, often next to those from Pharaonic times. To these layers of human presence we must add modem tourist graffiti, starting with the 16th century onwards, and reaching the peak of their use (in obvious connection with number of visitors) in 19th century. These are in a number of modem European languages, mainly English, German, Italian and French. The focus of the present work, however, is that of ancient Egyptian graffiti, although the modem travellers' graffiti have their own intrinsic interest. Tradução nossa.



Figura 4- *Egyptian hieroglyphs*, foto Jorge Lascar, 2012

Estes também vestígios deixados por visitantes, ajudariam a identificar na história tanto a existência de uma referencia importante ao Graffiti como ato ilegal, quanto de auxilio para a arqueologia em decifrar seus enigmas relativos aos escribas e a história egípcia propriamente dita. Uma interessante pesquisa em torno destas possibilidades relativas a catalogação e entendimento da historia através do Graffiti e sua importância, é vista no trabalho de Navratilova (2006)[16].

[16] *The visitors' graffiti are the core of the work. The area chosen is that of Abusir and Saqqara, in the period of 18th dynasty to the Ramesside period, mainly 19th dynasty. The research has taken a period of altogether five years, from 2001 to 2006, and it cannot be considered as concluded. The fascinating world of the education, career, ideas and mentality of the Egyptian scribe in the New Kingdom has many expressions and the graffiti are but one of its aspects.* O grafite dos visitantes é o núcleo do trabalho. A área escolhida é a de Abusir e Saqqara, no período da 18a dinastia ao período de Ramesside, principalmente a 19a dinastia. A pesquisa levou um período de cinco anos, de 2001 a 2006, e não pode ser considerada concluída. O fascinante mundo da educação, carreira, ideias e mentalidade do escriba egípcio no Novo Reino tem muitas expressões e o graffiti é apenas um dos seus aspectos. Tradução nossa.

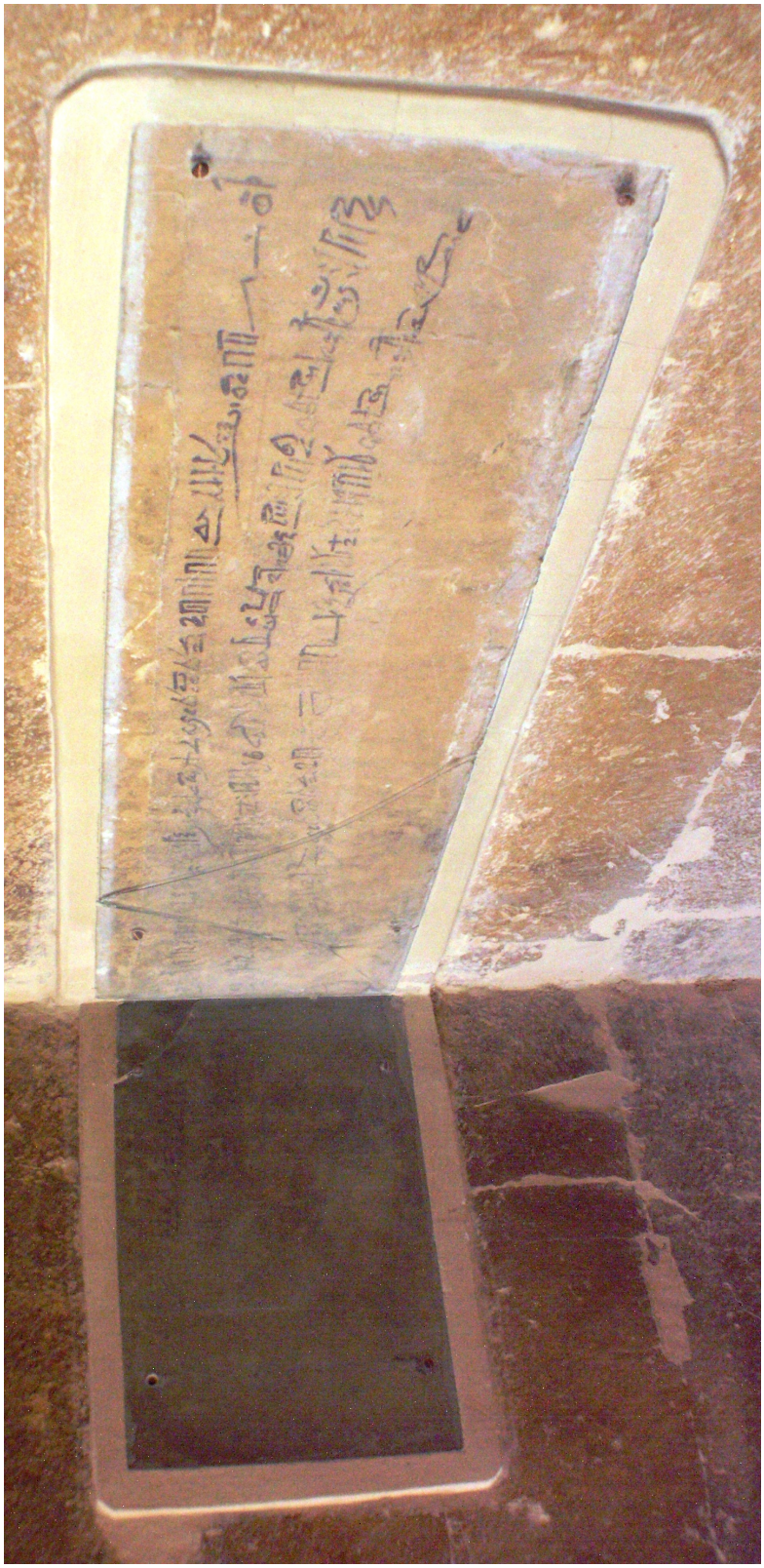


Figura 5- Saqqara - Piramide of Djoser complexo - 18th and 19th Dinastia Graffiti Pavilhão Sul, foto: Daniel Mayer, 2008. (ver na horizontal)

3 - Grécia, Roma / Pompéia – origem, conjetura.

A importância de Pompéia para nós como indicativo, ou vestígio do próprio vestígio que é o Graffiti para arqueologia, se dá na possibilidade de visualizamos a origem dada diretamente num contexto social urbano, assim como em se ter sua origem como palavra apregoada a este período.

Seriam estes, minimamente bons pressupostos a delimitações para sua estética?

Em muito, toda importância histórica dada a Pompéia se dá por seu incrível estado de preservação quando encontrada cerca de 1600 anos após seu soterramento pela a erupção do Vesúvio.

> Pompéia, cidadezinha que foi soterrada pela erupção do Vulcão Vésuvio em 79 d.C. e, portanto, encontrada relativamente conservada pelas escavações realizadas no local, a partir do século XVII d.C. (FUNARI, 1995)

Uma relação entre um registro como Graffito de um interior preservado ou de uma inscrição pública são bons arcabouços históricos para essa origem fecunda e vista em Pompéia.



Figura 6 - Villa dos Mistérios (Pompeii), foto: MatthiasKabel

Como que congelada no tempo haveria em Pompéia a possibilidade de visualizar como seus habitantes viviam e se organizavam em sociedade, e assim especular ainda mais dos conceitos filosóficos gregos incorporados pelos romanos, costumes os escritos em Graffiti no contexto urbano de Pompéia assim como, seus incríveis afrescos da vila dos Mistérios.

Referente a seus afrescos, teríamos uma possibilidade de remetê-los na qualidade de mural, ou nos também afrescos renascentistas?

Sobre Pompéia soterrada e reencontrada:

> As paredes preservadas de Pompéia, cidade destruída pela erupção do Vesúvio em 79 d.C., trazem milhares de grafites populares, inscrições que tratam dos mais variados temas. Há poesias, desenhos, recados, trocas de impressões, até exercícios escolares podem ser lidos, dois mil anos depois de terem sido escritos. A língua usada nas paredes não era a mesma que se usava na literatura ou na oratória, era mais simples e direta, cheia de "erros". Foi deste latim vulgar que veio o português que falamos, tanto em termos de vocabulário como na estrutura das frases. (FUNARI, 1995)

A relação Grécia e Roma dar-se-ia do domínio de uma sobre a outra, assim como em muito também ao contexto da presente pesquisa estar na relação contida e desenvolvimento humano que é vista no período em que ambas se desenvolvem na história. Pode-se então sugerir ao desenvolvimento urbano relação direta ao surgimento do Graffiti.

> A única maneira pela qual podemos formar alguma idéia sobre o caráter da antiga pintura é observando as pinturas murais e os mosaicos que foram descobertos em Pompéia e alhures. Pompéia era uma cidade de campo habitada por famílias abastadas[...]Os decoradores de interiores de Pompéia e cidades vizinhas desenhavam livremente [...]Quase todas as espécies de coisas suscetíveis de participar de uma pintura serão encontradas nesses murais decorativos. (GOMBRICH, 1999)

Como se sabe tanto a filosofia, quanto a escultura e a arquitetura muito se desenvolvem na Grécia, sendo a filosofia um marco para o pensamento humano social ocidental como um todo, visto em Platão, Sócrates e Aristóteles.

Como contribuição para a pesquisa vê se no desenvolvimento da sociedade Grega e Romana tão próximas a nossa em alguns aspectos, facilmente uma associação além dos afrescos para possibilidades de desenvolvimento do Graffiti próximo ao que vemos hoje pelas cidades.



Figura 7 - Graffito encontrado no Coliseu, feito supostamente na ilegalidade.
(foto: Felipe Barros, 2015)

Tão quanto sua origem etimológica γραφειν correspondente de *graphien* e que em português equivaleria à escrever, quanto a própria escrita filosófica, seriam comuns nos fazeres sociais de ambos momentos históricos, algo que muito fora feito pelos gregos e que nós manteríamos até os dias de hoje.

Seríamos o reflexo ou a continuidade clara quando do fazer Graffiti nos dias de hoje ao que se desenvolveu em Roma e Grécia?

Assim como Pompeia descoberta dezesseis séculos após o desastre do Vesúvio, estaríamos nós nos descobrindo novamente no fazer o Graffiti?

Estaríamos nos reencontrando, e já nos perdendo novamente ao adestrar o Graffiti e mais recentemente a pixação para um contexto deslocado ao seu de origem?

Ou na verdade, seria mais provável, que nunca se perdera a espontaneidade humana e o desejo no se arriscar ao deixar sua marca pelas cidades, contestando, escrevendo uma mensagem, ou fazendo um desenho. Talvez esta espontaneidade, só se perca em momentos extremos de repressão, ditadura, mas que ao mesmo tempo na figura do mais corajoso, uma hora ou outra se emergirá novamente.

O utilizar de poemas, mensagens e desenhos pelas ruas, o acusar a desigualdade, descontentamento numa tentativa de fazer a diferença, seria já retratada por Aristoteles em sua época.

> Para garantir a estabilidade do regime democrático, Aristóteles recomendava que se procurasse atrair os grupos intermediários, a "classe média" (*to ton meson*, os que estão no meio, não são nem ricos, nem pobres), já que o regime democrático foi ameaçado, diversas vezes, pela reação das elites, intimidadas pelas massas. (FUNARI, 1995)

E para finalizar, o ser cooptado enquanto artista, do exótico ou diferente pelo mercado, já seria algo visto desde a época dos romanos, onde já havia proximidade com até mesmo a maneira que relacionavam-se com a arte em seu desejo de colecionar obras, e também as distintas separações das classes mesmo que pela arte se relacionado.

> Os romanos da elite aprendiam o grego, falavam e escreviam-no com perfeição, colecionavam obras de arte gregas, mas nunca se confundiram com os gregos, Lembremo-nos do ditado romano já citado: *timeo danaos, et dona ferentes*, "cuidado com os gregos.". Tanto mais distâncias tomavam as camadas populares, como se pode notar nas constantes brincadeiras feitas com os gregos em comédias populares. (ibid p.124*)*

4 – Graffiti Esparso: Afrescos - Medieval Graffiti:

Num período tratado aqui como Graffiti esparso, teríamos certa dificuldade em visualizar o Graffiti na história.

Talvez, após as possibilidades vistas na antiguidade com suas grandes construções, tanto Egípcias, quanto Gregas e Romanas, tais vestígios na verdade nos apontem para a disparidade destas, em relação à historia do Graffiti propriamente dita.

Dado o caráter efêmero e contexto urbano, seu registro se dá pelo porte e representatividade arquitetônica do suporte, assim como pelo estado de conservação do mesmo, não por outros meios, como vemos nos dias de hoje e realizado por fotos e filmagens.

Pinturas como a famosa capela Sistina, teriam possível relação com o Graffiti, dada sua superfície parede, porém demais relações seriam dificilmente tidas, assim como os afrescos de Pompéia, quiça arqueológicas.

A intencionalidade em relação ao intervir no espaço urbano, sem dúvida, seria vista num período tão longo da história, porém tanto a inquisição como fator repressor, quanto fatores extras das cidades se desenvolverem e se destruírem, possam ser uma hipótese.

Ainda como mencionado e contido na própria pesquisa de Navratilova (2006), os Graffiti continuariam a ser realizados também nestes templos antigos, catacumbas e pirâmides, mostrando assim uma continuidade e inquietude, ilegalidade de ação ou desejo de também se imortalizar numa inscrição em tal lugar.

Creio que se aprofundada um pesquisa somente voltada a historiar o Graffiti em tal período, certamente encontraríamos tanto em relatos escritos, quanto em vestígios pelo mundo a existência do Graffiti.

Sendo assim, em caráter de apontar possibilidades à uma estética do Graffiti, que se desenvolve até os dias de hoje com vista em tal período, poderíamos aqui apontar talvez o maior ícone da época.

Sendo esta obra relacionada de certa forma a um retorno da antiguidade, e tido no renascimento cultural do homem, que em mesmo

período se perde um tanto para o domínio religioso, o afresco de certo modo representaria mesmo que sob o domínio da igreja, o desenvolver ou o retomar técnico da antiguidade.

Poderíamos então vê-lo como uma também retomada de uma pintura de parede urbana, mesmo que interna porém como a vista em Pompéia, de refinadíssimo apreço técnico.

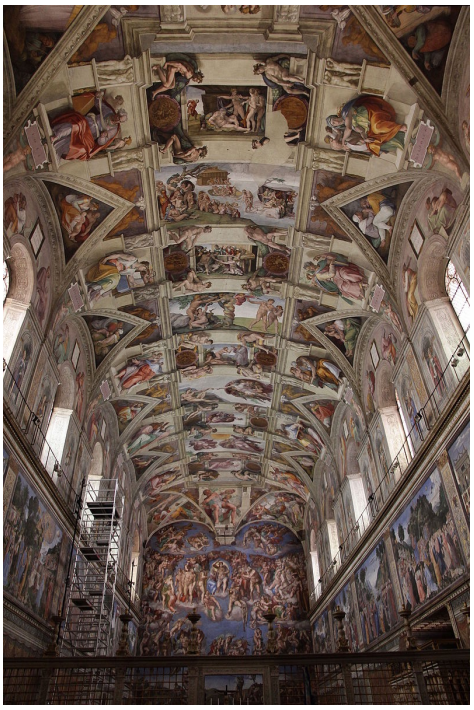


Figura 8, - Capela Sistina, foto: Jörg Bittner Unna, 2011



Figura 9 - mural centro de São Paulo. Aec e Waone interesnkazki

A qualidade atual buscada nos “Graffiti”, em formato de Murais-Monumento vistos nos centros urbanos do mundo, muitas vezes se aproximaria, a um extremo refinamento técnico. Assim num realismo naturalista, ou a um *trompe l’oeil*. Poderíamos então, referenciar visualmente tais murais contemporâneos como sendo uma nova retomada ao clássico, mas sendo agora o clássico remetido aos próprios renascentistas, que em sua época de certo modo também retomaram as pinturas de afrescos dos antigos.

Pesquisa em busca de Graffiti na idade media dado os pontos levantados seriam passíveis de encontros num Graffiti chamado de medieval pelos historiadores. Geralmente referido a Graffiti encontrados em igrejas, tais registros seriam um bom ponto para o olhar também relações estéticas.

O artigo *Memory of the wall* de Plesh (2002) nos traz um pouco da visão de descontentamento social e o uso do Graffiti como forma de exacerbá-la visualmente. O *Trent`s inscription.* Dentro do contexto medieval e em sua estrutura repressora ao povo, ver-se-ia expressada em forma de Graffiti histórico na Torre de Áquila o descontentamento social da época, em relação a um bispo que se apropriara e dominara tal cidade.

> *Starting on the most basic and obvious level, as is the case for all graffiti, the surface it was placed on was not originally meant to receive it and thus was turned into a surface for writing. More importantly, the act of writing acquired a symbolic dimension, for the appropriation of the wall's surface acted as a synechdoche for the reappropriation of the city, manifesting the presence of the people of Trent in the very space once occupied by the bishop. The choice of the location for the graffito acquires an increased resonance when considered within the history of the architectural setting. The wall that received the inscription is on the top floor of the Torre Aquila, a tower which was built over a city gate bearing the same name[...]* he bishop took possession of the tower--indeed, appropriated it in the etymological sense of the term, of making one's own, as he turned it into his private apartments.[17]

Outro estilo encontrado como possibilidade de estudo seria o chamado *Ship Graffiti*[18], visto em Champion (2015), e relacionado à área costeira e seu entorno. Este é também visto como possibilidade para estudos arqueológicos, assim como para a identificação de inalterável necessidade expressiva humana, o realizar Graffiti.

---

[17] Começando no nível mais básico e óbvio, como é o caso de todos os graffiti, a superfície em que foi colocada não era originalmente destinada a recebê-lo e, portanto, foi transformada em uma superfície para a escrita. Mais importante ainda, o ato de escrever adquiriu uma dimensão simbólica, pois a apropriação da superfície da parede funcionou como sinédoque para a reapropriação da cidade, manifestando a presença do povo de Trento no próprio espaço outrora ocupado pelo bispo. A escolha do local para o Graffiti adquire uma ressonância aumentada quando considerada dentro da história do cenário arquitetônico. A parede que recebeu a inscrição está no último andar da Torre Áquila, uma torre que foi construída sobre um portão da cidade com o mesmo nome [...]
O bispo tomou posse da torre - na verdade, apropriou-se, no sentido etimológico do termo, de fazer o próprio, ao transformá-lo em seus aposentos particulares. Tradução nossa

[18] Características do Graffiti de Navio: Estudos anteriores indicaram que o fenômeno do graffiti de navio estava em grande parte confinado a portos e áreas costeiras. Embora existam concentrações claras e mensuráveis de grafites de navios na região costeira, os estudos mais recentes destacaram o fato de que os exemplos não se limitam apenas à costa, com numerosas inscrições sendo recortadas até o interior, como os condados de Hertfordshire e Leicestershire.(leste da Inglaterra) Tradução nossa.

> *Characteristics of ship Graffiti: Previous studies indicated that the phenomenon of the ship graffiti was largely confined to ports and coastal áreas. While there are clear and measurable concentrations of ship graffiti in coastal region, the more recent studies have highligthted the fact that examples are not solely confined to the coast, with numerous inscriptions having been recorted as far inland as the counties of Hertfordshire and Leicestershire.*

Como já citado anteriormente, o caráter de ilegalidade, ou os e relativos ao não-lugar que serão mais elaborados a diante no texto, serão uma constância na história do Graffiti, assim como a dificuldade de encontrar registros dado seu caráter urbano e o desenvolvimento constante das cidades, e principalmente sua efemeridade, que o caracteriza.

Onde exceções viram vestígios humanos, inscrições em igrejas, castelos, fortalezas, geralmente, tidos pelo descontentamento ou minimamente no desejo do "eu existo", "eu estive aqui", são expressados no Graffiti. A busca de certa forma do anônimo, do excluído, do povo que participa da história, porém somente quando estes são feitos em lugares que possibilitam tais registros perdurarem no tempo, poder-se-á ver tal desenvolvimento.

5 - *Flâneur*

As relações aqui pontuadas não estarão relacionadas diretamente ao ato de se fazer o Graffiti ou do registro de inscrições no tempo neste período.

O *Flaneur* nos possibilitará refletir acerca da mudança desejada, ou vista no comportamento do homem urbano com o desenvolvimento das cidades, sendo este comportamento humano próximo ou estimulador de certo modo do comportamento atual do grafiteiro, e desta forma das mudanças ocorridas nos próximos anos a serem tratados na pesquisa histórica do Graffiti. Poderiam assim ser vistas pela ótica da *flaniere*, mesmo com ressalvas, onde apontamentos agarradores à estética do Graffiti e relacionados ao modernismo.

O ato de se perder pela cidade, vadiar do observador urbano que se perde para se encontrar, assim como a aura artística vista como necessária de abandono para uma vida social mais integrada entre habitantes das cidades, poderiam ser visitadas e observadas na figura do grafiteiro que ocupa a cidade, e se perde no banal ato de marcá-la intencionalmente, característica esta última, que se afastaria do proposto ao *Flâneur,* mas possível de ser incorporada à prática se desejado.

Contradições a tal afirmação também seriam possíveis, pois a intencionalidade do ato seria oposta entre grafiteiro e *Flâneur*.

> A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, é dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flanêur , para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados[…] (BAUDELAIRE, 1996, p. 21)



Figura 10 - Graffiti realizado pelo autor, exaltando o ato flaneur relacionando-o aos procedimentos do Graffiti. Desfecho "enquadro", 2012

Assim como visto na discrição de Baudelaire ao *Flâneur,* o se sentir em casa quando se esta na rua, e principalmente o caráter oculto deste ser, são vistos como constitutivas marcantes da estética do Graffiti, mas com outra intencionalidade e talvez atualizadas ao contexto contemporâneo.

6 – Muralismo monumentalidade e a referência mexicana

Sem dúvida, referências ao muralismo mexicano, assim como a monumentalidade que este representa, não poderiam deixar de ser incorporados numa busca de se traçar uma estética ao Graffiti, assim como entender como este chega ao ano de 2018 com tais características de seu fazer prático e social.

> Que pretendem dizer os monumentos dentro da simbologia urbana contemporânea? Em processos revolucionários com ampla participação popular, os ritos multitudinários e as construções monumentais expressam o impulso histórico de movimentos de massa. São parte da disputa por uma nova cultura visual em meio à obstinada persistência de signos da velha ordem, tal como aconteceu com o primeiro muralismo pós-revolucionário mexicano, com a arte gráfica russa dos anos 20 e cubana dos anos 60. Mas quando o novo movimento se torna sistema, os projetos de transformação seguem mais a rota do planejamento burocrático que a da mobilização participativa. Quando a organização social se estabiliza a ritualidade se esclerosa. (CANCLINI, 2015, p. 291-300)

O muralismo mexicano demonstrado pelos *"los três grandes"* Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros auto intitulados como *Sindicato de Obreros Técnicos y Plásticos*, baseavam-se em fundamentos políticos sociais contidos nos ideais comunistas, assim como através de uma parceria com o governo vigente. Estes vendo o momento político possibilitado, buscariam através de seus murais retratar o povo, numa busca pelo nacionalismo social mexicano, em atualização aos monumentos tradicionais urbanos hispânicos e valorização do povo, e do período pré hispânico.

> *La valoración de la cultura prehispánica, fundamental para la conformación de la identidad nacional, provino del aporte de la antropología y la arqueología mexicanas, así como también fue decisivo el descubrimiento del arte europeo primitivo. En este proceso de configurar la propia identidad el muralismo, recupera las tradiciones populares, las llamadas artes menores, y el pasado prehispánico.* (MANDEL, 2007, p. 40)[19]

[19] A valorização da cultura pré-hispânica, foi fundamental para a configuração da identidade nacional, provinda da contribuição entre a antropologia e a arqueologia mexicana, bem como da descoberta da arte europeia primitiva, foram decisivas. Neste processo de configuração do próprio muralismo identitário, recuperam-se as tradições populares, as chamadas artes menores e o passado pré-hispânico.

Ao criarem um manifesto artístico próprio, comumente visto em movimentos de arte, hibridam contextos, para a proposta pretendida com os murais.



Figura 11 - Jornal El Manchete, Manifesto Muralista de 1923

> “A arte do povo mexicano é a manifestação espiritual mais importante e vital do mundo de hoje e sua tradição indígena a melhor de todas. E ela é grande precisamente porque, sendo popular, é coletiva, e é por essa razão que nosso principal objetivo estético consiste em socializar as manifestações artísticas que contribuirão para o total desaparecimento do individualismo burguês”.[20] (SIQUEIROS, 1923)

A aproximação com o governo vigente pós revolução de 1910, possibilitaria a realização das obras murais, assim como alinharia ideais nacionalistas, tidos tanto pelo governo quanto nos artistas.

Com proximidade visual, mas guardada as devidas singularidades também políticas implicadas ao movimento muralista, poderíamos contextualizá-lo como provedor de características à estética do Graffiti contemporâneo, principalmente se tratando ao refinamento técnico, assim como no atual caráter, também monumental em expansão pelo mundo.

O muralismo seria visto como influencia ao Expressionismo abstrato estadunidense de certo modo também, onde o aspecto mural seria utilizado para a imersão do olhar do espectador dada as proporções generosas dos painéis de suas pinturas.

---

[20] Manifesto do Sindicato dos Trabalhadores e Técnicos, Pintores e Escultores do México. Visto em: ADES, Dawn. arte na América Latina. Editora Cosac Naify, 1997.



Figura 12- Mural de David Alfaro Siqueiros na reitoria da UNAM Universidade Nacional Autônoma do México.



Figura 13 - Mural de Alex Dias, Vale do Anhangabaú, São Paulo, SP.

Em sua proposta como pintura urbana e suporte, ou mesmo na nomenclatura utilizada comumente por grafiteiros contemporâneos ao realizar um trabalho em grandes proporções, como sendo uma produção “mural”, distingui-se, o Graffiti do muralismo mexicano, à ideologia.

A necessidade em ser “autorizada” sua execução, ou até mesmo ter um caráter de encomenda, seria o contraponto a proposta estética ao Graffti vista até o momento, seu caráter de ilegalidade.

Aproximando em muito do muralismo, o Graffiti em caráter monumental dos dias de hoje, mesmo sendo realizado por figuras reconhecidas como grafiteiros, seria uma possível derivação do muralismo, num híbrido com a estética nova-iorquina, resultando num Graffiti/Mural, tratado adiante.

Um possível muralismo brasileiro também é visto como possibilidade de associação à estética do Graffiti, porém com muito menos impacto, tanto social, quanto visual, dado em muito pela pouquíssima quantidade de trabalhos vistos na cidades brasileiras em comparação ao muralismo mexicano, ou ao próprio Graffiti contemporâneo que se disseminaria a partir da década de 1980 em São Paulo.



Figura 14- Mural em mosaico de Di Cavalcante, Imprensa Novotel São Paulo.

Alguns trabalhos realizados por Di Cavalcante e Clovis Graciano em mural são vistos na cidade de São Paulo, porém dificilmente passíveis à alguma associação estética ao Graffiti.



Figura 15 - Pixação sobre mural de Graciano Ramos. Escravidão é Arte? Arrastão-Lis e Misfits, grife os melhores. São Paulo. Foto:@os_melhores_sempre

Por não possuírem nem o caráter político dos murais mexicanos, nem necessariamente ter existido uma tradição mural paulistana, não se deu uma identificação popular como os mesmos, a exemplo extremo do trabalho de Graciano Ramos situado na avenida Rubem Berta, que por ser considerado de cunho colonialista e escravocrata sofreu ataques algumas vezes.

7 - Invenção do Spray: a ferramenta

Quando pensamos em uma característica que diferenciaria o Graffiti contemporâneo, de seu passado, sem dúvida um aspecto dos mais importantes estaria na ferramenta que o caracteriza visualmente. O spray.

Entramos assim, senão na principal característica específica que dará a visualidade ao Graffiti contemporâneo, em um de seus principais aspectos à estética procurada.

Numa relação imediata entre a ferramenta, e seu uso próprio ao Graffiti, teríamos sem sombra de dúvidas a tinta spray.

A tão celebrada ferramenta spray, torna-se objeto de culto, de desejo entre pixadores e grafiteiros, moeda de troca, de compra. É vista como magia líquida sob pressão de aerossol por quem a utiliza. É leve, prática, de fácil transporte e manuseio, e possuidora de um poder inimaginável de sobrepor-se e fixar-se em forma de tinta sobre as mais diferentes superfícies.

De uma parede chapiscada, a uma vitrine de loja, de vagões de trem, carros, à portas de aço, plástico filme, papelão, papel, entre outras superfícies, com raras exceções, isopor, nada seria intocável a tinta desta ferramenta quando manejada com maestria. Desta forma, seria esta, possibilitadora da identificação do gesto de seu transmissor, assim como alvo estereotipado de ilegalidade quando pego em mãos e hora errada por agentes públicos de segurança.

Uma das possibilidades históricas para maior difusão, assim como apelo popular objetivado à manifestações, seria dado ao Graffititi por esta ferramenta na contemporaneidade.



Figura 16 - lata de tinta spray clássica no Brasil. Foto: acervo pessoal

Incontestavelmente, a apropriação da lata de spray por movimentos sociais, tendo provavelmente em um de seus primeiros usos o famoso maio de 1968 em Paris, e a *posteriori* seu minucioso estudo como ferramenta artística pelo movimento cultural hip-hop, o Graffiti se propagaria como possibilidade de intervenção urbana através de tinta spray por todo mundo.

Mesmo não sendo única ao meio expressivo Graffiti contemporâneo, estaria nesta invenção depositada boa parcela da responsabilidade dos atos ilícitos de seus manipuladores. Sendo até mesmo responsabilizada legalmente, na lei de 1998 atualizada em 2011, a tinta spray, aerossol seria proibida a menores de idade. “Art. 1º Esta Lei altera o art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, dispondo sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos, e dá outras providências. Art. 2º Fica proibida a comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol em todo o território nacional a menores de 18 (dezoito) anos”. O caráter em lei voltado a combater a pixação exclusivamente traria também questionamentos, no próprio meio. Onde mais uma vez se questionaria o que é Graffiti e o que é Pixação.

Voltemos a ferramenta. A Ed Seymour[21], seria dado o reconhecimento como inventor da lata de tinta spray. Sendo esta atualizada de aerossóis

[21] visto em: - http://www.seymourpaint.com/history/

pesticidas e lubrificantes, seria o tal Seymour possuidor da patente do invento, conforme o próprio site da marca e o jornal New York Times afirmariam.

> A lata de tinta spray […] tem origens eminentemente práticas. Ed Seymour, fundador de uma empresa de tintas Sycamore III, procurava uma maneira fácil de demonstrar sua nova tinta de alumínio criada para pintar radiadores. Sua esposa sugeriu um revólver improvisado, como os usados para desodorantes. E assim, em 1949, Seymour misturou tinta em uma lata spray com uma cabeça de aerossol. Desta forma, comprimiu tinta em uma lata, para obter um bom acabamento.[22]

De um uso militante em manifestações públicas, à pinturas sob trens do metro de Nova Iorque, gigantes murais, proibições de vendas, campanhas publicitárias, prisões, na atualidade empresas como a Montana, com sede na Espanha; Molotow, com sede na Alemanha; Ironlak, com sede na Austrália, Colorgin famosa no Brasil, Krylon estadunidense, entre outras, há todo um universo industrial e criado para suprir o mercado de Graffiti que surge.

Tais marcas em contraponto a ilegalidade posta a ação, ficariam muito contentes em se associar aos “artistas de rua”, pois num levantamento de 2010, estipulou-se que cerca de 412 milhões de latas de spray foram fabricadas somente nos Estados Unidos, de acordo com a Associação de Produtos Especializados do Consumidor.

Com o tempo as empresas desenvolveriam toda uma gama de tintas em spray com extrema qualidade e totalmente direcionadas aos grafiteiros, onde as válvulas seriam específicas e de fácil controle, a baixa pressão facilitaria a aplicação, e o acabamento acetinado seria trazido para um melhor fotografar os trabalhos acabados sem que se veja reflexo do flash, além de um melhor cheiro para uso em ambientes internos, uma paleta generosa de cores, cerca de 300 possibilidades, e sua desvinculação como perfuradora de camada de ozônio.

---

[22] The spray-paint can, however, has eminently practical origins. Ed Seymour, the proprietor of a Sycamore, Ill., paint company, was in search of an easy way to demonstrate his aluminum coating for painting radiators. His wife suggested a makeshift spray gun, like those used for deodorizers. And so, in 1949, Seymour mixed paint and aerosol in a can with a spray head. As it turned out, compressing paint in a can made for a nice finish. (tradução nossa) visto em: https://www.nytimes.com/2011/11/06/magazine/who-made-spray-paint.html

8 - Deriva situacionista

Assim como visto na figura do *Flâneur* baudelairiano, a deriva nos traria em suas proposições, um alicerce para o entendimento da prática do Graffiti pela figura do grafiteiro, assim como nos traria também possibilidades ao proposto delineamento de sua estética.

> Entre os diversos procedimentos situacionistas a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e a afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e passeio (DEBORD, 2003c, p. 87).

A Deriva, vista em associação a possíveis testemunhos empíricos de atitude do fazer dos grafiteiros na ocupação da cidade, propor-se-ia intencionalmente como uma tarefa a ser cumprida. Mesmo sem os preceitos da psicogeografia, estes buscariam no sentir a atmosfera que os circunda, uma também relação à composição de suas ações.

Sem a intenção de mero passear, ou viajar, estariam ambas muito próximas a noção de trabalho intencional, porém, num olhar aos grafiteiros, mesmo que direcionados a propagar um marca e não somente no ato do caminhar, seriam também vistos o “trabalhar” no sentido psicogeográfico, onde sentir a cidade serviria como cálculo das possibilidade de sucesso de suas ações e proposições.

> A deriva contém ao mesmo tempo esse deixar-se levar e sua contradição necessária: o domínio das variações psicogeográficas exercido por meio do conhecimento e do cálculo de suas possibilidades. (Ibid, p.87)

Desta forma compositiva, poderíamos também refletir à composição da estética do Graffiti, a partir de preceitos também psicogeográficos do fazer.

9- Paris maio de 1968

> Durante a revolta dos estudantes iniciada em maio de 1968 em Paris, vimos como o *spray* viabilizou que as mesmas reivindicações que eram gritadas nas ruas, fossem rapidamente registradas nos muros da cidade". (GITAHY, 1999)

As revoltas espalhadas pelo mundo no ano de 1968, são vistas por diversos estudiosos como uma referência para a também disseminação dos descontentamentos e contestação sociais populares. Colocando em pauta questões relacionadas a cultura, costumes e a moral.

Pautada inicialmente na força estudantil como movimento, desencadear-se-iam de uma nova forma do pensar social e principalmente na busca por direitos civis, num híbrido político entre socialismo, anarquismos e "confusionismo juvenil", mas acima de tudo de um pensamento também libertário.

> Anárquico desde seu inicio, os revoltos não tinham dirigentes nem hierarquia. A ausência de disciplina partidária estava de acordo com o movimento que desaprovava os profissionais da contestação e a esquerda tradicional. Recusavam a atitude de uma maioria de dirigentes separados das massas, concentrados nos aparelhos clandestinos.(CARMO, 2000, p. 78)



Figura 17 - a cultura é a inversão da vida,tradução nossa. Rua de Vaugirard, Paris, 1968. Foto: autor desconhecido

A utilização de escrituras e Graffiti de ordem política e intencionada na proliferação dos anseios da massa, dada pela luta por diretos, é sem dúvida de grande importância para a disseminação da força do Graffiti, assim como do uso da citada ferramenta spray, como intervenção urbana.

A possibilidade de se posicionar no meio social, em comunicação com uma massa operante com Graffiti, refletiria tanto em Paris quanto se espalharia pelo mundo após tal período.

No Brasil a exemplo da Paris de 68, manifestações são vistas. Porém vivendo a fase de maior repressão por parte da ditadura vigente, onde pensamentos são brutalmente reprimidos, qualquer pretensão libertária do pensamento e exposição da mesma, seria passível de detenção ou averiguação.

Neste contexto o desejo de se exprimir, reivindicar direitos ou minimamente expor tal repressão, organizar-se-ia a partir guerrilhas armadas em oposição ao regime, e seriam vistas também através do Graffiti.

> Entretanto, o impulso renovador de maio de 68 foi rapidamente absorvido e diluído, sob a crítica dos anos 90, maio de 68 não conseguiu nada mais do que exportar um modelo a ser seguido.(LARA, 1996, p.49)

Relacionando à busca estética contextualizadora do Graffiti, maio de 68 traria uma importância tanto do uso da ferramenta spray, quanto do uso político do Graffiti, uma renovação à pratica do Graffiti. Popularizaria a prática na massa, profissionalizaria interventores, mostraria a potência como intervenção no meio urbano, revitalizaria o espírito libertário.

Mesmo sendo através de sua mera importação como modelo a ser seguido, ajudaria este, a construir de certo modo novas características à sua estética.

10 - Hip-hop – a influência nova-iorquina

Dentre as afinidades, aparições físicas, e referenciais conceituais pautados ao ato de se fazer Graffiti, viu-se no transcorrer do caderno história, as semelhanças passíveis de serem erigidas à elaboração de uma estética ao Graffiti.

Buscando-se de certo modo, os referenciais que nos levariam a uma estética *stricto sensu*, assim como seu entendimento também como resultado visual final na contemporaneidade, eis talvez a relação mais contundente à pesquisa. O Graffiti surgido em Nova Iorque, dentro do movimento cultural hip-hop.

Surgida de um união entre visual e o conceitual e moral, como movimento cultural, o Graffiti provindo da estética nova-iorquina e do hip-hop, até então já delimitada em sua própria concepção, vincular-se-ia ao contexto dos levantamentos trazidos nas demais pontuações, vistas até o momento, tanto pelo cunho social de sua proposta, quanto nos visuais, assim como também pelas possibilidades conceituais a serem propostas no entendimento urbano, através da figura do artista/grafiteiro.

Da mesma forma, seria esta relação também contribuinte à composição de uma estética geral ao Graffiti, sendo vista como própria de seu fazer - sua ação, observável como resultado, propulsora de coletividade, relacionável enquanto fenômeno humano, e por fim, ponto a se acrescentar na amplitude temática da presente pesquisa.

Sendo a busca estética encontrada intencionalmente e proposta no contribuir com futuras pesquisas, sendo estas próprias do autor ou não, observa-se *a priori* suas propensões diretamente relacionadas a presente pesquisa, sendo tais propensões caminhos para a elaboração conceitual de uma proposta poética em obras visuais dispostas na intersecção grafiteiro/ artista/pesquisador.

Assim sendo, ao procurarmos compor com maior refinamento, assim como pela intensidade característica desta definição de Graffiti e um entendimento e elaboração à sua estética final, à elaboração de novos

conceitos, balizados e vistos mais adiante ao caderno Poética, possibilitá-lo-íamos.

Por fim, e não menos importante, ter-se-ia que considerar a escolha de recorte na história, e pontuar o Graffiti nova-iorquino surgido do hip-hop como de suma importância, para então prosseguir-se com a pesquisa histórica, pois, dado o empirismo evidente do autor, e sua trajetória como grafiteiro dentro desta estética, o não pontuá-lo como referencial seria um grande equívoco.

O encontro do autor grafiteiro dentro da estética nova-iorquina, dar-se-ia cerca de 20 anos antes do presente momento, num contexto onde ainda se tinha uma figura única, o “ser” grafiteiro, em predominância a sua práxis.

A estética nova-iorquina, assim como os pressupostos do hip-hop que a compõe, participariam ativamente da formatividade deste ser único, que posteriormente ver-se-ia híbrido na presente figura do pesquisador.

Ao relacionar-se em primeiro estágio com a visão tida do hip-hop para concepção de um ser reflexivo, surgiriam posteriormente da análise deste momento, conceitos mais elaborados deste fazer, agora artístico buscados em pesquisa.



Figura 18 - Em 1974, Tracy 168 cunhou a expressão *Wild style,* ganhando esta menção ao estilo trançado de letras vistas comumente seguidas do uso de setas e utilizadas até os dias de hoje.

Tais elaborações apresentar-se-iam exponencialmente através de obras visuais produzidas, numa imersão em ateliê durante o período da presente pesquisa.

O Graffiti poderia ser dividido entre um período pré, o período hip-hop nova-iorquino e outro, pós hip-hop nova-iorquino. Sendo o pós, referência clara da cisão e aperfeiçoamento no uso de suas ferramentas, como pela inserção em mercados comerciais.

O período o hip-hop podendo ser visto visto como potência de intervenção e proposição de política social urbana, e o pré como de surgimento espontâneo e intrínseco da própria sociedade.

Numa proximidade à exclusão, delinquência e sua sublimação, seres excluídos socialmente do cotidiano urbano seriam mais observáveis no contexto da prática do Graffiti brasileiro no período hip-hop, que se reinventariam e criariam características próprias em seu pós.

Dos quatro elementos característicos de sua identidade, transcritos em linguagens artísticas teríamos: a dança, o instrumentista, o poeta e o artista visual, traduzidos na cultura hip-hop nas figuras do *break boy (bboy)*, do *disk jockey (DJ)*, do *master of ceremony* (mc) e do *writer (*grafiteiro no Brasil).

Tais influências diretas, ainda vistas nos dias de hoje, comporão o ato de grafar sobre a superfície da cidade, o *modus operandi* contido no grupo, e em seu fazer ético, político mas não necessariamente politizado.

Deste contexto ético inicial, a cisão com a proposta nova-iorquina se daria pela maior identificação brasileira com a questão social local propriamente dita, em contraponto à uma certa vingança social local pautada na ostentação capitalista da proposta estadunidense, quando esta é absorvida pela mídia hegemônica local.

O hip-hop brasileiro ganharia um quinto elemento. A consciência.

> No hip-hop todas essas práticas artísticas carregam consigo o protesto contra a pobreza e marginalização, bem como a denúncia da violência policial e do racismo e uma mensagem de valorização e aumento da auto-estima da população das periferias, adaptando-se às especificidades de cada local, o que é notado especialmente nas letras do rap. (MOASSAB, 2008, p.50)

Uma estética própria e influenciadora, transformaria o Graffiti numa observação diacrônica de seu desenvolvimento, da inicialmente busca por visibilidade e pertencimento social e ilegalidade, dado o descontentamento com políticas públicas com tendências à exclusão cultural e econômica, para em seguida e certamente observadas no sobrepor-se ao anonimato, através de suas figuras de sucesso que surgiriam.

> “Em 1972, em Nova York. Das paredes dos guetos e dos muros da periferia, as mensagens, letras e as imagens, passaram a pegar carona nos trens dos metrôs, nos ônibus, e percorreram a cidade. Combatidos pela polícia, que conduziu alguns de seus autores a cadeia, enquanto outros entram conduzidos as mais importantes galerias, bienais e museus de arte, não só nos USA como no mundo todo. Essa rebelião consistia em dizer: “Eu existo, eu sou tal, eu habito esta ou aquela rua, eu vivo aqui e agora”. (RAMOS, 1994)

Não se propunha como colecionismo inicialmente, porém dada a influência de uma geração de consumo, facilmente seus atores teriam possibilidade de capitalizar suas inscrições. Talvez desejariam de certo modo no início de sua prática, também a fama, sucesso, mas veriam inicialmente o sucesso dado entre seus amigos e dentro de seu próprio grupo.

Transpondo para os dias de hoje, seu desenvolvimento se daria de um fenômeno guetizado para um abertamente tido na cultura de massa, onde este se transformaria a cada dia mais em cultura de massa ou massificada. Como visto na Vila Madalena em São Paulo, ou em Wynwood em Miami, nos dias de hoje.

Do hip-hop à hegemonia midiática. A estética do Graffiti se transformaria.

Como gênero impuro, seu deslocamento e não intenção de ser arte, se aproximaria da proposta benjaminiana, como pressuposto de perda da aura. Porém o que se nota é também sua objetificação como também objeto de consumo, criando-se um mercado próprio de consumidor de sua “arte”.

O fazer “Graffiti sobre tela” ganha espaço e direito a galerias próprias e especializadas ou até mesmo galerias de grande renome mundial que o incorporam.

Seus quatro elementos iniciais pertencentes a uma mesma proposta de movimento cultural, trariam um contexto único e jamais visto ao Graffiti, e a sua estética. Pois com tantos interlocutores, e também dada as diferentes

linguagens artísticas somadas no expressar os mesmos anseios à uma sociedade urbana, a ligação musical propagaria muito mais a visualidade do Graffiti aos quatro cantos do mundo.

> A criação do hip-hop constituiu numa resposta à violência urbana à qual as populações afro-descendentes e hispânicas foram submetidas com as transformações urbanas das cidades estadunidenses das décadas anteriores. O planejamento urbano estadunidense do período criou bolsões de pobreza nos interstícios da ampla malha viária de fluxo intenso que conectava diversos pólos econômicos regionais. (MOASSAB, 2008, p.48)

Sua proposta como linguagem artística, se adequaria as propensões juvenis, como também a rebeldia características desta fase da vida, onde como já citado o descontentamento com a ordem vigente e organização econômica e cultural eram vistos.

Tanto adequado com o contexto juvenil, quanto surgido deste, o hip-hop e o Graffiti teriam tais pressupostos como suas características.

Em sua origem nova-iorquina, o hip-hop surgido dos guetos pelas cabeças pensantes de jovens negros e latinos excluídos do sonho americano, se rebelaria culturalmente, como contra cultura.

Em pouco tempo ver-se-ia surgir milhares de novos adeptos, assim como apreciadores e consumidores que se identificariam com sua proposta. Da mesma forma que ocorre visto em outros movimentos tidos na contra cultura, como o punk inglês por exemplo, este acabaria sendo cooptado pela mídia hegemônica.

> Não é somente pela sua hegemonia econômica que a sociedade portadora do espetáculo domina as regiões subdesenvolvidas. Domina-as *enquanto sociedade do espetáculo*. La onde a base material ainda esta ausente, a sociedade moderna já invadiu espetacularmente a superfície social de cada continente. Ela define o programa de uma classe dirigente e preside sua constituição. Do mesmo modo que apresenta os pseudobens a cobiçar, ela oferece aos revolucionários locais os falsos modelos de revolução. (DEBORD, 2003 p.57)

Os primeiros rappers que ganhariam fama internacional como Tupac, Notorious Big, Dr. Dree, ou o grupo Wu tang Clan, difundiriam o rap no mundo, mas também entrariam na lógica do mercado, mas ainda assim

seriam vistos como pertencentes ao movimento hip-hop originariamente, dado ao conteúdo de suas letras.

Retornando ao aspecto do Graffiti propriamente, teríamos sua atualização à contemporaneidade vista por alguns autores com anterior ao hip-hop, pois este somente o incorporaria em sua proposta de movimento cultural. Porém dado o conhecimento empírico do autor poder-se-ia afirmar quando do contexto brasileiro que esta atualização também se difundiria através do hip-hop.

Dentro desta visão de atualização anterior ao hip hop, tem-se também como possibilidade sua origem externa ao núcleo nova-iorquino, mais especificamente em Cornbread a figura pioneira de sua prática na Philadelfia em meados de 1967.



Figura 19 - Cornbread auto intitulado o primeiro grafiteiro, (foto: http:// www.lyricalgypsy.com/darryl-cornbread-mccray-graffiti-artist)

Nova Iorque se manteria ainda assim, como a cidade onde este estilo se propagaria e se disseminaria mundo a fora.

> Em uma das versões sobre a origem do grafite urbano contemporâneo, o início da prática deste fenômeno moderno, caracterizado pelo uso da lata *spray*, foi em meados da década de 1960 na Philadelphia, logo depois irradiando-se para localidades vizinhas. (DA SILVA, 2014, p.218)

Em Nova Iorque, o escritor Taki 183 ganharia o posto de pioneiro desta prática, sendo visto como seu e principal propagador entre os anos de 1967 e 1972, Ganharia tal notoriedade, dada a visibilidade conseguida na época por uma reportagem publicada por um importante jornal local, o New York Times. A importância da matéria publicada sobre Taki 183, seria por pesquisadores vista, como a primeira ocorrência do termo Graffiti remetido àquela prática de riscar as paredes vista na cidade de Nova Iorque.

> O primeiro artigo jornalístico a utilizar o termo grafite para expor o fenômeno cultural pesquisado aqui tinha por titulo *'Taki 183' spawns pen pals.* É um artigo informativo e imparcial. Escrito pelo jornalista Don Hogan Charles, foi publicado em 21 de julho de 1971 no jornal *The New York Times.* O texto confere notoriedade nacional e internacional ao "Taki 183" por coloca-lo na posição de primeiro grafiteiro a receber destaque na imprensa escrita. (ibid. P.224)



The New York Times

'Taki 183' Spawns Pen Pals

Life Is an Uphill Struggle for the Latins in Paterson

News Summary and Index

Figura 20 -matéria publicada no New York Times em 21 de jul. de 1971.
Fonte: https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html

Como característica visual, este início do Graffiti em Nova Iorque teria na propagação de assinaturas estilizadas, *tags,* uma fácil identificação de seus autores. Porém, tais características tipográficas constituiriam uma série de estilos ou separações estilísticas, se assim pudéssemos dizer, estudos de tipologias.

Mais elaboradas, com cores, mais simples, rápidas de se fazer, as diversas possibilidades que se desenvolveriam às inscrições, buscariam de certo modo a valorização do nome do autor assim como uma também melhora de sua auto-estima.

Como citado mais acima no texto, o argumento empírico ganha muito valor ao se estudar seus estilos, onde a prática, como também o entendimento desta e do funcionamento do ato de pensar a inscrição a partir da estilização do nome do autor busca sua valorização, e melhora sua auto-estima isto quando se olhado o contexto todo como fenômeno.

Eis que sugerimos um pequeno adendo neste momento ao andamento do texto. Ao buscar-se teóricos que de certa forma tragam em seus apontamentos um real entendimento da prática dos grafiteiros dentro da estética nova-iorquina, vê-se no discorrer dos trabalhos teóricos em uma tentativa para seu entendimento e classificação, de sua prática, e definições levantadas através de entrevistas com atuantes grafiteiros. Conhecimento empírico.

Porém, neste ponto, gostaríamos de ressaltar uma inesperada surpresa, quando da busca por referenciais teóricos passíveis de citação e estudo, dada a tradicional exigência vista em textos acadêmicos, acabou-se por deparar com citações e tais estudos retiradas de entrevistas feitas com o próprio autor da presente tese.

Cria-se assim, um paradoxo à necessidade de citação para pautar um conhecimento empírico do autor, e assim se obter um bom andamento textual. O “auto-citar-se” como conhecimento empírico, algo minimamente inusitado. Mas traremos este trecho abaixo afim de também validá-lo:

> Segundo depoimento dado pelo grafiteiro Ota: “Tem que ter um símbolo, um logotipo que o pessoal olhe e veja: esse é o Ota, esse é o Lucas. Assinatura é a valorização da auto-estima.” (DA SILVA, 2014, P. 2003 apud. “EU MESMO” OTA, apud. BEDOIAN; MENEZES, 2008, P.40)

Prosseguindo no entendimento das classes de letras desenvolvidas dentro da estética nova-iorquina, nos daremos certa liberdade ao pontuarmos suas particularidades afim de elucidar suas diferenças ou semelhanças, sem que haja o uso de uma citação, de um teórico mais especializado do que nós, necessariamente.

Dentre os estilos de letras trabalhadas na estética do Graffiti nova-iorquino teríamos: as *bubbles*, conhecidas em São Paulo pelo nome dado a sua ação *"trown-up"* (vomitar), mas quando atualizado aos dias de hoje, mais conhecidas pelo termo bomb, sendo este também, em alusão à atitude de quem realiza esta letra, de maneira à "bombarderar" a cidade com suas inscrições em quantidade e repetição pelas ruas da cidade.



Figura 21 - L83 e Ota. Av, Cupecê, trown up - bomb, 2014. (foto: acervo pessoal).

As letras conhecidas como pieces, peças, seriam as intermediárias entre *trown-ups* e a letra mais elabora desenvolvida em Nova Iorque nos anos de 1970. As *wild style.*

> Os grafites se tornaram muito mais elaborados, apresentando barroquismos inacreditáveis, com ramificações de estilo e de "escola" ligados aos diferentes bandos que operavam. Sempre são jovens negros ou porto-riquenhos que estão na viagem do movimento. (BAUDRILLARD, 1979, p. 315)



Figura 22 - Does hdv, graffiti no estilo *pieace* da estética nova-iorquina, 2013.
Foto: acervo Does hdv. cortesia

As letras pieces contariam com um maior refinamento em suas cores e pintura e dependeriam de um maior refinamento técnico como proposta. Mas teoricamente manteriam os mesmos procedimentos de execução aos das letras *bubbles.* Rapidez dada a ilegalidade da ação.

Dentre os estilos de maior destaque tanto de seu surgimento em Nova Iorque quanto ainda nos dias de hoje, o *wild style* seria caracterizado pelo enorme refino técnico e acabamento, mas principalmente pela necessidade de grande estudo prévio. Caracterizada por uma busca de ilegibilidade, porém lúdica, pois sua escrita base se manteria, é marca e uma das maiores característica do Graffiti desta estética.

Ao termo *Wild style* surgido em Nova Iorque em meados de 1974, Tracy 168 seria visto com seu desenvolvedor, porém não se tratava necessariamente de um estilo de letra mas de uma postura e estilo de vida, sendo esta o nome de um dos grupos mais importantes de Graffiti em Nova Iorque, grupo este ao qual Trace 168 fazia parte, sua *crew* “[...] A expressão rapidamente se tornou um termo genérico para um estilo novo de letra que contou com formas altamente fraturadas que pareciam saltar fora, em ângulos oblíquos.” (Stewart, 2009, p. 116)

O termo *Wild Style* ficaria famoso como *crew,* como estilo de letra característico entre os grafiteiros até os dias de hoje, assim como através de um filme lançado em 1983, do diretor Charlie Ahearn como visto em divulgação no jornal New York Times de 18 de março de 1983.

> *The slight narrative of "Wild Style" is about Raymond (Lee George Quinones), a skinny, outwardly mild-mannered Bronx teen-ager by day and, by night, the notorious "Zorro," a celebrated but unidentified spray-paint artist for whom every subway car is an empty canvas. Raymond scorns his fellow graffiti artists who turn their talents to legitimate, commissioned murals on the walls of playgrounds and business establishments.*[23]



Figura 23 - Does hdv,(brasileiro) graffiti no estilo *wild style* na estética nova-iorquina, 2011/14. Foto: acervo Does hdv. cortesia

[23] A ligeira narrativa de Wild Style é sobre Raymond (Lee George Quinones), um adolescente magricela do Bronx, extremamente educado durante dia, e que à noite transformava-se no notório "Zorro", um célebre mas anónimo grafiteiro para quem todo vagão de metro era uma tela vazia. Raymond desprezaria seus colegas grafiteiros que transformam seus talentos em murais autorizados e patrocinados onde as paredes vistas como parquinhos de diversão pintariam estabelecimentos comerciais.

Uma das principais características da letra *Wild Style* seria sua trama extremamente elaborada, o uso de setas, de ilusões de dimensões, assim como da combinação extravagante de escolha de suas cores.

A preocupação com a forma externa da peça produzida, também seria de grande funcionalidade pela busca de harmonia e simetria, libertando o conjunto interno onde os traços se destacam pela destreza de entroncamento das linhas pelas mãos escritor grafiteiro.

Conhecida no Brasil também como letra trançada é praticada até os dias de hoje como vemos na foto do grafiteiro Does acima, um dos maiores desenvolvedores da técnica na ótica do presente autor.

Uma das também características do *wild style,* seria uma certa impossibilidade deste se realizar na ilegalidade, dado o tamanho refinamento técnico que demandaria horas para sua execução.

Outro estilo de letra bem característico do Graffiti, seria o 3D. Sendo seu próprio nome sugestivo a sua intenção. A ilusão de tridimensionalidade.

Próximo das características vistas no *Wild Style,* haveria uma grande necessidade de estudo prévio para sua concepção, e elaboração de suas tipografias.

O maior diferencial em relação ao *Wild Style* seria o abandono das linhas em detrimento da forma. Se busca a ilusão visual de tridimensionalidade possibilitada pelo domínio técnico da luz e a sobra representadas. Este estilo se aproximaria muito de estudos geométricos e da pintura como base, dada a eliminação dos contornos da peça. Sua difusão se dá mais pelas mãos de artistas alemães, como Daim e Loomit em meados dos anos 2000, mas também assim como o *wild style,* este seria um estilo consagrado e praticado por todo o mudo na estética do Graffiti nova-iorquino.

Tais estilos surgidos em Nova Iorque, iriam influenciar toda uma geração de artistas urbanos dado seu impacto e disseminação mundial, pois não poderiam estes, negá-los como potência de massa na cidade. Assim como, seria de forte influencia à jovens do mundo inteiro num convite a participarem desta coletividade de ocupação das cidades com tintas, geralmente sprays, e tidas a partir da estilização das letras dos nomes e apelidos de seus disseminadores urbanos.



Figura 24 - Ota, 2007. Graffiti no estilo 3D da estética nova-iorquina.
foto:acervo pessoal

A ilegalidade da ação seria mantida ao contexto original do Graffiti, porém como clara demarcação de território, onde questões mais politizadas seriam abandonadas em detrimento da fama.

De seu surgimento aos dias de hoje, seria possível notar uma agregação clara do movimento hip-hop, a sua estética e até mesmo sendo difícil sua dissociação. Porém dada sua força como intervenção visual urbana e o empoderamento enquanto linguagem, como também a melhora da auto-estima aos que nesta se dedicam, nem sempre veríamos abarcados os preceitos trazidos pelo hip-hop. Sendo assim uma escolha individual de se participar da proposta ou não.

Assim como o próprio rap quando inserido no mercado fonográfico e possibilitado a fama e ao capital que perderia suas características como hip-hop, e seu quinto elemento integrador a consciência social, o mesmo seria visto com o Graffiti.

Do hip-hop aos primeiros “grafiteiros” valorizados na história da arte, como artistas, teríamos:

11- Jean Michel Basquiat e Keith Haring.

Por volta dos anos de 1980 alguns artistas apontados como grafiteiros seriam consagrados na história da arte, como no caso de Keith Haring (1958-1990).

Estes dedicar-se-iam às intervenções em espaços visuais públicos e urbanos, e ganhariam também destaque na cidade de Nova Iorque nos Estados Unidos.

Sem agregar valor técnico a pintura com spray, como era vista na época pelos praticantes de Graffiti, Haring utilizaria na maioria das vezes de um giz como ferramenta para realizar suas inscrições nos cartazes do metrô de Nova Iorque.

A preocupação não seria necessariamente técnica ao uso do spray, mas sim relativa às mensagens figuradas de seus pequenos homenzinhos, e desenhadas como um contorno simples e de maneira rápida. O anonimato seria um dos questionamentos reveladores de seu trabalho.

Por não participar do lúdico demarcar a cidade com letras estilizadas, da época, manter-se-ia Haring na característica do Graffiti visto até o momento, relativa a sua ação na ilegalidade.

A identidade coletiva, estaria ligada a geração provinda dos grafiteiros letristas misturados ao hip-hop, inicialmente de Nova Iorque. Haring seria a parte deste movimento, mas dada sua ação ilegal seria considerado pela mídia, um também grafiteiro. Conforme Kolossa (2005 p.15) a campanha “Clones Go Home” foi uma das poucas em que Haring utilizou tinta em spray.

Casualmente, a maneira como Haring ocupa a cidade de Nova Iorque esta mais ligada à transgressão e inversão de valores, assim como na quebra com a hegemonia colecionadora, e em contra-ataque a mídia oficial institucionalizada.

Não estava ligado a um movimento cultural como visto no hip-hop, mas características sociais surgiriam em temas de seu desenho. Haring realizaria pinturas onde o entorpecente/crack seria trazido como tema a ser discutido. Assim como, questões voltadas a homossexualidade seriam constantemente vistas em seus trabalhos.



Figura 25 - painel de 1986 de Haring, como campanha anti Crack[24]

Assim como Haring, outro artista que tipicamente ganha os espaços institucionais de arte nos Estados Unidos como grafiteiro é Jean Michel Basquiat.

Basquiat antes de ser descoberto como artista, intervinha no espaço visual público urbano utilizando-se de tinta spray. De maneira a comunicar-se diretamente como o público através do uso de frases, satiricamente questionava o poder publico, o fazer artístico, o cotidiano, entre outra temáticas. "*I don't think about art when I'm working. I think about life."*[25]

A exemplo desta fase de Basquiat teríamos em seu projeto "*Samo Shit"* a valorização somente da forma direta de escrita, onde sua identidade caligráfica seria visualmente identificável pelos passantes comuns que as observassem .

Não seria necessária bagagem histórica a visualidade do estilo tipográfico de Basquiat, como no caso da grafia utilizada pelos grafiteiros da tradição nova-iorquina. Vivendo em momento contemporâneo à valorização do Graffiti tanto de Nova Iorque, quanto pelo mundo, Basquiat ganharia grande notoriedade nos anos de 1980 ao lado de Andy Warhol, influenciador da *Pop art.*

---

[24] Visto em: http://afrobabymovement.com/2014/08/the-back-story-of-the-keith-harings-mural-crack-is-wack/

[25] "Eu não penso em arte quando estou trabalhando. Eu penso na vida. (tradução nossa)

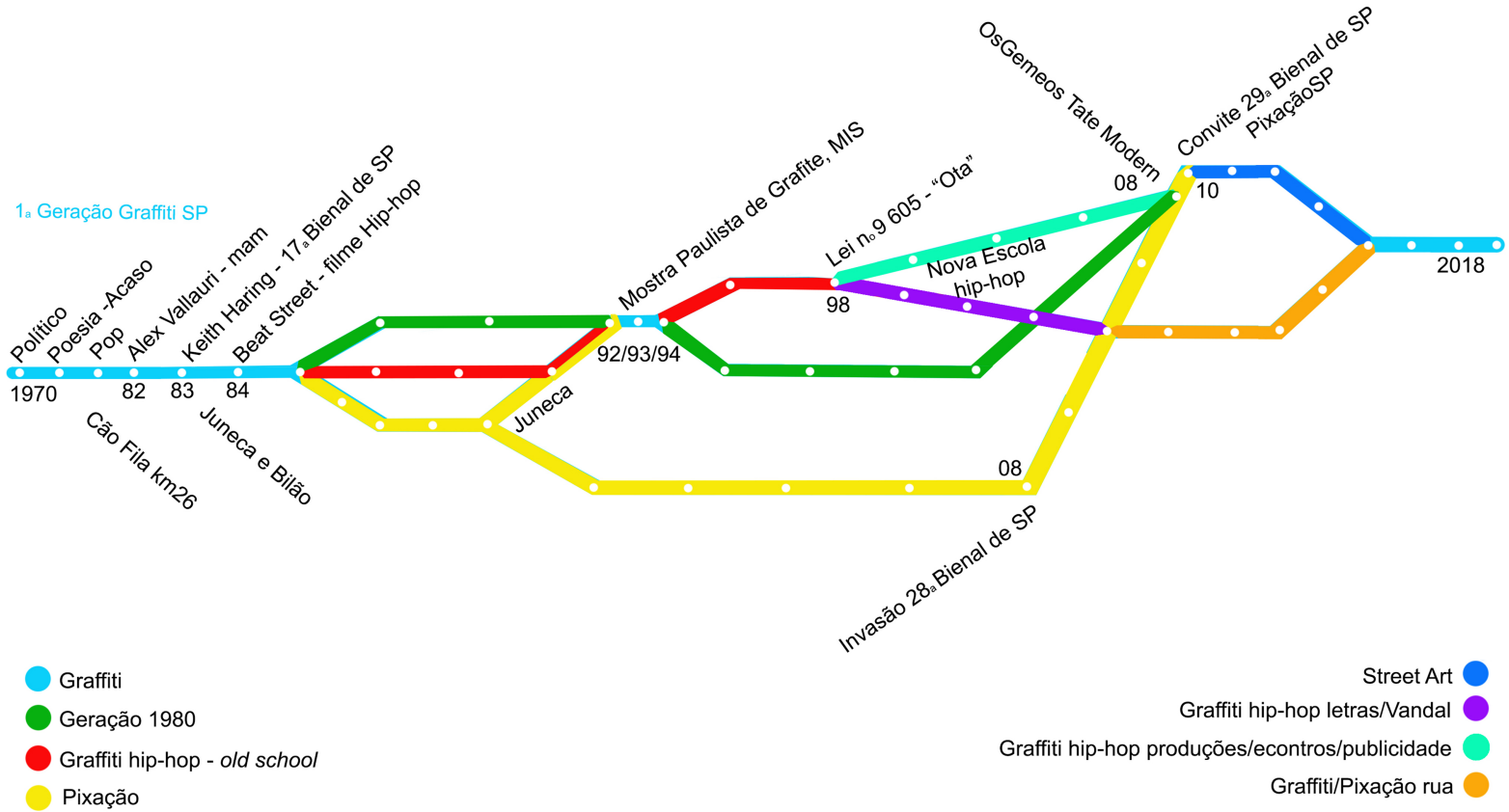
De maneira geral tanto o Graffiti surgido das ruas e guetos de nova Iorque no final dos anos de 1960 e relacionado ao hip-hop, quanto a consagração de artistas como Basquiat e Haring surgidos das ruas com suas intervenções únicas, seriam vistos aqui como marcos para história geral do Graffiti, e assim agregadores à sua estética em formação.

Tendo por um lado, o hip-hop como impulsionador de uma cultura de periferia, que se utiliza do Graffiti como linguagem expressiva e coletiva totalmente estilizada, com o fim de conter em suas características um movimento contra-cultura hegemônica.

Por outro lado, o Graffiti surgido desta geração e estética nova-iorquina abriria portas ao surgimento de artistas emergentes, e aquém do mercado hegemônico de arte, com uma entrada também diferente de seus padrões, Seriam os casos de Basquiat e Haring, que mesmo ambos não necessariamente serem da estética tratada neste ponto do caderno história, se posicionariam como representantes de uma nova estética quanto a resultados de um cruzamento Graffiti e Arte.

GRAFFITI - SÃO PAULO - BRASIL

Graffiti São Paulo - Brasil
Linha do tempo



12 – Graffiti no Brasil: cidade de São Paulo

Conforme proposto e traçado em forma de linha do tempo, o início do Graffiti no Brasil, visto através da cidade de São Paulo em recorte proposto, surgiria como visualidade única agregando valores ao Graffiti. Mesmo possuindo diferenças visuais, estas partiriam de um pressuposto comum de suas práticas; a não pretensão como arte e a ilegalidade de sua ação.

Dos Graffiti políticos, aos voltados à poesia numa proximidade com a poesia concreta, aos com tendências maiores a se colocarem como arte e referenciados à Pop Arte, via-se uma busca libertária do pensamento.

Com relato a existência de Graffiti na cidade São Paulo remeterem à década de 1970, diversos seriam seus interlocutores.



Figura 26 - Graffiti Politico supostamente datado nos anos de 1968. visto em http:// memoriasdaditadura.org.br

Fonseca (1985) em sua análise aos Graffiti vistos entre os anos de 1979 à 1982, aponta as características destes pela intenção de escrita poética sobre parede, assim como sua proximidade à poesia concreta próxima em período, vendo assim “os grafites são estruturas de relação fruitiva: - na maneira de propor a linguagem, trabalhando quase que exclusivamente com a semântica externa das palavras, como o caso da

poesia dos emes, amanhã há de ser a manhã, mãe amanhecer". Destaca que o risco de confrontar os cidadãos ao se inscrever sobre as paredes da cidade, provocar-lhes-ia um resposta imediata.

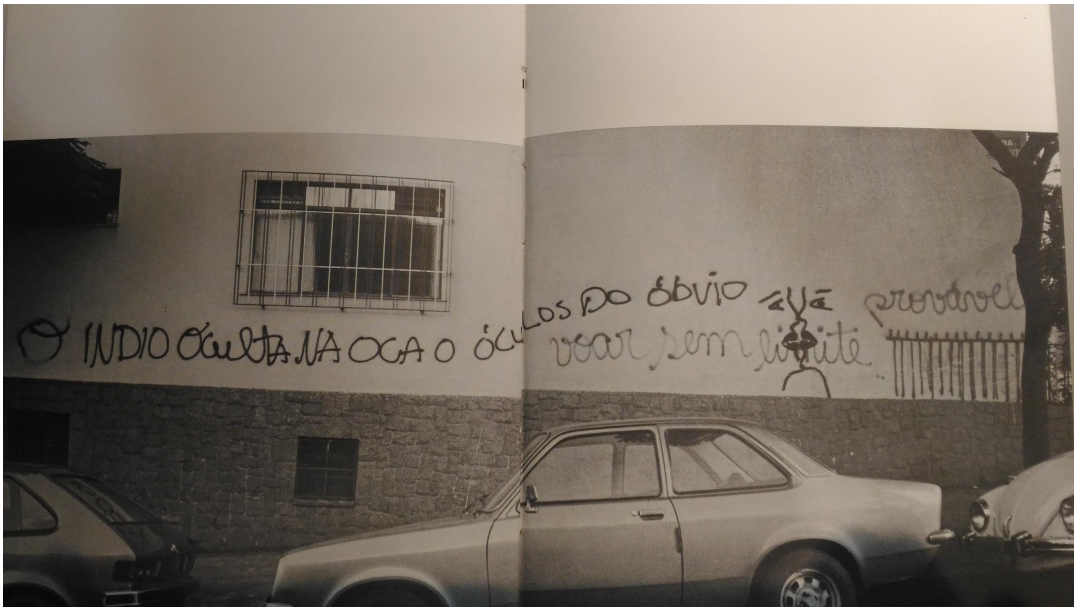


Figura 27 - registro de Graffiti poesia. visto em : Fonseca (1985, p.76-77)

Do Graffiti poesia ao Graffiti Pop, ver-se-ia surgir espontaneamente e com outra intencionalidade, um Graffiti também anônimo, mas sem uma busca necessariamente dada na compreensão intelectual, como a vista no Graffiti de caráter poesia.

Muito próxima à pixação contemporânea este Graffiti seria visto no meio pixadores, como seu passado pré-histórico. Tratava-se da inscrição Cão Fila km26.

Se espalhando pela cidade de São Paulo, e até mesmo por outros estados, via-se conforme relatos, tais inscrições aos montes durante os anos de 1970.

Geradora de curiosidade pública, e apontada como de grande importância a uma definição de estética, em muito por sua forma de ação estratégica, tem em sua melhor compreensão e descoberta uma matéria realizada pela revista veja no ano de 1977.



VEJA, 6 DE JULHO, 1977

PROPAGANDA

"Cão fila km 26"

Muros, pontes, viadutos, postes, mourões, pedras, barrancos — praticamente não há superfície sólida no país a salvo da rústica, enigmática inscrição "Cão fila km 26". De São Paulo, alastrou-se por outros Estados e, hoje, aparece até na região portuária de Manaus. "O cão de fila vai ficar conhecido como banana", sentencia Antenor Lara Campos, o "Tozinho", de tradicional e abastada família paulista. Em seu modesto e caótico escritório, numa ilhota particular da poluída represa Billings, à altura do quilômetro 26 da Estrada do Alvarenga, no município de São Bernardo do Campo, na Grande São Paulo, alfinetes de cabeça colorida assinalam em mapas pregados nas paredes a expansão nacional das inscrições. "Estudei táticas de guerra em livros e revistas", explica ele. "É preciso atacar pelos flancos para fechar o cerco." Talvez, por isso mesmo, Tozinho se viu sitiado algumas vezes pela suspeita das autoridades. Em longas e lentas sortidas, numa camioneta carregada de latas de tinta, o excêntrico propagandista, que se incumbe pessoalmente da pintura, chegou mesmo a ser tomado por agente subversivo. Tanto que, aos ensinamentos tomados às artes marciais, colheu outros, na seara das ciências jurídicas. Aos que o interpelam com suspeitas replica brandindo um inseparável exemplar do Código Penal: "Mostra aqui onde é que eu estou errado".

Canhões — Cerca de 60% dos que lêem as inscrições, admite Tozinho, não as entendem. "Mas, de uma forma ou de outra, as pessoas acabam chegando aqui." Isto é, à sua ilhota particular, sede da Associação de Criadores de Fila Brasileiro, por ele mesmo fundada em 1972, e centro de suas atividades cinófilas, onde mantém um canil com 160 animais daquela raça. Ele alega receber cerca de 600 visitantes por mês, daí resultando, em média, a venda de vinte filhotes, a 7 000 cruzeiros por cabeça. Um apreciável resultado para tão primitiva modalidade publicitária, já praticada, em outros tempos, pelas Casas Pernambucanas e Casas Buri. Foi num precedente mais antigo, entretanto, que Tozinho confessa ter-se inspirado. "Na verdade, baseei-me nas campanhas eleitorais de Adhemar de Barros. Até hoje ainda se encontra o nome dele pintado em pontes e lugares semelhantes." A escolha dos locais, de resto, requer fina sensibilidade mercadológica. O Corcovado e o Pão de Açúcar, por exemplo, encontram-se a salvo das investidas de Tozinho: "Só estrangeiros aparecem nesses lugares". Os canhões do Forte de Copacabana, contudo, estão em sua mira. Assim que a área for liberada à construção de prédios, ele atacará de tinta, pincel e Código Penal.

"Tozinho" e o cão de fila: tornar o produto tão conhecido como a banana

A pouco mais de 70 quilômetros de Copacabana, por sinal, em Barra de Guaratiba, no Estado do Rio de Janeiro, desenvolve-se outro florescente negócio desse mesmo ramo — o Consórcio Marajó, criado em setembro do ano passado, dedicado exclusivamente à comercialização de cães de fila. A idéia partiu do relações-públicas carioca Armando Brando. Inspirado num consórcio que um industrial paulista formou com amigos para explorar o cavalo "Falkland", reprodutor importado da Inglaterra, o loquaz Brando articulou seis amigos seus para, em consórcio, explorarem o reprodutor "Yandu", cão de fila brasileiro de boas características, criado por ele em seu sítio de Guaratiba. Hoje, o consórcio, para o qual cada membro contribuiu com 5 000 cruzeiros, conta, além de "Yandu", com mais um reprodutor e três fêmeas. Já foram vendidos oitenta filhotes, à média de 5 000 cruzeiros cada, e há 126 cadelas na fila para serem cobertas por "Yandu", a 10 000 cruzeiros por tarefa. Resultado de sucessivos cruzamentos entre o mastim inglês, o *bloodhound* e o buldogue, o fila brasileiro, segundo Brando, é vítima ainda de injusta fama de ferocidade. Um dos objetivos do comércio é convencer o público de que o fila é dócil, bonito e de manutenção barata. Uma mensagem excessivamente prolixa, por certo, para as sintéticas inscrições que seu colega Tozinho pretende pintar até nos canhões do Forte de Copacabana.

Brando e "Yandu": fila de espera

Figura 28 - Revista veja de 1977, Cão Fila km 26.
Visto em: https://mauriciomorgado.com.br/

Muros, pontes, viadutos, postes, mourões, pedras, barrancos — praticamente não há superfície sólida no país a salvo da rústica, enigmática inscrição “Cão fila km 26”. De São Paulo, alastrou-se por outros Estados e, hoje, aparece até na região portuária de Manaus. “O cão de fila vai ficar conhecido como banana” , sentencia Antenor Lara Campos, o “Tozinho”, de tradicional e abastada família paulista. Em seu modesto e caótico escritório, numa ilhota particular da poluída represa Billings, à altura do quilômetro 26 da Estrada do Alvarenga, no município de São Bernardo do Campo, na Grande São Paulo, alfinetes de cabeça colorida assinalam em mapas pregados nas paredes a expansão nacional das inscrições. “Estudei táticas de guerra em livros e revistas”, explica ele. “É preciso atacar pelos flancos para fechar o cerco.” Talvez, por isso mesmo, Tozinho se viu sitiado algumas vezes pela suspeita das autoridades. Em longas e lentas sortidas, numa camioneta carregada de latas de tinta, o excêntrico propagandista, que se incumbe pessoalmente da pintura, chegou mesmo a ser tomado por agente subversivo. Tanto que, aos ensinamentos tomados às artes marciais, colheu outros, na seara das ciências jurídicas. Aos que o interpelam com suspeitas replica brandindo um inseparável exemplar do Código Penal: “Mostra aqui onde é que ‘eu estou errado”. (Revista Veja, 6 de julho de 1977)

Com um predecessor imponente e de caráter publicitário ostensivo Cão Fila, e outro intelectualizado anônimo e mais regionalizado a um bairro nobre, as poesias, “surgiriam na segunda metade da década de 1970 os Graffiti de Alex Vallauri, Carlos Matuck, John Howard, Waldemar Zaidler, e outros”. Gitahy (1999, p.34)

Gitahy os nomearia os primeiros Graffiti desse núcleo, como sendo marginais neste primeiro momento, porém também afirmaria que “graffiti por sua natureza intrínseca, sempre será marginal”.

A geração tida como pioneira no Brasil na realização de Graffiti teria como grande importância para o entendimento de uma estética no um contexto de desenvolvimento visual dos trabalhos, e principalmente pela busca por reconhecimento de seus autores fora do meio rua como artistas.



Figura 29— Alex Vallauri pinta entrada do MAM de São Paulo.
fonte: *Jornal da Tarde*, 31 de março de 1982

Tendo em Alex Vallauri seu mártir, esta geração dedica-se em muito na busca por aceitação e valorização por parte tanto da política pública, quanto pela população geral. Tem como conquista tornar o Graffiti algo reconhecível popularmente e também de certo modo valorizado.

O contra-ponto negativo desta valorização, seria a cisão entre realizadores de Graffiti durante esse período, onde grafiteiros seriam vistos como bonzinhos e pixadores os malvados infratores.

Em seu primeiros passos na ocupação da cidade, com suas enigmáticas botinhas pontiagudas, Vallauri já traria consigo uma grande bagagem como artista, tendo participado da Bienal de São Paulo nos anos de 1971 e 1977, assim como da pintura do Museu de Arte Moderna de São Paulo no ano de 1982.

> Vallauri participou nas seguintes edições das Bienais de São Paulo: 11ª (1971), 14ª (1977), 16ª (1981) e 18ª (1985). Além disso, também esteve nas mostras intermediárias realizadas pela Fundação Bienal: *Pré Bienal* (1970), *Brasil plástica-72* (1972), *A trama do gosto* (1987) e *Bienal Brasil século XX* (1994). [26]

Num contexto totalmente diferente do visto à estética geral do Graffiti no mundo, seu inicio no Brasil apontado pela figura de Vallauri, não seria de cunho espontâneo ou de mera necessidade de expressão social. O Graffiti visto nesta primeira geração pioneira traria consigo toda um carga intencional como arte. Via o Graffiti como mais uma linguagem a ser utilizada. Tais artistas estavam aptos a utilizar quaisquer outras linguagem para expressarem-se.

Surgidos num momento ainda de ditadura militar, talvez houvesse de ser um núcleo de jovens mais bem abastados economicamente os pioneiros naquele momento. Os excluídos arriscar-se-iam demais no tentar sair da escuridão naquele momento.

Entre relatos de viagens ao exterior e exposições de arte importantes, o universo do Graffiti paulista em seu inicio se fechava num contexto social a parte do cenário de exclusão social que também já existia, se atendo mais a valorizar seus autores. Algo que viria a sutir grande impacto na forma como os brasilerios veriam o Graffiti.

Uma das relações talvez mais relevantes mesmo que contraditórias, seria o fato de surgirem já em sua segunda geração muitas oficinas de Grafite voltadas a formar novos grafiteiros, assim como a tratar delinqüentes pixadores.

Ao se demarcar um divisão de Graffiti feito por artistas, e Graffiti feito por pixadores, exaltaria-se ainda mais o desprezo pelos excluídos, que de

---

[26] Visto em http://www.bienal.org.br

certo queriam também se manifestar. Assim se valorizaria a marginalidade e ao fechá-los cada vez mais, criaria-se um forte gueto a parte das conquistas do Graffiti.

Com exceção aos pixadores que decidissem "melhorar" e tornarem-se grafiteiros, os demais criariam uma cena a parte do vivido pelo graffiti nesse inicio em São Paulo.

A participação de Keith Haring na 17ª Bienal de São Paulo no ano de 1983, traria uma boa visibilidade ao Graffiti, tanto à sociedade quanto ao universo da Arte, valorizando também os grafiteiros paulistas.



Figura 30 - Keith Haring em sua participação à 17a Bienal de São Paulo, 1983.
Visto em : http://www.bienal.org.br/

Muitas vezes de caráter irônico, outras político, mas proponentes e conhecedora de poéticas artística mais definidas, as primeiras gerações de Graffiti em São Paulo possuem referenciais claros na Pop arte estadunidense.

Porém da mesma forma em que atualmente há absorção de grafiteiros pelo mercado de arte, onde se vê na maioria das vezes as obras destes num “graffiti sobre tela”, em contraponto com o Graffiti na estética nova-iorquina as primerias gerações de Graffiti nos anos de 1980, já traziam consigo reflexão artística, algo ainda a ser visto na geração contemporânea em meados de 2018.

De um equilíbrio inicial, à cisões marcadas, o Graffiti perderia potência como intervenção da ordem pública ao escolher se separar da pixação.

Após anos de exclusão se vê na possibilidade de aproximação da pixação com a arte, talvez uma nova chance de se ter um híbrido fortalecido.

Porém bastará saber se haverá tal desejo.

> "Apesar da repressão, os grafites continuam sua deriva pela cidade. Em 88 os grafites figurativos conhecem o auge da fama e prestígio. O termo 'grafiteiro' torna-se status. Enquanto os pichadores inovam em ousadia e grafia (a exemplo dos nova-iorquinos, criam seus próprios tags - assinaturas -, com letra sinuosas e formas barroquizadas), invadindo monumentos, fachadas de edifícios, lugares quase inacessíveis, sendo cada vez mais discriminados, os grafiteiros passam a ser convidados a grafitar espaços privados, o que vai provocar uma divisão no grafite figurativo: de um lado aqueles […] que entram definitivamente no circuito comercial, de outro os defensores do 'grafite autêntico, […] que só pode existir livre na rua, sendo marginal, nômade e realizado em espaços proibidos […] a diferença entre o permitido e o proibido que diferencia, essencialmente, as duas atividades. (LARA, 1996)

Observa-se uma potencialização do apontado por Lara já em 1996, onde há um retorno interativo entre pixadores e grafiteiros.

Surge em muito, da proximidade de origem destes atores.

Dado o potencial empoderamento periférico, o Graffiti de estética nova-iorquina com preceitos do hip-hop dissemina-se fortemente por todas as regiões de São Paulo através das ONGs, como arte de periferia, subúrbio.

Seus valores sociais relativos a sua prática, ou até mesmo um desmembramento visto nos últimos anos dentro do próprio Graffiti, trariam ao atual momento, disposições à extrema ilegalidade e no viver de pinturas de estilização de telas e pinturas comerciais em encomendas à estética do Graffiti.

O trânsito destas suas figuras se da entre esses meios. Pixadores pintam telas, graffiteiros vandalizam vitrines, exposições valorizam a prática da pixação, grafiteiros querem ser marginais.

13 - Caça ao Juneca

Os famosos feitos de Juneca na cidade de São Paulo, mal vistos tanto pelos cidadãos, quanto entre os próprios pixadores que de certo modo o repudiam, seriam um marco a ser também levantado em busca da visualização de um estética ao Graffiti.

Seu pioneirismo como pixador na busca pelo ibope[27], na divulgação de seu nome, seria facilmente associado a estética trazida do Graffiti de Nova Iorque.

Outra associação possível seria entre a decretação de caçada ao pixador Juneca ocorrida no ano de 1988 pelo então prefeito Janio Quadros, e o ocorrido no ano de 2017 quando o prefeito João Doria assume a prefeitura.

Observada a relação João Doria - Janio Quadros ver-se-ia em ambos a utilização de uma política repressora no tratamento aos Graffiti pixações realizados ilegalmente, que de certo modo potencializariam novas ações ilegais, pois o fim tem relação com a fama, e desafiar um prefeito minimamente aumentaria a fama deste que o desafia.

A caça ao pixador Juneca ironicamente transposta ao ano de 2017, seria tanto um regressão a um período repressor e ditatorial, quanto estranho no que tange os desejos atuais de diversos grafiteiros. O que se vê em 2017 ao contrário de um fuga, ou estratégias mais elaboradas, é o enfrentamento por parte dos grafiteiros que se impõe a questão.

De certo modo uns querem ser os novos caçados, na busca de uma maior divulgação de seus nomes, assim como ocorreu no passado. E outros já estabilizados buscam participar da nova gestão, contraditoriamente. Ironias a parte, sigamos.

Políticas segregadoras, e a aceitação da exclusão em prol de valorização, os grafiteiros da geração 1980, buscavam o status como artistas e a desvinculação de sua imagem com a pixação, colocando uma ética empírica em cheque.

O próprio reconhecimento entre os novos grafiteiros da estética nova-iorquina que prosseguem no fazer e dar continuidade no Graffiti na cidade de

---

[27] termo usado para medir a fama de um grafiteiro ou pixador.

São Paulo, seria arbitrário às conquistas que estes também promoveram.

Juneca em sua época, de perseguido, a capturado pelos grafiteiros, tornar-se-ia exemplo de redenção e “reciclagem” do marginal pixador em grafiteiro.

Sua reciclagem passaria a representar o maior exemplo de possibilidades de transformação de homem mal, para homem bom do Graffiti, e assim fortalecer a maior divisão contraditória vista até o momento à estética do Graffiti em pesquisa.



GOVERNO JÂNIO QUADROS

AUTORIDADE TRABALHO AUSTERIDADE

Editor responsável: Jornalista Roberto Abrahão — Suplemento do Diário Oficial do Município de São Paulo — ANO I — N.º 105 — 4 de outubro de 1988

Campeões dos atentados aos próprios públicos e municipais

JUNECA E BILÃO VÃO "PICHAR A CADEIA"

1. Identificar esses indivíduos que acodem pelos apelidos Juneca e Bilão. O primeiro chama-se Oswaldo Júnior, e o segundo é um gráfico com o prenome Fernando, que pichou Campos do Jordão, a Câmara e o Senado em Brasília;
2. Vejamos se picham a cadeia. Serão processados com o maior rigor.

QUADROS
Prefeito

Figura 31- Diário Oficial de 1988 mostra recado do prefeito Jânio Quadros aos pichadores Juneca e Bilão.

Como conseqüência acarretaria um custo alto para Juneca, pois este seria visto como o pioneiro no fazer, mas também como grande traidor do movimento.

No contexto de estética do Graffiti a separação ocorrida neste momento por ora pontuado, representaria uma visão contraditória à traçada até o momento. O constatar o Graffiti em diferentes ramificações seria possível, mas quando da busca por uma estética organizadora, agrega e compõe no híbrido que este já se faz.

14- Hip-hop - Brasil

Hip-Hop verde amarelo. O Graffiti na estética nova-iorquina com preceitos trazidos do hip-hop chega ao Brasil e é assimilado rapidamente pelos jovens principalmente das periferias e subúrbios.

Desejosos por pertencimento, e em um momento de possibilidades liberais de uma grande crise política e o possível Diretas-já, somado a economia sempre excludente, o Graffiti dentro da cultura hip-hop representaria uma esperança aos jovens no Brasil, como visto em sua origem em Nova Iorque.

> Hip Hop - que se tornou popular e apresenta elementos culturais externos de minorias americanas (EUA), que reivindicam espaço político defendendo-se da violência e da discriminação, também presente no cenário brasileiro. Além disso, tais grupos sofrem forte influencia da matriz americana, que molda comportamentos e atitudes divulgando seus líderes em estampados, revistas, programas de TV, fanzines e HQs disseminando, por toda a parte, um culto mítico à personalidade de alguns grupos. (LARA, 2002, p. 29)

O hip-hop no Brasil se integra rapidamente no contexto social dos excluídos, como possibilidade dos que nele se identificavam com a proposta originaria, sentirem-se alguém, se sentirem pertencentes independente da cultura vigente, terem voz entre os mesmos, possuírem e disseminarem uma cultura onde o se impor e se colocar num posicionamento político ante a extrema desigualdade social, se relacionava principalmente com questões raciais de preconceito e não acessos.

Contestador marginal representam a voz da periferia e no Graffiti tem sua maior força contestadora da ordem vigente, pois associasse diretamente com o ato ilegal de interferir no espaço urbano.

> Mas a novidade está no aparecimento dos grafites com influência do *hip hop* ou *street art* e das pichações, geralmente palavras escritas que fazem sentido apenas para os próprios pichadores, com grande valorização do grupo. Os principais representantes desta vertente são Speto e Binho85.(LARA,1996, p.103)

Transcrito da estética nova-iorquina o Graffiti surgido em São Paulo, se propagaria entre os jovens, com uma força não vista entre a geração

anterior. A referência de primeiro mundo assim como a possibilidade de visibilidade em sua comunidade de origem foram fortes laços entre seus realizadores. Fortalecidos pela poesia e música que serviam como grito de guerra por direitos.

As baixo auto-estimas daqueles que se embrenham em seu fazer, se engrandecem conforme o movimento verde amarelo também se fortifica.

O ato de se fazer Graffiti ganha um contexto todo intrincado, quando em a relação ao hip-hop brasileiro, que sem dúvida daria maior importância às questões sociais.

Seu quinto elemento, a consciência seria levada às ultimas conseqüências, onde as chamadas posses funcionariam como ONGs, em busca de soluções para problemas reais.

Por um lado o Graffiti quando fortemente influenciado pelo hip-hop brasileiro, e assim não só pela festa dada a união de seus elementos, ganharia cada vez mais status de “arte”, pois a busca por empoderamento de todos seus atores era um foco maior.

E assim o lado rua propriamente dito e relacionado à ilegalidade da ação de certo modo se divide.

Os mais engajados no movimento dedicar-se-iam em propostas murais, com temática social, às pinturas da quebrada, no decorar sedes de projetos sociais, assim como no ensinar seus aprendizados a novos jovens.

Toda uma estrutura é fundamentada ao se passar os conhecimentos empíricos, tanto estadunidenses quanto os desenvolvidos no Brasil.

Nomes, formas, formatos conceitos, são importados em sua língua original.

Graffiti, *writer, trown-up, piece, wild style, bboy, dj, rapper, skynny cap, fat cap, toy*[28], ente outros seriam termos estrangeiros que aprenderíamos.

Todo esse universo de estrangeirismos se torna atraente, pois uma vez decodificado seu entendimento o pertencimento também se aprofundaria no movimento. Como referencia aos primeiros grandes encontros de hip-hop teríamos a Estação São Bento de metrô sacralizada entre o meio.

---

[28] Graffiti, grafiteiro, letra redonda feita rápido, letra mais elaborada, letra elaborada e trançada, dançarino de break, o instrumentista das vitrolas, o cantor de rap, a válvula que possibilita o traço fino de spray, traço grosso spray, o grafiteiro que comete um erro ou é iniciante.

Tanto é a consciência social mais intrincada no hip-hop brasileiro, com suas buscas pela valorização de sua cultura, quanto é importante sua luta contra o preconceito racial, quanto é sua necessidade por pertencimento e também valorização.

Do surgimento do Graffiti em estética nova-iorquina na cidade de São Paulo, ao seu entroncamento diretamente estabelecido entre os quatro elementos que o compõe, o Graffiti dentro de seus parâmetro dominaria o entendimento do que é Graffiti não só em São Paulo, mas no mundo inteiro.

Entre os artistas conhecidos como “a velha escola” em São Paulo teríamos; OsGemeos, Speto, Vitche, Tinho e Binho entre os mais famosos e reconhecidos.

Da geração do anos 1980, se saberia da existência, mas o que se sonhava era em conhecer os grandes precursores estadunidenses, Seen, T-kid, Cope2, Trace 168, Taki 183....

A visão de uma expressão artística juvenil, com propensões de encontros entre música, dança, pintura, e poesia não excluiria nenhum jovem, funcionaria perfeitamente como agregadora de sonhadores, que também sentem não poder sonhar, ou por falta de dinheiro atenção, de cidade, de cultura, etc…

Cada qual em sua área de atuação geraria grandes encontros e festas entorno de um mesmo objetivo. Funcionar a parte de um sistema já dado de cultura.

Numa licença empírica, poderia afirmar que boa parte dos amigos que fiz no Graffiti, dificilmente conheceriam o universo da arte senão fosse por intermédio que o Graffiti possibilitou.

O hip hop neste ponto seria a coletividade no meio, a amizade, o confiar, o fazer parte de algo maior a você. Enquanto as artes visuais geralmente mais introspectivas se focam no indivíduo e dele dependem para funcionar.

O Graffiti hip hop e as artes se complementariam.

Numa visão à estética, não se teria muito a acrescentar ao traçado já no hip hop nova-iorquino, mas sim do desenvolvimento visto a partir deste.

Enquanto Nova Iorque se propõe a ser a Meca do Graffiti no mundo, São Paulo se transforma numa das mais efervescentes capitais de Graffiti no mundo.

Tendo de grandes nomes no cenário, a jovens por todos os cantos pintando. Encontros de Graffiti se espalham por diversas regiões da capital, interior, e Brasil afora.

Entre as ONGs seria raro ver uma que não tivesse oficinas de Graffiti em seu currículo informal. Estes vistos mais adiante em Graffiti Educação.

Poder-se-ia dizer que o Graffiti antes da estética novaiorquina e seus preceitos sociais tidos do hip-hop que se aprofundaram em questões sociais e transformaram-se em militância, tanto na voz de Mcs de rap, quanto nos desenhos de grafiteiros, que mudariam para sempre o modo de ver e fazer Graffiti em São Paulo.

Mesmo transportado à atualidade, desde sua fusão com o Brasil, tanto o Graffiti especificamente quanto os demais elementos do hip hop se afastariam entre si nos últimos anos, dada a profissionalização de cada área, porém algo que permanece e ainda os uniria seria a consciência social coletiva.

Numa hipótese impossível, se o Graffiti dentro do contexto do hip hop, fosse desenvolvido inicialmente no Brasil, em São Paulo na década de 1970, creio que a separação e exclusão da pixação ao Graffiti não tivesse ocorrido. E assim manteria-se desde o inicio a potência de ambos hoje separados.

Porém como não foi o caso, especularíamos como o traçado no mapa proposto ao Graffiti em São Paulo, que a hibridação dos mesmos, graffiti e pixação, já estaria em processo.

Tendo em vista que tanto se viu o purismo inicial do Graffiti se enfraquecer nos últimos anos, como se viu também crescer suas afinidades, o empoderamento dos pixadores ao participarem das Bienais, viria a nortear novos caminhos já iniciados, sendo escritos a estética do Graffiti. Pois como uma expressão universalmente humana de contexto urbano que é o Graffiti, as ramificações tanto seriam inevitáveis, quanto quando hibridadas formariam um único ser sabedor de sua formatividade.

15 - I Mostra Paulista de Grafite, MIS - São Paulo, 1992

Importante marco ao traçarmos a história e a estética em construção do Graffiti pretendida.

A mostra idealizada pelo grafiteiro Arthur Lara, uniria pela primeira vez a geração de 1980 precursora do Graffiti no Brasil de São Paulo à geração com referências na estética nova-iorquina e o pixador Juneca.

Seria também vista como importante ponto inicial de reflexão em cunho de pesquisa científica por parte de um grafiteiro, onde se apresenta tanto em exposição à Mostra Paulista de Grafite, como também em dissertação de Mestrado ao citado.

Parte integrante da Pesquisa de LARA (1996) as mostras Paulistas realizadas nos anos de 1992, 1993 e 1994, abririam um pressuposto a mostras em tais moldes assim como, uma assimilação com grande potência para relações do grafiteiro como artista e pesquisador aqui pretendida.

Questões tidas numa pouca reflexão posterior às pioneiras mostras, que desbravaram no seu fazer, no seu propriamente se mostrar, mesmo que de maneira ingênua inicialmente, seriam precursoras de uma nova geração potente.

Assim o pioneirismo facilmente justificaria maiores reflexões teóricas, entre grafiteiros naquele instante. Mas, que dado o tempo de cada um, e buscas pessoais, ainda poderão ser levantadas.

Aqueles primeiros trabalhos realizados teriam com a atualidade, estreita proximidade dada a também ingenuidade.

Ainda hoje se viria, o “graffiti” transposto sobre tela como alternativa do fazer do grafiteiro, numa passagem simples rua - tela, mas apontada como pintura spray sobre tela.

O pintar a parede de um museu ao participar de uma exposição com o mesmo trabalho realizado na rua, ingenuamente se referiria a produção de um *Site Specifc* . Liberdades poéticas a parte, aqui só um apontamento.



Figura 32- catálogo da I Mostra de Grafite



Figura 33- catálogo da I Mostra de Grafite (verso)

Um quase abandono proposital das reflexões trazidas por Lara (1996), como que em uma continuação quase ingênua e sem crítica do fazer, o Graffiti sobre tela parece que ganha uma estrondosa força a partir das Mostras Mis (Museu da Imagem e do Som).

Ironicamente, assim como ocupando o espaço físico a frente da mostra Paulista de Arthur, realizar-se-ia no MUBE (Museu Brasileiro da Escultura) a Bienal de Graffiti Fine Art, quase que 20 anos depois da Mostra Paulista de Grafite.

Reflexões dirigidas à prática do Graffiti em uma esquerda pensada como a pixação, e até mesmo o retorno no uso da palavra em sua grafia original em texto contido no catálogo da Mostra, serviriam como grande marco de análise do todo que é observado como sua estética *stricto sensu.*

De seu desenvolvimento na rua, formas de operar, ética que o circunda, às estéticas visuais de estilização, onde de diferentes vertentes se afastam e aproximam, o Graffiti que se seguiria em São Paulo se modificaria.

De volta separados teríamos um caminho ao Graffiti na estética nova-nova-iorquinos já bem brasileiro, o enfraquecimento da geração de 1980, a pixação ainda distante pela cisão. Porém próximos nesse momento ver-se-ia surgir uma nova escola, com muita energia e vitalidade para mudanças.

16 – Nova escola : vandalismo e produções:

1998 – O surgimento do ser “Ota”

> LEI Nº 9.605, DE 12 DE FEVEREIRO DE 1998.
>
> Art. 65. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:
>
> Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano
> Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.
> § 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa
> § 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.[29]

Ao pontuar os aspectos tido como relevantes à pesquisa, na observação aos que se darão nas próximas duas décadas, iniciamos pela observação da lei promulgada no ano 1998.

Tal criação de lei específica, acarretaria uma quebra de paradigma relativo ao “grafite” observado do ponto de vista jurídico. Desta forma esta lei surgiria de certo modo como descriminalização da prática por um lado, e pela manutenção de sua punição.

Criar-se-ia a necessidade do especialista executivo, que julgaria muitas vezes ainda na rua, se aquele ato seria ou não Graffiti,ou pixação. Se a opção fosse a primeira seu atores seriam liberados senão o fossem condenados.

Da mesma forma que a partir deste ano que teríamos uma lei específica ao Graffiti, o ano de 1998 seria para o recorte de tempo em pesquisa, também o marco de inserção do autor na história do Graffiti.

Sendo os apontamentos tanto pesquisados, quanto de conhecimento empírico no autor, diversas seriam as relações estabelecidas, assim como associações teóricas e apontamentos práticos.

---

[29] Visto em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12408.htm

As duas décadas a seguir seriam as mais ricas em apontamentos práticos, dada tanto a existência do autor grafiteiro quanto pela observação dos fatos por este.

Assim como difíceis de se apresentar, os marcos simbólicos que se levantarão para a análise da estética do Graffit no período, onde há a presença do autor como praticante assíduo em diferentes frentes, em todos os fatos que poderiam ser apresentados, este também contaminaria a narrativa histórica destes apontamentos.

Numa observação geral, o Graffiti neste período, teria tanto uma evolução técnica em detrimento ao uso da ferramenta spray, quanto em sua disseminação mundo afora.

Street Art.

O termo *Street Art,* já utilizado por alguns autores para uma possível definição da arte provinda do Graffiti, ou executada por grafiteiros em exposições, sendo esta idêntica ou muito próxima ao trabalho realizado na rua por estes artistas, viria a também se consagrar como termo da exposição *Street Art* realizada na Tate Morden em 2008. De acordo com a galeria Tate Modern o termo *street art* seria:

> *Street art:*
> *Street art is related to graffiti art in that it is created in public locations and is usually unsanctioned, but it covers a wider range of media and is more connected with graphic design.*[30]
> (MODERN, Tate. Street Art at Tate Modern. 2008).

A *street art* parte do Graffiti voltado à encomendas, este surgido pela expansão de um mercado publicitário em busca de uma identidade visual do urbano e de um maior profissionalismo dos grafiteiros.

Este termo será empregado afim de distinguir também os trabalhos de encomenda, dos trabalhos legitimamente realizados na estética do Grafffiti, porém na prática cotidiana os termos seriam misturados, grafiteiros tornar-se-iam marcas importantes, empresas. OsGemeos, Obey, Banksy, Jr, Blu entre outros.

---

[30] A arte: Arte de rua está relacionada à arte do graffiti, pois é criada em locais públicos e geralmente não é aprovada, mas abrange uma gama mais ampla de mídias e está mais conectada ao design gráfico. Tradução nossa. Visto em: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/street-art

Artistas brasileiros provindos do Graffiti, ganhariam notoriedade mundial, como importantes figuras representativas desta expressão.

Da consagração estilística mundial vista na pintura do castelo Kelburn, ocorreria também a pintura de fachada de uma das mais importantes galerias de arte do mundo, a Tate Mordern. OsGemeos, assim se consagrariam de vez na história da arte e do Graffiti. Colocando o Graffiti brasileiro como um dos mais bem conceituados do mundo.



Figura 34- OsGemeos, fachada da Galeria Tate Modern, Londres, 2008

A Tate Modern criaria uma definição no mínimo interessante para o termo *Graffiti Art*[31], em busca também de identificá-lo dada a ascensão estrondosa de seus realizadores.

OsGemeos mesmo com a consagração mundial se manteriam ativos nas ruas de São Paulo, sendo um dos mais ativos Graffiti na estética nova-iorquina vistos pela cidade e feitos na ilegalidade.

---

[31] *Graffiti art as a term refers to images or text painted usually onto buildings, typically using spray paint.* O Graffiti Arte como um termo refere-se a imagens ou texto normalmente pintado em edifícios, normalmente usando tinta spray. (Tradução nossa) visto em: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/graffiti-art

O estilo Graffiti de certo modo dominaria o mundo. Observar-se-ia este com algumas características regionais, mas ao mesmo tempo com o desenvolvimento também da internet e das redes sociais, seu intercâmbio seria notado.

Ver-se-ia por exemplo, trabalhos visualmente idênticos sendo realizado no Brasil e na Alemanha, na França no México. Criam-se nichos estilísticos. Realismo, cartoon, letras, etc…

A influência se tornaria globalizada. De certo modo o que surgiria como característica nacional durante os anos 1990, no final desta década começo dos anos de 2000, o estilo regional se agregaria a uma estética mais globalizada.

Assim como apontado por Canclini (2003), que observa na União Européia e seu possível aspecto como grupo homogeneizador de cultura, a potência das características regionais de cada pais que se uniria. Haveria no Graffiti uma certa pasteurização momentânea em busca de um estilo unificador mundial, tornando do nosso ponto de vista, entediante para expectativa final dos trabalhos, quando pensados como produções.

Por outro a rua ganharia grande dedicação e força nas ações ilegais, onde adeptos fervorosos valorizariam explicitamente o vandalismo. Durante um certo período de tempo o autor se dedicaria a este aspecto do Graffiti, e assim como já apresentado em sua pesquisa de mestrado e visto em Boemer (2013) haveria neste aspecto uma manutenção da estética originária de Nova Iorque.

Graffiti e pixação se aproximariam cada vez mais neste aspecto de ocupação ilegal da cidade, em forma de demarcação do território.

A educação informal propiciada por ONGs, se apropria do Graffiti durante os anos de 1990, assim como veria a potência da cultura hip-hop como ferramenta educativa, veríamos surgir cargos específicos à grafiteiros como educadores.

Na vertente dos trabalhos voltados a elaboradas produções de pinturas e desenhos com características no Graffiti, vê-se surgir neste período, um Graffiti profissionalizado ao mercado publicitário, onde encomendas voltadas a uma utilidade específica de trabalhos de grafiteiros,

se tornaria padrão à campanhas em que se buscasse o inovador, o urbano, o jovem. Um grande mercado de representação visual do que seria a visualidade da cidade. Decorações, estampas, campanhas são criadas com base em sua estética visual.

A exemplo empírico do profissionalismo e mercado voltado à encomendas publicitárias, surge a YoStreet, agência especializada na estética visual do Graffiti, fundada pelo autor em 2008, e fundida à agência *ArtGo*, fundada no ano de 1999 também pelo autor.

Eventos por todo o mundo surgiram, elevando o Graffiti, dada suas enormes proporções a monumento urbano.



Figura 35- O.bra, Festival Internacional de Arte na Rua, no Largo do Arouche, 2015. trabalho de Speto e Never 2501

A pixação se posicionaria como coletivo, e ativamente diante da hipervalorização do Graffiti, buscaria pertencimento depois de décadas de exclusão.

Invadiria primeiramente a Faculdade de Belas Artes, depois a Galeria choque cultural e por fim a 28ª Bienal de São Paulo.

A repressão à pixadora Carol, e sua prisão após a invasão da Bienal, coloca e questiona a arte e a instituição Bienal como proponente de reflexões contemporâneas a arte, assim como por outro lado a pixação nestes espaços, nos traz a indagação do desejo do grupo em participar também do mercado formal de arte, uma saída à marginalização vista a partir do final da década de 1980 em São Paulo. Sublimação.



Figura 36 -28ª Bienal de Sã Paulo e pixadora Carol - Sustos, 2008.[32]

Dois anos depois, e sob a curadoria de Agnaldo Farias, o coletivo Pixação SP é convidado a participar da 29ª Bienal de São Paulo. Como coletivo de arte se consagrariam como representantes da pixação.

Abrir-se-ia assim um caminho entre a marginalizada ação de rua e a máxima na arte, a Bienal. Neste ponto torna-se importante ressaltar, uma nova aproximação entre as propostas inicias da estética do Graffiti contemporâneo a partir de Nova Iorque, e atualizada ao contexto nacional e paulistano. Taki 183 consagrado em sua época e a pixação paulistana consagrada na Bienal. Pixadores conseguem seu espaço, algo que nortearia a proposição de trabalhos voltados para o mercado de arte propriamente ditos.

Política.

---

[32] Visto em : https://noticias.uol.com.br/cotidiano/2008/12/04/ult5772u1973.jhtm

O então prefeito Gilberto Kassab (2006 - 2012) promulga a lei cidade limpa, relacionada à publicidade no espaço visual publico, e assim outdoors, cartazes, propagandas, letreiros, luminosos, telões, faixas, deixam de ser permitidos na cidade de São Paulo.

De certo modo o Graffiti ocupa o espaço deixado pela publicidade. Porém a hegemonia iria também promover em nome da democracia uma cidade cinza na guerra com os grafiteiros e pixadores.

Em subsequência o então prefeito Fernando Haddad (2013 - 2016), em contraposição a Kassab, em uma visão mais social do tema, propõe um parceria com grafiteiros. A avenida 23 de maio, se tornaria assim um dos maiores corredores "grafitados" do mundo. Porém surge suspeita de desvio de dinheiro e favorecimento de seus organizadores, dada falta de licitação, ou concurso e edital público.

A Comissão de Proteção à Paisagem Urbana – CPPU ganha força em busca do controle do que é proposto à rua, seu espaço visual, e o Graffiti com foco publicitário passa a ser fiscalizado na cidade.

Posteriormente o então prefeito João Doria (2017 - 2018) assume a prefeitura, e em sua primeira ação, apaga todos os Graffiti da avenida 23 de maio realizados na gestão Haddad. Cria-se o corredor verde no lugar das pinturas. Doria em menos de dois anos como prefeito se afasta para concorrer a governador, e as paredes verdes são abandonadas e Doria se torna governador do estado de São Paulo.

A pixação após participação na 29ª Bienal, transitaria em meio muito próximo ao transitado pelo o Graffiti na estética nova-iorquina e seus murais, sendo posta no campo da arte como *Street Art*. Surgem diversos pixadores artistas pintores de tela.

No contexto da *Street Art* há um destaque para a valorização econômica de suas produções mundialmente. A exemplo do anônimo britânico Banksy, destacado como grafiteiro, que tem seus trabalhos arrancados da parede e arrematados em um leilões por milhões de dólares.

> *“Slave Labour,” a Banksy mural behind a discount shop in London, was sold at a private auction there for $1.1 million[...] The stencil, which went up in May 2012, became a tourist attraction. In classic Banksy style, the piece had social and political undertones.*[33]

Numa reflexão ao espaço rua propriamente dito, o Graffiti com uma propensão muito mais voltada ao ato ilegal de seu fazer, começa a ganhar força, e a linha imaginária separadora do Graffiti e a pixação fica cada vez mais tênue.

Ainda num sentido restrito ao campo da pesquisa, surgem diversos autores voltados a analisar o fenômeno Graffiti, dada sua notável força como expressão nas duas últimas décadas. Destacaríamos Sergio Franco, Sergio Poato, Deborah Pennachin, entre outros

Porém, é aceito para cursar doutorado em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista, o primeiro grafiteiro brasileiro na estética nova-iorquina, com referências sociais no hip-hop. Que aqui se apresenta em pesquisa como autor.

Dentre os pontos destacados nas últimas duas décadas, tem-se no próprio autor um trânsito entre seu inicio como grafiteiro na estética nova-iorquina, passando às produções de painéis e trabalhos comerciais encomendados e publicitários.

Teríamos ainda na afirmação da prática educativa pautada no hip-hop brasileiro, o desmembramento de uma reflexão didática à educação não-formal onde o Graffiti seria a linguagem meio, mas sua estética e conceitos seriam aplicados a esta prática em organizações não governamentais.

Há ainda a prática da ação de rua com um Graffiti próximo a sua origem ilegal, e potencializado e pretendido a vandalismo.

Por fim a presente pesquisa, onde o autor traça um intenso caminho percorrido afim de contribuir em discussões teóricas, num circuito de pouca prática entre seus autores, se apresentando propenso à auxiliá-lo como também pesquisador tanto através do conhecimento empírico adquirido e em

---

[33] "Slave Labor", um mural de Banksy atrás de uma loja de descontos em Londres, foi vendido em um leilão privado por US $ 1,1 milhão [...] O estêncil, que subiu em maio de 2012, tornou-se uma atracão turística. No estilo clássico de Banksy, a peça tinha tons sociais e políticos. (Tradução nossa)

sua práxis, quanto na formulação de uma estética ao Graffiti, ou desenvolvimento na arte contemporânea.

Assim, mais adiante no texto, se fará necessária uma separação entre termos usuais a pesquisa para sistematizar a prática do autor nas diferentes áreas que tangência sua prática como “ser” grafiteiro, para enfim, traçar sua estética e apresentar o objeto principal da presente pesquisa, a produção das obras do artista híbrido provindo desta experiência.

17- Utopia Consciente

O termo utopia inconsciente cunhado durante o desenvolvimento da pesquisa de mestrado do presente autor, sugeriria inicialmente reflexões acerca das possíveis buscas inocentes, ou melhor dizendo inconscientes, de jovens interventores que utilizavam da linguagem do *Graffiti* como ferramenta de expressão nos espaços públicos das cidades.

De maneira a ocupar as ruas numa espécie de domínio do espaço público, que de certa forma, já fora abandonado pela elite econômica dominante e poder público.

Fatores que transitariam na especulação imobiliária, ou privatização de espaços públicos. O abandono do espaço público é notavelmente e demonstrado pela intensa ocupação da cidade por intervenções e inscrições dos grupo realizadores de *Graffiti* pixação, que em busca de visibilidade e notoriedade de seus trabalhos atuam também como denunciantes de tal abandono, mesmo que de maneira ingênua e arriscada.

A elevação de seus nomes em meio ao grupo, em uma crítica subjetiva ao mercado de arte, o se apropriar do espaço público para também possuí-lo ou se sentir pertencente. Relembrando o termo cunhado.

> Com relação ao título deste capítulo, recordemos que o desejo de teorizar todos os aspectos da vida é típico da tradição utópica, de uma forma geral, e da vanguarda do século XX, em particular. No entanto, dentro do grupo aqui tratado – do *Graffiti* e do *pixo* – observa- se a ausência de teorização e, sobretudo, a defesa de uma postura anti-teoria no discurso de seus próprios integrantes. Nesse caso, a nós, pesquisadores, só nos resta observar o fenômeno, porém por um viés teórico-crítico sobre um fazer (ideológico e utópico) inconsciente, devaneio. (BOEMER, 2013, p. 34)

O observar o fenômeno como pesquisador, mas sendo de dentro como também realizador de intervenções, proponente de obras como artista e crítico como pesquisador, elevaria também a auto-crítica deste “ser”, que pelas diferentes esferas transita.

> Ocorre que, presentemente, a cidade globalizada abriga grupos ainda mais fechados, às vezes até herméticos ao pesquisador e opacos ao olhar científico analítico. Assim, a entrada nesses grupos urbanos só é permitida às pessoas ativas, o que impossibilita a aproximação passiva e acadêmica que, muitas vezes, é comprometida pela lente e pelo filtro socioculturais do pesquisador. (LARA, 2002)

Lara (2002) nos apontaria para a dificuldade de transitar no Graffiti com referenciais no hip hop, uma das motivações de seu afastamento em pesquisa de doutorado e subsequente a seu mestrado sob este tema.

Conflitos tidos na própria manutenção da estética realizada, ou por assim dizer sua utopia já não mais inconsciente, e talvez nem mais utópica aprofundará questões relativas ao termo.

Opostamente ao visto na própria manutenção da estética dificultada por questão Éticas levantadas na criação do termo e assim no fazer do autor como grafiteiro, nos últimos quatro anos o que se vivenciaria seria um forte apelo à manutenção da própria utopia, em busca por pertencimento no campo da arte por parte de grafiteiros e também pixadores.

Invasão de Bienal e reconhecimento como artistas na subsequente bienal invadida, a criação de painéis monumentais pelas empenas dos prédios da cidade, o surgimento e pontencialização de galerias especializadas no “estilo” Graffiti assim como no estilo visual próprio da pixação.

A manutenção da estética ganha sentido e novas possibilidades mercadológicas inegáveis, transita-se não mais do gênero impuro, mas numa busca por pureza visual. O que representa a arte urbana, o Graffiti, a pixação?

Diversos artistas surgem e se inspiram na potencia visual do *Graffiti* já não mais tão pioneiro de inserção, e principalmente nas pixações paulistas super valorizadas ou cariocas e inseridas.

Artistas consagrados ou emergentes como a jovem Ana Elisa Egreja com sua pintura clássica e de grande realismo “Sorte”, Damian Ortega e suas esculturas pixações, ou ainda Adriana Varejão que remete em nome a uma das primeiras e famosas pixações cariocas “Celacanto provoca Maremoto”.

Varejão que em sua consagrada obra tem a oportunidade de utilizá-la como estampa durante as olimpíadas de 2016 no Rio de Janeiro.

Artistas utilizam em uma liberdade poética, ou melhor se apropriam da estética no quesito puramente visual da pichação ou do *Graffiti* em seus trabalhos.



Figura 37- reprodução da obra de Adriana Varejão – “Celacanto provoca maremoto”, no estádio aquático olímpico no Rio de Janeiro em 2016



Figura 38- *graffiti* pixação de 1978 realizado em quantidade pela cidade do Rio de Janeiro por Carlos Alberto Teixeira. Considera por muitos como a primeira pixação carioca.

Mas a liberdade da arte ou proposições poéticas e apropriações são facilmente vistos na arte contemporânea, como uma poética possível destes artistas, ou uma pesquisa específica para determinado trabalho proposto por estes.

Ironicamente os próprios grafiteiros ou pixadores enfrentam uma grande dificuldade de se enquadrarem nos moldes desejados pela arte contemporânea, pelo menos brasileira que os ignora, mesmo que quando se olhando para o entorno da cidade seja impossível tal feito, só se estando vendado.

Muitas vezes o ser grafiteiro já remeteria a uma ingenuidade, ou estupidez, e assim seria ignorado.

Até mesmo quando a profundidade poética toma o campo da pesquisa científica o pré conceito já está estabelecido.

Um mercado conservador de uma estética purista por um lado, a criação de um mercado próprio ao Graffiti a pixação de outro, mas que acaba por não propor somente poética, mas apenas a vinculação de estilo, e que assim podendo também ser visto como ingênuo.

A utopia pelo pertencimento ou reconhecimento por um lado por parte dos artistas ou grafiteiros que não mais reivindicam a rua, por outro um mercado ignorante que se ausenta das discussões e da realidade experienciada no contexto urbano da cidade.

Só nos resta o campo da pesquisa que também já ausente da esfera prática do cotidiano, sucumbi em burocracias e se distancia da realidade, ou é ignorada pela urgência midiática.

Talvez haja uma utopia não mais inconsciente o autor, mas talvez também não acessada por um maior grupo a ela relacionado, estaria ao observar a hipótese do presente trabalho que vê que as culturas realmente já não mais se agrupam em grupos distintos Canclini (2015), mas que ironicamente cada grupo busca uma especialidade mas não necessariamente se hibridem.

Há utopia inconsciente da arte contemporânea e suas instituições, sob o crivo de críticos e curadores que ignoram muitas vezes a existência de seres pensantes ou atuantes nas massas, com raras exceções como Agnaldo Farias e a 29ª Bienal de São Paulo.

Como paradoxo há utopia inconsciente ao criar-se um mercado de arte paralelo, onde a arte urbana acaba por vezes servindo apenas como decoração ou sendo colocada sobre tela para ser comercializada, tendo no urbano somente referência a um estilo despojado de ilustração.

A utopia da universidade pública brasileira em sobreviver como meio para a reflexão da contemporaneidade da arte, em contraponto ao seu sucateamento que justificará em breve sua privatização, que como referência de cultura perderá sua potência se o lucro for o alvo de sua justificativa de existência, e assim o pensar será norteado pelo mesmo.

Um desejo utópico tido no hibridismo entre estes meios tratados, parece estar próximo de ser alcançado, mas sem dúvida este ainda esbarrará em diversas batalhas a serem travadas, e na necessidade de se manter utópico em seu fundamento de transformação, inquietude e espírito de mudança.

Chegaríamos no final da primeira década do século XXI com uma crise das utopias entre artistas provindos do Graffiti, que conquistariam grande

espaço em meio ao cenário artístico, assim como dentre os novos praticantes do Graffiti aos quais teriam em seus antecessores “mestres" de referência e transitariam em busca de trajetórias similares, e desta forma não desenvolvendo ou criando novas utopias.

Estaríamos assim, num momento de distopias uma vez da ascensão do *Graffiti* como prática em linguagem já inserida no contexto social paulistano com “algo do bem”, e assim consumível como produto?

A cultura de elite tida como culta pelo seu repertório nas grandes obras, a cultura popular identitária de um grupo regional e no campo das tradições, a cultura de massa como possibilidade de acesso ao reconhecimento, mas massificada pela mídia e com buscas rasas no mero entretenimento, e voltada ao espetáculo

Tais meios se confundem na contemporaneidade, assim como no fazer do grafitiero pixador, que em meio a este não pertencer a nenhum e pertencer a todos ao mesmo tempo, colapsa nas mídias sociais.

Eventos de Graffiti ou encontros de pixação em *points* já se tornaram quase que praticas populares e com tradições próprias de suas realizações.

O meio urbano como comunicação com a massa, já se encontra carregado e exaurido de intervenções com tais linguagens que acabam por também perder sua potência no meio.

Ironicamente ao apagar o corredor “grafitado" da Avenida 23 de maio, o prefeito Doria acabaria por gerar mais intervenção urbana na cidade com sua ação, do que qualquer outro Graffiti que fosse inserido nesse meio saturado.

O espaço tido para o culto, exposições, passa por uma crise na manutenção de uma poética voltada somente ao entendimento de uma elite cultural, que se quer realmente a entende, mas assim diz que o faz.

O questionamento inicial de apropriação do espaço público, nesse momento alcançado pela inserção de alguns artistas provindos do Graffiti em sua origem, dá lugar ao vandalismo puro e recortado da prática do fazer.

A sociedade cria os monstros, grafiteiros e puxadores vistos como vândalos, que quanto mais extremistas e buscadores na manutenção do fazer, e continuarem ocupando a cidade não pertencendo, mais consolidam

uma ideologia sem lideranças. Mas como ponto mais entristecedor, após anos de batalhas sociais e quebras de *status quo,* seria vermos surgir também nesse meio, como de forma geral na sociedade, um segmento que idolatraria a repressão, a opressão, tortura, a discriminação surgindo uma direita extremamente conservadora, religiosa e com tendências fascistas.

A adrenalina de correr o risco para riscar uma parede, também inclusa no ideal da intervenção dos grafiteiros, serviria como estopim para o desejo interno e reprimido de regurgitar os males recebidos da sociedade.

O se manter no campo das repressões e do não pertencimento ao meio social de consumo como arte, seria como apontado político.

A relação com as propostas da pop arte, porém de forma ingênua, onde só quer pertencer por pressão por ocupação midiática, inicialmente funciona aos trabalhos.

Mas a ascensão e o pertencimento almejado e alcançado por uns somente possibilita novos a pertencerem da mesma forma, e assim surge o estancamento de ideologias utópicas ou um momento de distopias e ciclo virtuoso.

A liberdade do fazer abre espaço para o desenvolvimento técnico na utilização das ferramentas características do fazer do grafiteiro, que em mãos mais aptas ou treinadas de designers e ilustradores ganham qualidade ilustrativa reconhecível.

Contudo o desenvolvimento técnico a parte das ideologias iniciais já não mais funcionam para os novos praticantes, que nem mesmo poderiam ser reconhecidos como grafiteiros num recorte utópico inicial propagado, ou no campo da estética, mas sim inseridos na *street art,* arte urbana mais libertas de projetos utópicos onde tudo é permitido.

De um lado se ganha notório desenvolvimento técnico e de qualidade pictórica, de outro se perde referenciais sociais de desenvolvimento de classe e de transformação social. Utopias

> Destacamos a arte urbana como prática critica exatamente nesse momento em que o horizonte não possui mais a carga utópica que já teve um dia. (PALLAMIN, 2002 p.107)

Transformação talvez alcançada ou perdida de seus ideais iniciais pela inserção no mercado de consumo. A luta acaba, o mercado e o poder público absorvem a rebeldia e punem mais fortemente quem tente se manter nela.

O desejo de transformação, será mantido pela manutenção da estética mais uma vez, igualmente visto na geração dos anos 1980, ou sucumbirá ao mercado, deixando novos jovens que se espelham na rebeldia como precursores de um adendo a estética, ou apenas nostálgicos no fazer nos dias de hoje o que se foi feito no passado por um mártir que ele considere.

> O movimento grafite dos anos 80 moldou uma geração, e preparou terreno para o tribalismo dos anos 90. Ao final da citada pesquisa, constatamos que as novas gerações dominavam jogos eletrônicos, videogames, e já utilizavam o suporte eletronico-digital em rede. Os suportes tradicionais, como muros e portas de lojas pareciam insuficientes, o que levou à escalada para locais mais altos e inacessíveis, como o alto dos edifícios, os viadutos, os cartazes de propaganda etc. Estabeleceu-se uma diferenciação equivocada entre pichação e grafite. Essa corrida distanciou o grafite (*graffiti*) urbano das artes plásticas, e sua aproximação com a música foi fortemente influenciada pelo movimento Hip Hop. (LARA, 2002, p.27)

Os novos realizadores já não buscam mais pertencerem, mais expor seus trabalhos pessoais utilizando da trajetória do Graffiti .

Tal desenvolvimento de pensamento soa como purista, porém em utopias necessariamente contornos ideológicos são constatados.

Paralelamente observamos uma crise política no Brasil de cunho também utópico, pois após a ascensão ao poder do partido representativo dos trabalhadores quando de seu quarto mandado consecutivo na presidência da republica, denuncias de corrupção levam a uns dos momentos de maior crise política brasileira.

Entretanto qual seria a relação da crise ideológica dentro do universo do Graffiti, com a crise política brasileira iniciada em 2013?

Das manifestações públicas pré copa do mundo no Brasil, com grande visibilidade mundial e apresentadas em forma de passeatas públicas e apartidárias, incitadas pelo não aumento das passagens dos transportes públicos na capital paulista e no brasil, à reação e surgimento de uma direita conservadora, desejosa de opressão e volta aos tempos de ditadura?

Famosos por intervirem nas paredes das cidades grafiteiros (inclui-se pixadores) que agem como interlocutores dos insatisfeitos, por coragem de arriscarem-se no fazer prático da ação, tornar-se-iam mitos representantes dos guetos.

Com espaços públicos ocupados através de reivindicações populares de seis de junho de dois mil e treze, aparentemente a população toma gosto pelo reocupar as ruas.

Por outro lado, vemos a parceria de alguns grafiteiros de forma a gerar desconfiança dada a não licitação ou concurso para ocupação da Avenida 23 de maio num grande mural de parceira “marginais” e poder público.

A parceria poderia ser vista com parte do ideal utópico de ocupação, porém de forma mais purista, como venda de ideologias livres e desconectadas a poderes públicos para existirem.

Poderíamos assim, sugerir um cenário de crise das utopias brasileiras pós ditadura.

Grafiteiros que ocupavam os espaços visuais urbanos numa ação política de busca por pertencimento, que inseridos no mercado como bonzinhos, firmam parceria com poder público de forma suspeita por algum dinheiro e algum status, estes confundem-se.

População passiva em busca de pertencimento no consumo, que depois de décadas e representados por uma nova geração conhecida como “os que não querem nada com nada” tomam as ruas e colocam-se com insatisfação por um aumento no valor da passagem de ônibus e redescobrem sua força como massa, povo.

Infelizmente logo se tornar-se-iam novamente em massa de manobra para o impeachment da então presidente Dilma Rousseff, com claras motivações políticas, e num possível golpe a ser legitimado em eleições e atualmente em andamento.

Poderíamos assim considerá-los como utópicos inconscientes, ou precisaríamos de novas utopias dentre os grafiteiros?

Seriam os Graffiti dos pixadores os mantenedores da prática e estética ligada a ilegalidade, ou já estariam os mesmos também cooptados pelo sistema que os vê agora como grande expoente da arte urbana?

O que se vê são tentativas de alguns pixadores em também se inserirem no mercado de arte, estes de forma mais persuasiva de purismo ideológico sem dúvida, ao defenderem-se como interventores, como no caso visto da invasão da 28ª Bienal de São Paulo e participação 29ª, ou na 7th *Berlin Biennale* exposição ocorrida na Alemanha. Mas ainda reconhecidos por serem exóticos ao meio.

Porém para se manterem no cenário agora conhecidos pelo pertencimento, iniciam um discurso muito próximo senão idêntico aos dos grafiteiros. Mas ainda acreditam que será diferente o caminho trilhado no meio da Arte que de certa forma os aceita. Utópicos.

A afirmação de que Graffiti é na rua, na galeria é só uma trabalho de arte, é interessante.

Mas quando se apresenta na galeria mantendo-se o mesmo trabalho da rua, beira a ingenuidade ou não aprofundamento de uma pesquisa que se perde na busca pelo pertencimento. Ou na busca por aceitação extrema do estilo em ambos locais. Distopia.

Tal citação vista no discurso de diversos grafiteiros e agora no discurso de pixadores que inserem-se no mercado atualmente, seria uma tentativa de se protegerem de críticas do grupo que pertencem e serem vistos como traidores, como Juneca no passado.

Na prática o que se vê nada mais é que uma transposição estética do que se faz nas ruas para o que se comercializa nas galerias.

Se por grafiteiros ou por pixadores ou por mera especulação do mercado em busca de novidade, esta seria uma questão a ser trabalhada.

> O utopismo é aqui definido como uma projeção imaginativa de uma sociedade mais ordenada (não um "sonho" perfeccionista) que oferece uma solução para graves problemas sociais e políticos. (CLAEYS, 2013, p.144)

A presente afirmação de Clayes referente ao projeto marxista como utópico, porém que em sua proposição e pela visão anarquista Bakunin veria um fim trágico prevendo que o ideal político de Marx resultaria numa ditadura sobre as - e não das - classes trabalhadoras.

Os possíveis desfechos da grande inserção da arte urbana tendo o Graffiti contemporâneo como foco, e como mercadoria em galerias, se

aproximaria do utopismo marxista onde se buscava ao seu fim uma ditadura das classes trabalhadoras, e assim como aponta Bakunin em sua previsão onde seria a ditadura sobre estes proponentes trabalhadores que acabaria por acontecer.

> Embora alguns anarquistas fossem pacifistas, outros, especialmente na Rússia, utilizaram táticas terroristas, das quais se destaca o uso de dinamite, par derrubar o czar. Aqui, o problema clássico de como estabelecer a sociedade ideal se mistura a uma discussão complexa sobre a relação entre meios e fins, sobre se violência iria gerar mais violência ou se era justificada pela violência usada para manter regimes exploradores e opressivos existentes. (CLAEYS, 2013, p.149)

Uma proposição por vezes vista como violenta no fazer, no ocupar a cidade, a ilegalidade manteria o caráter ético de bem estar e de bem dentro de seu grupo. Mesmo o entorno e o contexto social do mesmo, descontente e sentindo-se violentado. Pois em uma possível justificativa o primeiro já seria violentado pelo meio social.

Ainda, Bakhtin aponta nos envoltos do caráter da existência interior do homem o ponto de vista de seu caráter, de sua alma, de seu “ser-existência”, a necessidade de um valor estético e o fato da existência física necessitar de significação plástico-pictural. Analisa assim a elaboração estética da determinidade interior.

> Aqui o vivenciameto é uma diretriz é uma diretriz axiológica de *todo* o meu eu para um objeto qualquer, nessa diretriz minha “postura” não me é dada. Devo fazer de meus vivenciamentos uma objeto especial de meu ativismo para vivê-lo. Devo abstrair dos objetos, fins e valores para os quais estava endereçado o vivenciamento vivo e os quais assimilaram e completaram esse vivenciamento, para sobreviver a sua própria vivência como algo determinado e presente. Devo deixar de ter pavor para sobreviver ao meu próprio pavor em sua determinidade anímica (e não em sua materialidade), devo deixar de amar para sobreviver ao meu próprio amor em todos os momentos de sua presença na alma. Não se trata de uma impossibilidade psicológica, de “estreiteza da consciência”, mas de uma impossibilidade semântico-axiológica: devo sair dos limites do contexto axiológico em que transcorreu a minha vivência para fazer da própria vivencialidade, da carne de minha alma o meu objeto, devo ocupar outra posição em outro horizonte axiológico, cabendo observar que a reconstrução dos valores é de natureza essencialíssima. Devo tornar-me outro face de mim mesmo, que vivo essa minha vida nesse mundo de valores, e esse outro deve ocupar uma posição axiológica essencialmente fundamentada fora de mim (psicólogos, artistas, etc...) (BAKHTIN, 2015, p.104)

A questão da axiologia relacionada a própria vivencialidade em detrimento dos conceitos de éticas em sua origem grega, possibilitariam uma análise da utopia inconsciente proposta e envolta no universo do Graffiti.

Sendo assim esta seria determinante para uma melhor concepção da Estética do Graffiti nos dias de hoje.

O Graffiti sendo um campo utópico para o fazer e o pertencer nos artistas de formação que após se formarem têm em sua potência de disseminação e aceitação maior felicidade do que no mercado tradicional instaurado, ou no campo dos formados em publicidade possibilidades de rápida comunicação. Ou ainda nos que dele surgiram possibilidades de adentrar as profundidades filosóficas num campo de pesquisa, no entendimento de seu fazer, e assim o repensar em seu retorno para seu local de origem contestador, assim como propor novas poéticas no campo da arte através de sua poética agora elaborada.

18 - Graffiti e Educação

> Em São Paulo, há oficinas de grafite espalhadas por quase toda a cidade. Nelas, é muito freqüente ouvir alguém dizer que bastou ver uma reportagem na televisão sobre um grafiteiro para ficar motivado a se tornar um grafiteiro. Estas oficinas surgiram muitas vezes de programas oficiais, patrocinados por secretarias e administrações regionais. Apesar de institucionalizadas, são lugares onde se respira um clima de liberdade e descontração e, desde sua origem, ajudaram a popularizar o grafite e a promover sua aceitação por parte da população dos bairros. Através delas, áreas degradadas pela sujeira se transformaram em áreas revitalizadas e coloridas. (LARA, 1996, p.62)

A relação do Graffiti realizado dentro da cultura hip-hop pós seu surgimento inicial em Nova Iorque, sua disseminação pelo mundo e refinamento em seu cunho social, é vista com grande intensidade na cidade de São Paulo nos anos de 1990.

Surgiria como grande potência e assimilação, tanto nas políticas públicas, como no pensamento tido no ensino não-formal.

A utilização do Graffiti como processo educativo no campo da arte, já vista em relato de Lara (1996), apresentava como alternativa educativa de grande disseminação através de oficinas de arte pela cidade.

Na experiência do autor com o processo educativo, sendo este realizado nos último dezessete anos em pesquisa prática, o Graffiti de origem social tido pelo hip-hop brasileiro, ganha muito espaço se desenvolve em atuação entre o grande número de ONGs, que surgem durante a década de 1990 em São Paulo.

Utilizado como possibilidade de trabalho educativo, tem em suas buscas o incluir e se aproximar de jovens em situação de vulnerabilidade social.

A potência vista nas relações dos grupos de realizadores, e praticantes dos elementos da cultura hip-hop, demonstra-se de incrível potência no elevar a auto-estima do indivíduo excluído socialmente. Concretiza-se em seus processos o empoderamento do indivíduo possibilitado pelo sentimento de pertencimento e na valorização dos processos artísticos e também terapêuticos.

Através da proximidade com a realidade dos jovens, onde Graffiti e a pixação seriam seus referenciais artísticos, a produção prática de trabalhos nesta vertente educativa, sublimaria processos voltados à delinquência e caracterizados em pequenos atos anti-sociais.

> A tendência anti-social implica esperança. A ausência de esperança é a característica básica da criança que sofreu privação que, é claro, não está sendo anti-social o tempo todo. No período de esperança a criança manifesta um tendência anti-social. Isso pode ser constrangedor para a sociedade em geral e para você, se sua bicicleta é que foi roubada, mas aqueles que não estão pessoalmente envolvidos podem discernir a esperança subjacente na compulsão por roubar. (WINNICOTT, 2012, p. 139)

Quando há privação social, afetiva, ou econômica, na infância esta seria vista como a possível geradora da delinqüência, onde o desapontamento sugerido por Winnicott seria seu disparador.

A potência tida no fazer artístico traria ao individuo a possibilidade de se encontrar num grupo de reflexão dos desapontamentos e no expressar os mesmos. Porém com o intermédio do fazer artístico, e este próximo a realidade destes jovens.

O Graffiti hip-hop, como ferramenta educacional e seus processos pedagógicos, paradoxalmente teriam no realizador protagonista, o professor grafiteiro também um delinqüente, infrator *a priori.*

Este potente educador tendo em sua trajetória também a delinqüência, não estaria dando continuidade a seus atos ilegais, ou sendo legitimado como? Ou melhor dizendo, ensinando contravenção?

Ou a sublimação possibilitaria pela arte a saída da delinquência ?

> A sublimação, enquanto processo, estaria em um tempo lógico posterior ao recalque. Através dela, aquilo que foi recalcado se faria presente como efeito, sob a forma de uma incógnita ou de um saber a ser descoberto – isto é, a sublimação se corporificaria, ou se desdobraria na busca de um saber sobre aquela parte que “recompletaria” o todo, garantindo sua integridade. (FRANÇA, 2007, p.154)

Conforme França, a arte seria na visão de Freud um bom exemplo de sublimação, onde o ser estaria implicado de forma subtrativa. Sendo o recalque o causador da possível questão a ser observada, e problematizada

através do ato infrator. Desta forma o fazer artístico tão próximo a ilegalidade como o Graffiti, trairia em seu fazer uma grande possibilidade de sublimação ao recalque.

Própria de aproximação com o público jovem, a linguagem do Graffiti como também infratora, é vista pelas ONGs que buscavam ofertar atendimento, como uma ferramenta facilitadora de diálogo entre atendidos e instituição. Assim, esta ferramenta educativa facilitaria a execução dos projeto das instituições que por consequência proporcionaria a inserção de jovens excluídos, no meio social. Geralmente foco do trabalho das instituições.

Diversas ONGs (Organizações não governamentais) surgiriam com grande força alternativa, em período semelhante ao próprio desenvolvimento do Graffiti no Brasil, mais especificamente durante os anos de 1990.

Projetos Públicos como o RAPensando[34] criados no governo da prefeita Luiza Erundina (1989 - 1993), que junto a Paulo Freire como secretário municipal de Educação, abririam portas para todo um desenvolvimento da educação não-formal aliada ao movimento hip-hop em São Paulo.

A própria caça ao Juneca instaurada pelo prefeito Jânio Quadros (1986 - 1988) seria revista no governo da sucessora Luiza Erundina.

O conhecimento empírico adquirido pelo autor grafiteiro e professor em dezessete anos de prática educativa no ensino formal e não-formal, desenvolveria práticas e métodos educativos próprias através da linguagem específica contida no Graffiti hip-hop, onde empoderamento de seus seu preceitos sociais, que seriam por si só um bom objeto de estudo. Porém este promissor caminho reflexivo de sua prática, não será aprofundado nesse momento dado o foco específico da pesquisa em artística, cabendo ao momento suscitar esta apresentação à formatividade do artista, e da contribuição desta área para à estética do Graffiti propriamente dita.

Assim de maneira crítica, e a partir de reflexões, tanto do ponto de vista educativo, quanto do ponto de vista da estética buscada ao Graffiti, buscaremos ao mesmo tempo traçar na experiência educativa apresentada,

---

[34] http://www.racionaisoficial.com.br/timeline/?p=518

as possibilidade de uma futura pesquisa em educação, mas principalmente destacar sua contribuição à formatividade do ser artista criador de poética.

O processo educativo visto e desenvolvido nos últimos anos, se aproximaria da relação artista - aprendiz, e todo o cunho pedagógico seria pautado na prática empírica, desenvolvida na experiência artística sem maiores supervisões.

Uma quase ausência teórica é vista nos desenvolvimento dos processos em aula, onde o fazer prático educativo utilizando “arte” é presente, mas não exigido ou desenvolvido com o educador grafiteiro. Uma futura pesquisa aqui iniciada buscará contribuir também a demais reflexões e possibilidades metodológicas dentro da educação.

De um trabalho inicialmente de rua, no fazer Graffiti, ao trabalho prático como educador à jovens em situação de rua a narração se iniciaria. O primeiro contato educativo deste grafiteiro se daria nas próprias ruas da cidade, onde ao caminhar ou se dedicar a pintura de um muro, interações com jovens e crianças curiosos aconteceria.

A prática propriamente em sala de aula, se daria num fazer técnico e prático com os jovens participantes, onde o aperfeiçoamento no uso das ferramentas e relações com a historia do Graffiti, assim como das características associadas ao Graffiti e ao desenho se intensificariam.

O grupo de jovens desejoso de aperfeiçoamento técnico de seus desenhos e pelo uso da ferramenta spray e sua magia, veria nas possibilidades disponibilizadas no mercado publicitário ao Graffiti um continuidade possível de suas práticas, assim como se vislumbrariam possibilidades em outras áreas como: ilustradores, *designers,* ou na também na prática educativa como seus professores.

O universo desenvolvido no entorno do grafiteiro nos últimos trinta anos, possibilitaria tanto o surgimento de novos atores em sua prática de rua, como também possibilitaria a sobrevivência destes em seu fazer. De trabalhos comerciais publicitários, à pratica como educadores, de possibilidades no campo da arte, aos sonho intangíveis de sucesso e fama, o universo do Graffiti educação seria tanto propenso a gerar sonhos de futuro, como traria a possibilidade de sobrevivência no presente.

Estes aqui apresentados seriam um tanto os caminhos a serem trabalhados em sala de aula, ou melhor em parede de aula.

A todo esse campo de alternativas de sobrevivência surgidas para a figura do grafiteiro somar-se-ia a pesquisa científica paralela, pois ao adentrar-se neste universo o autor o traria, como também possibilidade a seus alunos. Mesmo que distante como realidade, universidade e uma pesquisa *stricto sensu.*

Por estarem muito intrincadas, tanto as historias de vida, como as experiências e cotidiano, o grafiteiro com preceitos do hip-hop surgiria muito como figura de herói ao grupo de jovens alunos. Ponto este a ser levado em consideração, assim como não potencializado nesta relação, passível de transferência de cunho psicológico.

Como provedor de alternativas de saída ao ser grafiteiro em formação, mas acima de tudo, sabedor de que a prática do Graffti estaria condicionada, assim como diretamente relacionada a ilegalidade da ação, o educador grafiteiro com foco em auxiliar na sublimação de possíveis recalques geradores de delinqüências, havia de ser cauteloso em sua prática onde o processo bem estruturado seria o escopo.

Haveria então, noutro e contrário caminho desejado, alternativas que potencializassem ainda mais os atos infratores destes jovens, podendo assim tal experiência ser geradora de maiores danos.

Com o passar dos anos onde o mercado de arte também assimilaria o Graffiti como objeto de arte a ser colecionavel, críticas a parte, novas possibilidades seriam vistas no fazer Graffiti como “Arte”.

Técnicas utilizadas para pintura mural, mas não somente utilizadas no mural se relacionarão a tradicionais técnicas e conhecimentos do campo da pintura e na história da arte.

A turma e a forma que o ensino se organiza.

Por se tratar de um grupo em constantemente mudança, visto que cada turma não necessariamente tem compromisso com o freqüentar as aulas, se aprimora a capacidade de contextualização das possibilidades ao grafiteiro, o teor prático ao jovem dinâmico. Pois o próprio universo do Graffiti por muitas vezes estar atrelado a uma cultura de massa e a moda, se

atualizaria rapidamente em suas representação gráficas, e ao mesmo a cada ano se largueia as possibilidades e inserções em diferentes seguimentos.

O próprio grafiteiro educador e autor da presente pesquisa, encontra durante os anos aos quais ministra suas aulas no ensino não-formal, a universidade e a pesquisa científica como possibilidade de desbravamento de um novo campo de reflexão de suas práticas.

> Em resumo desenvolvemos a idéia de que a arte tem conteúdos específicos a oferecer, algo inerente às artes. Afirmávamos que o aprendizado artístico compreendia mais do que a habilidade de utilizar materiais de arte, e conceituamos o papel do professor de forma ativa e exigente, e não simplesmente um fornecedor de materiais e um apoio emocional. (BARBOSA, 2008, p.79 apud EISNER, 1988)

Assim de maneira experimental, também se retorna as criticas elaboradas e teorizadas em sua trajetória como pesquisador na universidade, e aplica-se tais desenvolvimentos ao campo da educação não-formal em sala. Não se busca mais só observar e potencializar habilidades, ou apoio emocional, mas sim o teor critico ao desenvolvimento humano.

O pensar crítico do fazer, práxis, cada vez mais se aproxima em quantidade de aulas, da relação de uso e aprendizado com os materiais propriamente ditos.

E de maneira colaborativa trabalhos de arte surgem destes processos, onde o originariamente grafiteiro, torna-se proponente de obra, e seus alunos colaboradores na realização da mesma

> Neste universo de relevos se transformando, o educador reproduz diariamente sua prática. No constante repensar de suas ações e de seu método educativo, reconhecido a partir de seus efeitos e não necessariamente de um planejamento prévio, constrói-se um jeito de trabalhar, um conhecimento sobre as crianças e os adolescentes e sobre as instituições, afinal cada umas delas tem um estilo próprio de funcionamento. (RODRIGUES, 2005, p.275)

Ao observar o funcionamento de cada jovem no transcorrer dos últimos dezessete anos de prática tal como também apontado por Rodrigues (2005), o buscar conhecê-los, possibilitaria o fazer colaborativo e se demonstraria um bom caminho para ampliação de repertório tanto do professor quanto de seus alunos.

Tanto já realizado, dado o caráter do Graffiti enquanto realização de murais coletivos, seria agora pautada a colaboratividade na formulação de poética para obra de arte, objeto da presente pesquisa.

A parceria na criação e a colaboração no fazer artístico tida como obra, sobreporia o mero dominar o spray ou o aprender as técnicas relacionadas ao Graffiti.

O experimento em obra *"Under construction the bridge"* idealizado pelo autor e compartilhado como seu alunos, seria então exposto na Casa do Olhar Luiz Sacilloto em Santo Andre, e posteriormente levado para exposição no instituto de Artes UNESP para a mostra LOTE.

Dada a exposição na universidade da obra colaborativa, sendo a universidade naquele momento um universo ainda bem distante da realidade dos jovens, é possibilitado ao grupo a experiência de comunicação oral do projeto e obra, no VI Encontro do Núcleo de Ensino da UNESP.



Figura 39 - *Under construction the bridge*. Obra desenvolvida colaborativamente com os jovens da oficina de técnicas de Graffiti

Como trazido mais acima, o aprofundamento em conceitos, necessariamente pedagógicos, não será possível ao corpo da pesquisa, dado principalmente no não se perder o foco pretendido, mas somente delinear um pouco da prática para compreensão da normatividade e possibilidade de melhor traçar uma estética norteadora.

Desta maneira, mais adiante alguns relatos serão trazidos e relacionados à prática do autor na figura do grafiteiro-educador assim como, algumas referências tidas da prática em ateliê-sala de aula.

Referências teóricas em busca das também reflexões artísticas, contidas na poética do próprio artista autor da pesquisa serão relacionadas à prática em ateliê-sala de aula com vista a existência da relação clássica mestre - aprendiz, ou melhor dizendo, na relação artista/docente/pesquisador e discente/artista.

> O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seu ouvintes.(BENJAMIN, 2011, p 201)

18.1- Grafiteiro-educador: da rua à prática educativa

Numa análise inicial da prática, pautando-se em relatos poéticos, apresenta-se o trabalho realizado como educador de rua durante o período de 2004 à 2009.

Sendo o autor contratado por sua trajetória como grafiteiro, e por assim dizer “entendedor da rua”, realiza-se na intersecção grafiteiro-educador o trabalho de abordagem à jovens e crianças em situação de rua, na região da Luz, centro da cidade de São Paulo, região esta conhecida como cracolândia.

Utilizando-se da experiência de rua, obtida através do ser grafiteiro em sua origem de expedições no fazer Graffiti, o se perder pela cidade intencionalmente em busca de locais para suas inscrições, é visto como útil no entendimento do contexto também observado na cracolândia. A psicogeografia também próxima ao entender a rua no olhar do grafiteiro seria um artifício interessante também na prática do educador.

Muitas vezes em busca do centro, e nas trocas com os moradores que nele vivem temporariamente, jovens e crianças fugidos de casa chegariam a cada dia a este centro, dada a magia representada ao imaginário urbano, principalmente ao periférico, suburbano.

Ao buscar-se o motivador do uso de substâncias ilícitas, não o uso propriamente dito, sendo este uso numa visão de redução de danos como questão menor dadas proporções da situação que se encontra um indivíduo em situação de rua, entender-se-ia o motivador da ida para rua como anterior ao uso de substâncias propriamente dito.

A exclusão social, o não pertencimento, relações afetivas conflituosas, ou direitos não cumpridos, seriam um bom orientador para então se propor novas possibilidades a estes jovens.

A linguagem do Graffiti serviria naquele momento, assim como trazido anteriormente, como ferramenta de também interlocução entre mundos. Trabalhando em um núcleo de psiquiatria com pares de educadores psicólogos, ter-se-ia uma boa base para o encaminhamento e acolhimentos destes jovens.

A poética até então vista no trabalho do autor como artista, se afetaria exponencialmente neste período. Dada a prática educativa, mas acima de tudo pela intensidade vivida de tragédia. Campo de refugiados. Refugiados urbanos[35].

Esta realidade intensa experienciada, o abandono social extremo, a invisibilidade dos seres nômades que não escolhem aquela situação, ou o não cumprimento dos direitos humanos básicos, unidos à exploração de um humano por outro geralmente menos vulnerável, seria experiência poética e caótica.

Para situar o texto ao contexto vivido *in loco,* quando da experiência do grafiteiro-educador com o trabalho com os jovens e crianças em situação de rua, propôs-se apresentar uma narração em forma de poema, narração esta escolhida por afinidade e em tal formato na época de sua realização.

A relação do Graffiti com a cultura hip-hop e sua prática de poesia tida no rap, eram fortes fontes expressivas para o autor textualmente, e ainda o são.

> “Uma pá de preso chora a solidão. Uma pá de mano solto sem disposição. Empenhorando por aí, rádio, tênis, calça, acende num cachimbo... virou fumaça!” (Racionais Mcs, Fórmula mágica da paz)

[35] Refugiados Urbanos é um programa do Projeto Quixote que lida com o drama presente em varias sociedades: a situação de crianças e adolescentes que se refugiam no centro da cidade como mecanismo de afirmação da vida. (BEDOIAN;LESCHER, 2018)

Na prática o que se dá é a narração do acompanhamento terapêutico realizado pelo autor a um jovem garoto de quatorze anos de idade, pelas ruas do centro da cidade de São Paulo, mais especificamente na região da Luz vulgarmente conhecida como cracolândia, onde provisoriamente este vivia.

Após um ano e meio de acompanhamento pelas ruas do centro, utilizando-se muitas vezes da linguagem do desenho como ferramenta de diálogo em busca de narrativa histórica, o jovem garoto aceita buscar novas alternativas frente as vivenciadas até o momento por ele como morador de suas ruas. Experiência esta, vivida por este jovem durante os últimos três ou quatro anos antes deste relato.

São Paulo, setembro de 2008

Após aquela miríade discriminatória,
Imaginando o que acontece lá fora,
Ou lá dentro, dentro da cabeça.
Ou do mundo, de consumo.
Antes que esta nova história desapareça.
Transforme-se em um filme mudo.
O ator principal gesticula se articula.
Não cabe, o esforço, busca à vitória.
A sociedade aflora, pertencimento,
Demora, demora, demora e demora.
O menino homem quase que implora.
Paranóia.
No esforço retorna para a escola.
Rotina otimista nada realista, estatística.
No seu ombro direito, insista.
No esquerdo, desista!
Seu braço direito amputado.
Pesado fardo.
Siga as normas,
Sete de setembro independência,
O mundo cobra.
Onze de setembro torre gêmeas,
Que você desapareça, esnoba.
O menino cinza incomoda.
Porém o de cores sobra.
Resíduos líquidos iguais aos teus, aos meus,
Vermelho por dentro corre.

Sonhos, desejos, vitórias.
Um lugar, uma história.
Bem que ele queria...
Ilusão pictórica.
Esta parte a T.V não diria.
O que não falta são pedidos,
Desprendidos, reprimidos.
Soluções inexistentes para passados delinqüentes,
Onde histórias deprimentes,
Tocam, mas não focam as lentes,
Interesses, reabilitações.
Luz dos holofotes, sirenes.
A este se sente pertencente.
O mesmo parque de diversões conhecido como casa do diabo,
Hospeda.
Tem coração gigante, mas espere um instante,
Pedra.
Resistência política ou o ser nômade.
Em operações incessantes, diante.
O inimigo debaixo da garoa.
A loira.
Noutro ombro o desejaste.
Escola, semi-liberdade, casa, família.
Cobranças e mais cobranças,
Ironia.
Acredita que pode pertencer.
A um mundo que há tempos não vê.
Insiste se esforça.
Rotina diária,
Hora a hora.
Sonha, namora.
Futebol, bola.
Perde a hora.
Advertência, clemência, e agora?
A quebra não demora.
Fugitivo do sistema a palavra não dobra.
Some da um tempo.
Em casa dorme.
Instante polícia o aborda.
No corró o coloca.
Engano momento,
Consciência abre espaço pro medo.
No mundo de dentro, acolhimento.
O namoro, paquera já em desenvolvimento.
Namorada de um relacionamento rompido e antigo.
Frágil, porém por ela sempre é bem recebido.

À sua mina retorna.
Garimpar, pipar, pedir esmola.
E nesse momento retomamos ao início da história.
Balas ao ar estopim,
Póu !
Do outro lado da rua,
Cavalaria, artilharia, em operação, loira.
Piscada, disfarce,
O que em sua cabeça passa, enfim.
A paquera retoma, crase.

18.2- Estética do Graffiti como ferramenta de ressignificação do espaço casa.

O Projeto Grafethos desenvolvido pelo autor no ano de 2009, teve como fundamento base, o repensar os lares de jovens que haviam passado pela experiência de viverem nas ruas do centro da cidade de São Paulo.

Este se deu, após o acompanhamento de um jovem garoto de 12 anos, e foi realizado pelo próprio autor por intermédio da ONG Projeto Quixote a qual este realizava trabalho como educador.

Sua prática como grafiteiro seria norteadora do projeto, assim como o desejo deste jovem em retornar ao seu lar de origem, o motivador.

Ao se ver a possibilidade e desejo de retorno para suas casas tornarem-se realidade, tronou-se também necessário o repensar tais lares.

Tanto a realidade ocasionadora da exclusão na maioria das vezes é econômica, social, quanto também é relacionada à extrema exclusão de acessos culturais, e assim estes lares estariam também feridos pela fuga deste menino anteriormente.

No momento que este escolhe retornar a sua casa de origem, torna-se necessário pensar com o jovem, como se dará tal processo de retorno, o como este processo se daria na prática. Tendo em vista um forte vinculo já estabelecido com o mesmo e com seus familiares que o receberiam de volta, e assim os processos seriam mais facilmente visitados.

Ao pensar os processos estar-se-ia também se repensando as relações como seus entes, em como estes iriam receber o jovem de volta.

Na prática o respectivo projeto propunha-se a realizar a decoração simbólica da casa de um jovem, que encontrava-se em situação de rua e era acompanhado pelo autor em seu trabalho de artista educador junto a ONG - Projeto Quixote, em seu programa refugiados urbanos. Porém o presente projeto apresentado, seria realizado, criado e produzido exclusivamente pelo autor com autorização da Ong e do amigo e fundador Aura Lescher incentivador do Graffiti em São Paulo.

Assim o Projeto Grafethos somente somaria-se ao trabalho desenvolvido como educador, mas seu cunho simbólico e liberdade processual possibilitada pela autorização poética, seria colocada como arte colaborativa e aplicada à uma causa social específica, sendo norteada pela poética e ética do autor como artista.

Através de técnicas provindas do Graffiti e dominadas pelo artista idealizador do projeto, buscar-se-ia o valor simbólico familiar ao criar uma imagem representativa desta família, que por fim seria pintada sobre uma das paredes desta casa.

Agregaria-se ao projeto de elaboração da imagem, um processo familiar de construção comum aos seus moradores, e especialmente ao jovem recém rematriado[36], mas ainda em situação de vulnerabilidade social.

Estes familiares participariam como co-autores e beneficiados do trabalho quando finalizado dentro do processo colaborativo.

Durante o processo de construção gráfica da imagem a ser pintada num dos cômodos da casa, propunha-se como base poética à construção coletiva, pois neste processo seria buscado seu caráter subjetivo como proposta, assim como representativo a esta família.

Dada sua construção coletiva, esta viria a contribuir como intermediadora de diálogo entre os familiares e o jovem, de maneira a diluir o peso dado às conversas delicadas e evitadas, mas necessárias e relativas ao passado.

---

[36] termo criado por Ernesto Sábato para descrever a imagem do imigrante que precisa sair de sua cidade, sua casa, sua pátria, entrar num navio e da popa testemunhar a costa se distanciando; naquele momento, a pátria é tão forte e poderosa, que deveria se chamar “mátria”. Termo usado pelo Projeto Quixote na construção da palavra rematriamento.

O Jovem no difícil processo de rematriamento e em suas idas e vindas das ruas para casa, acaba por ter nesta situação de criação da imagem coletivamente com sua família, a necessidade e momentos propícios de diálogo e afeto.

Há a necessidade de se reorganizar nesse recomeço, assim como de pleitear objetivos se defrontando com as antigas dificuldades de relacionamento com seus familiares, ou a própria falta de diálogo.

O acompanhamento do educador grafiteiro nesse processo, reforçaria sua autonomia, servindo de intermediador desta relação ainda muito fragilizada.

O projeto de pintura decorativa simbólica, aos lares desses jovens com possibilidade de rematriamento, visaria mais do que somente a pura decoração de um ambiente de suas casas.Teria como proposta real a valorização de um projeto familiar, com a participação de todos seus membros.

Da escolha do espaço a ser pintado, cores, ou na definição do desenho com objetivo simbólico, se buscaria valorizar o processo de retorno desde jovem para casa, neste momento de reencontro com sua vida, sua família. A droga até mesmo seria esquecida, não usada e nem mencionada no transcorrer dos processos.

Durante o processo via-se o aparecimento de diversas outras demandas, ao se tocar no ponto de cuidado com a casa, e assim possibilitou-se um momento de reflexão da própria relação familiar de cuidado uns com os outros.

Por se tratar o Graffiti de uma expressão gráfica das ruas, proveniente enquanto hip-hop das periferias das grandes cidades, sua visualidade e suas características já estariam inserida no contexto da decoração, da “arte" regional na urbanidade circundante.

Sua valorização visual, traria para o ato de se pintar o ambiente interno da casa deste jovem, possibilidades ao acesso e ao universo educativo relacionado à artes e a expressão do jovem atendido. Linguagens.

Sendo esta linguagem uma fácil ferramenta de comunicação e identificação com o jovem rematriado, poderia este fantasiar e também se embrenhar no mero fazer artístico ou buscar conhecimentos na arte como expressão.

> Por meio da Arte é possível desenvolver a percepção e a imaginação, apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo ao indivíduo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada". (BARBOSA, 2003, p.18)

Assim como Barbosa (2003) nos possibilita ver que no desenvolver a percepção, a criatividade, e a imaginação por meio da arte, mudaria-se também a realidade. Nos processos do pensar a imagem ao projeto Grafethos, o autor vislumbrou no levar os envolvidos a uma visita por ele direcionada à Pinacoteca do Estado de São Paulo que jovens encontrassem referenciais visuais também fora do contexto do Graffiti, assim como que estes também expandissem seus repertórios visuais e culturais.

Deste modo buscou-se agregar maior carga simbólica ao Brasão familiar criado, assim como, expandir o repertório cultural dos jovens envolvidos, onde pertencer a locais públicos de cultura seria também foco e e desconstrução ao repertório "rua" já conhecido.

No decorrer do processo de elaboração da decoração junto à família do jovem atendido, se inseriria outro jovem provindo das oficinas pedagógicas de técnicas de Graffiti também realizadas na ONG Projeto Quixote, mas este já em processo de profissionalização. Sua participação se dará como aprendiz co-autor colaborador do projeto.



Figura 40- processo de pintura realizado na casa de jovem participante do processo. Foto acervo pessoal. (Autor e jovem)

Como forma de registro utilizou-se da captação em vídeo[37] do processo de pintura, onde o responsável foi outro jovem da ONG, que ficou incumbido dos registros áudio-visuais. Sem que o registro se sobrepusesse ao intuito do projeto e seus processos, não se registrou os processos anteriores a pintura, afim de se manter a integridade familiar o sigilo e a intimidade das confidencialidades familiares.



Figura 41- Trabalho finalizado em sua constituição colaborativa cria-se o brasão da família. foto acervo pessoal

[37] Ver vídeo em anexo.

18.3 - Estética do Graffiti em hibridação: professores/alunos/grafiteiros

Dado o projeto específico realizado pelo autor na condição de coordenador, professor, educador e grafiteiro, ocorrido durante o ano de 2016 e provindo de uma parceria entre a ONG Projeto Quixote e a Secretaria Municipal de Direitos Humanos e cidadania da cidade de São Paulo e a Escola Estadual Roldão Lopes de Barros, apresentam-se a seguir os relatos e reflexões acerca do projeto desenvolvido.



Figura 42- grafiteiros convidados em ação durante evento



Figura 43- autor e alunos participantes do projeto durante evento

Como escopo ao projeto ter-se-ia uma formação de professores com recorte temático na reflexão de questões relacionadas a prevenção do uso abusivo de entorpecentes, fato este comumente visto entre jovens alunos de quatorze a dezoito anos, frequentadores de escolas do ensino médio na cidade de São Paulo.

Paralelamente dado o constante esgarçamento de cargos e funções vistas nas ONGs o autor acaba por realizar múltiplas funções, onde o foco final do processo se daria na função do grafiteiro, organizada e articulada no fazer Graffiti em forma de painel coletivo. Haveria na versão final do painel a participação dos alunos da escola, dos professores da Escola assim como dos jovens da ONG parceira, e de grafiteiros convidados e moradores do bairro da Vila Mariana.

Participariam do evento os artistas convidados residentes na vila mariana; Jerry Batista, Florian (França), Enivo, Ayco, Ricardo AKN, Gueto, Zefix e Patricia Ariane, Feikehara e Urasaki, aos quais agradecemos a participação e colaboração.

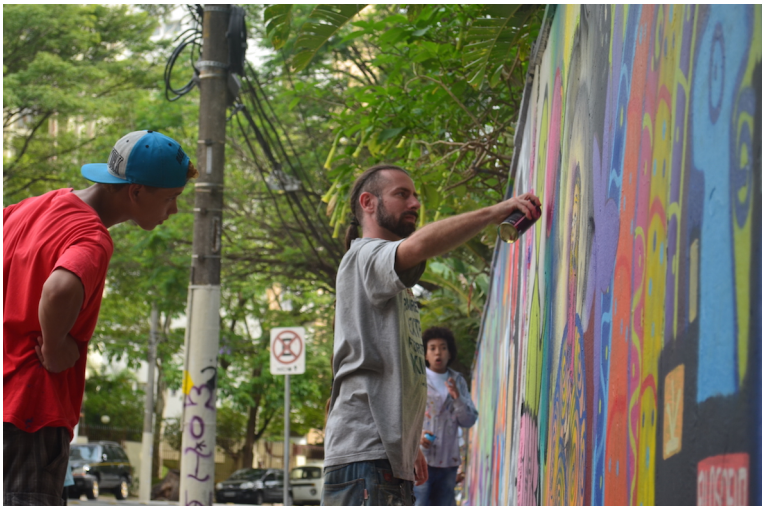


Figura 44- processo de pintura do painel durante o evento final do Projeto. Jovens e autor em ação.

Como articulador do projeto na função de coordenador, o autor articularia uma rede onde traspassariam múltiplos profissionais, de pedagogos, à psicologas, dos coordenadores pedagógicos, à diretora da escola, do psiquiatra, a cerca de vinte alunos da escola, assim como dos dez jovens alunos do autor atendidos pela ONG Projeto Quixote, e dos dez

grafiteiros da região da vila mariana convidados. O autor ainda realizaria pintura junto ao grupo formado, não se eximindo de seu papel primo de grafiteiro em sua formatividade.

18.4 - Graffiti como meio: expedições e mural no Sesc Belenzinho

Projeto realizado junto ao Núcleo Socioeducativo do Sesc Belenzinho no ano de 2016.

Abarcando referenciais históricos diretos, assim como relações com a historia da arte de forma ampla, o conhecimento empírico dos participantes resultou em aproximações da linguagem do Graffiti, como Arte Urbana.

Iniciando por uma imersão realizada através de uma expedição pelas ruas da cidade de São Paulo, em seu centro antigo, o andar e olhar atento aos trabalhos contidos na estética mural realizados por grafiteiros, e observados em reflexão à uma nova monumentalidade urbana, pinturas sobre as empenas cegas de prédios.



Figura 45- Processo de realização do Painel SESC Belenzinho

Transpassou-se como processo de oficina o desenvolver da linguagem e a apresentação de desenhos e estilos característicos do Graffiti. Assim como noções éticas e estéticas contidas na cultura hip-hop.

Abordando sua sintaxe, a expressão, e a criação plástica, inicia-se da experiência e pelo uso dos materiais específicos característicos, as ferramentas do grafiteiro, seus suportes característicos, e suas técnicas.



Figura 46- Painel Final realizado com jovens. SESC Belenzinho

Buscou-se apresentar a linguagem do Graffiti em suas características híbridas, como gênero impuro permeado pela intervenção urbana e desenvolvedor de desenho e estilo característicos, assim como pelos saberes da pintura e possíveis relações com a performatividade.

Operacionalizados os conhecimentos adquiridos na oficina, através da proposta metodológica e prática das diferentes técnicas, trabalhou-se a colaboratividade como concepção de trabalho final, onde a individualidade expressiva das propostas poéticas se uniriam em um trabalho único e pautas na interfomatividade conforme Valente (2008).

O experimento e vivência em grupo se daria através de exercícios práticos, e teria como fim apresentar a visualidade e a ética contida no contexto estético do Graffiti, sendo ambas aplicadas em grupo de maneira a aproximá-los da prática real. Embora simulada e relacionada diretamente às linguagens do desenho e da pintura características do Graffiti, uma proximidade com a estética foi buscada, mas a ação ilegal não permearia sua concepção, dado o cunho educativo da proposta.

19 - Graffiti e Publicidade

Introdução

> O esteticismo, certamente, corrompe a ação e o pensamento, porque atribui à conduta da vida e à busca do verdadeiro, leis e fins que não são próprios de tais atividades; mas acaba também por corromper a arte, já que quem, com a idéia de fazer da vida apenas uma obra de arte, a subtrai da lei moral, que é a única em condições de guiá-la e subtrai os próprios raciocínios da exigência da verdade, que é a única em condições de orientá-los, torna-se logo ignaro de outros critérios a não ser o mero interesse e o puro capricho; com isto o valor artístico cede lugar a modos de ver puramente econômicos. (PAREYSON, 2001 p.36)

Não obstante em verificar na afirmação de Pareyson (2001) relativa as buscas econômicas, assim como colocando essa afirmação em relação ao objeto da presente pesquisa, o Graffiti, teríamos um paralelo na história da arte bem significativo à estilização dos trabalhos dos artistas. A sobrevivência econômica, a busca pela identificação através do estilo, e por fim a fama alcançada com o estilo e as encomendas pagas. Corrompimentos clássicos do pensamento.

Uma visão é inevitável nos dias de hoje; a maciça comercialização do estilo ou estética propriamente visual do Graffiti pela indústria cultural, intermediadores a estes, e as agências de publicidade e moda.

O uso da Arte na publicidade, assunto amplamente pesquisado e ensinado em cursos de graduação da área de propaganda, não surge do ostensivo uso do Graffiti em campanhas, seria prepotência tal afirmação. Mas estaria este uso associado à determinada estética, condicionada diretamente a possibilidade de lucro ou aumento de vendas de determinada marca.

Ao associar um estilo de arte retirado da história da arte e assim suas características visuais enquanto arte, a propaganda e publicidade se apropriariam da mesma em busca de se criar um fundamento para determinada campanha publicitária e agregar valor às mesmas.

O Graffiti tido inicialmente como termo arqueológico e provavelmente visto primeiramente em Raphael Garucchi no ano de mil oitocentos e cinquenta e seis, é apresentado em Funari (2002) como também

possibilidade de vinculação de seu uso como publicidade em prostíbulos de Pompéia, onde inscrições encontradas nas paredes seriam realizadas afim de se divulgar as possibilidades de compra de serviços sexuais. Algo a ser mais aprofundado em pesquisa, dada infinitas possibilidades de interpretação, sendo esta somente uma especulação. Porém no momento tendo certo valor associativo à pesquisa.

O recorte de público alvo, quando se fundamenta uma campanha publicitária contratada de uma agência, determinaria assim, o estilo de arte passível de apropriação e associação ao produto. O estilo a se trabalhar para atingir o público desejado, teria relação a definida intenção de venda do produto desta marca contratante.

Ao buscar-se aproximação com determinado público, selecionado como alvo, os desenvolvedores das campanhas apropriar-se-iam de uma característica visual cotidiana deste, de um gosto ou características de consumo.

Entre os desenvolvedores teríamos aqueles também mais ousados, no caso dos pioneiros à utilizarem determinado estilo em associação a determinado produto e publico alvo. Levariam estes, a seus clientes como proposta, o caráter de "inovação". Dada a associação inovadora ser geradora de sucesso, esta seria *a posteriori* seguida por outros não tão audaciosos. Movimento este, comum no meio da cultura de massa, consumo e moda.

> Um exemplo da ligação entre arte e publicidade é o movimento *Pop Art*, que tratava do consumo na sociedade industrial e surgiu na década de 1950, na Inglaterra, logo ganhando força nos grandes centros urbanos dos Estados Unidos, país que passava por um momento histórico de prosperidade econômica devido ao avanço tecnológico e ao fortalecimento no período pós-guerra. (FIGUEIREDO;CRISPINO, 2013)

A simples associação da *Pop Art* ao utilizar de elementos publicitários para o campo da arte, já nos traria significantes quebras de paradigmas, assim como modificações relevantes tanto no campo da arte, quanto da publicidade e em suas relações de troca. Acentuar-se-ia a tênue linha separadora destas distintas áreas de conhecimento.

O nosso objeto de estudos Graffiti potencializado pelo movimento hip-hop em Nova Iorque, se desenvolveria contemporaneamente à *Pop Art,* assim como teria seus difusores também residentes nesta cidade no período de desenvolvimento de ambos. Andy Warhol e Basquiat, por exemplo nos anos de mil novecentos e setenta e oitenta.

Aos poucos a indústria cultural, e também o mercado de Arte, notariam a potência do Graffiti como veículo de comunicação de massa, assim como suas propensões também a Arte. Sendo vista como Arte, esta traria em seu entendimento estético, representatividade de urbanidade contemporânea, espontaneidade de surgimento, e traria ainda ao possível colecionismo o caráter de fetiche dada sua ilegalidade, algo novo até então ao mercado.



Figura 47- Graffiti realizado em Nova Iorque no ano de 1980 sobre um trem do metro - Fred`s soup cans. Foto: Marta Cooper

Seus primeiros apreciadores surgiriam pela comunicação pública que este proporcionava, assim como pelo local a que esse se propunha. Vagões de trens do metro.

As “campanhas” dos grafiteiros da época, exploram um suporte de massa que circulava pela cidade no espaço público, o metro. Haveria vinculação do meio expositivo aos trabalhos propostos.

Mesmo que de maneira inicialmente fechada ao entendimento dos próprios grafiteiros, esta traria também ao âmbito da comunicação publicitária, a visualização de sua potência como veiculo de também comunicação e campanhas de produtos de consumo.

A revista de arte *L'ART VIVANT* de 1973, a qual Helène de Nicolay descreve o momento vivido em Nova Iorque, nos daria um pouco da noção e impacto que o Graffiti estava trazendo para o contexto urbano da cidade de Nova Iorque. "se você for a NY, evite os museus. Eles não tem mais nada a mostrar. Ao contrário, a arte está descendo nas ruas, e mesmo mais abaixo nos metros." Fonseca (1989 .p 30).

Relações com a *Pop Art,* o uso de meios de comunicação de massa como suporte, ou o *kitsch* como possibilidades estética se afirmam.

Após a apropriação dos vagões dos trens do metrô, por parte dos jovens grafiteiros de Nova Iorque, o Graffiti alcançaria sua potência máxima nessa geração e se disseminaria ainda mais pelo mundo a fora, assim como se desenvolveria como *Street Art* e também criaria uma tradição nova-iorquina, seguida até os dias de hoje.

De sua ocupação inicial como também proposta social de reivindicação da cidade, à sua absorção pelo mercado de Arte como exótico, assim como em sua proximidade com a publicidade e apropriação pela industria cultural, haveria no Graffiti um certo deslocamento enquanto proposta inicial e social. Ética e estética.

Porém por outro lado, o Graffiti apresentaria ao mundo em sua estética, a representatividade de uma geração jovem, rebelde e corajosa, que ao se impor ao mundo e propor algo para espaço urbano, não demonstraria se preocupar com um consenso moral, ou aguardar o consenso social e democrático, para seu fazer e reivindicar. Teve vontade, foi lá e fez. Ética não coletiva.

19.1 - Graffiti “profissional”

No contexto brasileiro, mais especificamente na cidade de São Paulo, vemos nas definições de se é Arte ou se não é Arte propostas a Graffiti. A busca, como já mencionada seria inicialmente dado o desejo de uma geração de artistas que propuseram-se a levar seus trabalhos para rua como Graffiti. Porém como também já levantado, tal desejo se revelaria excludente a demais realizadores de Graffiti, estigmatizando-os como pixadores dado não serem conhecedores de referenciais na arte, por uma comum exclusão também cultural de acesso em nossa sociedade.

O uso da visualidade trazida do Graffiti para decorações internas de ambiente e também campanhas publicitárias, seria amplamente difundido no período pós início do autor no fazer Graffiti.

A publicidade enquanto indústria cultural, de maneira notável propagaria o Graffiti por todos os cantos da cidade. A prática do Graffiti, torna-se amplamente aceita por veículos de comunicação em sua ação legalizada, e assim esta se especializaria enquanto profissão, se assim poderíamos dizer.

- Com o que você trabalha? Sou grafiteiro!

O “profissionalismo” dado no fazer Graffiti para indústria cultural, se conflitaria na ética coletiva dos grafiteiros, tanto pela via do mercado publicitário, que buscava se associar a sua estética para vender produtos à jovens, quanto do ponto de vista dos grafiteiros de origem ética no hip-hop, que veriam surgir a possibilidade de sustento econômico, e o ganho de fama e notoriedade.

Tal potencialização do profissional do Graffiti, surgiria em muito também, dada as políticas públicas constantes de diversos governos em se combater o Graffiti em sua forma essencial e marginal de contravenção. Com o desenvolvimento do "Graffiti autorizado” surge uma contradição, mas também aceitação pelo meio social possibilidade de lucro financeiro.

Surgem aos poucos um Graffiti bonzinho – direcionado aos anseios da "sociedade de bem", e potencializado pela criação de um mercado próprio a sua estética, e dentro de uma moralidade.

Tornar-se-ia este, um dos maiores meios mantenedores financeiros de artistas e ilustradores provindos do Graffiti.

Não necessariamente que grafiteiros da geração de 1980 não tenham realizado trabalhos comerciais, mas a estética do Graffiti nova-iorquino fundamentado socialmente na cultura hip-hop, ganharia notavelmente o mercado, como identidade visual da cidade e da juventude.Letras e personagens estilizados.

O fato da profissionalização do grafiteiro enquanto ilustrador de Graffiti será apresentado ora em pesquisa, através de campanhas e trabalhos de decoração desenvolvidos pelo autor durante os últimos vinte anos de sua experiência na área. Esta apresentação buscará mostrar um pouco deste campo que se desenvolveu no período, através do conhecimento empírico do autor e da apresentação de trabalhos mais recentes.

Desta maneira, o autor se apresenta neste momento como também empresário, e em forma de agência dentro da estética do Graffiti e através do conhecimento empresarial adquirido, apresentar-se-ão as formas e os campos de atuação desbravados comercialmente pela estética do Graffiti, mais propriamente na representação visual desta, aos quais a prática também se desenvolve e acrescenta como definição à sua estética.

Tais elementos poder-se-ão desta maneira, somarem-se ao entendimento de uma estética geral e a reflexões acerca da Ética que o permeia, onde a moral paradoxalmente se condiciona a aceitar o "Graffiti autorizado", porém a Ética se conflita em cada ator grafiteiro de origem.

Axiologia decorrente deste percurso comercial, contradições estéticas e possíveis imposições poéticas surgiram neste caminho.

A possibilidade de sustento financeiro somada à prática do ser grafiteiro esteticamente ilegal, demonstra-se inviável em sua generalidade.

Mesmo com algumas exceções na atualidade como os trabalhos do artista Banksy roubados das ruas e vendidos por milhões, e dos pixadores de São Paulo que vendem os registros de suas ações, seria um tanto conflitante a venda da ilegalidade.

Cairíamos em questões morais e também comerciais ou talvez ainda se veja num futuro um maior desenvolvimento da venda de Graffiti ilegal, pois

haverá sempre a necessidade do novo no campo da arte mais liberto de moralidade, e ligado ao espírito de vanguarda.

Porém fato este ainda não uma realidade no campo da indústria cultural de massa onde também muito se pondera a moralidade.

O que se viria de modo geral, seria um retorno financeiro a prática do fazer Graffiti sob encomenda em campanhas publicitárias, decorações internas, e acima de tudo numa legalidade de sua ação, seu controle.

Com abordagens freqüentes de policiais, detenções, xingamentos dos que pela ação Graffiti passam, a abordagens de valorização de sua prática e apreciação visual do resultado, surgiria todo um mercado para a realização de encomendas comerciais em caráter de comunicação visual publicitária.

Com a popularização da prática como algo do “bem”, assim como no também desejo de proteção do espaço visual público, os comércios buscariam reprimir com seus "Graffiti" encomendados, as ações de vândalos do Graffiti.

No final dos anos 1990 veríamos surgir alguns grafiteiros somente profissionais que viveriam de encomendas, assim ganhando também o caráter de profissão entre seus realizadores e sociedade.

Com possibilidade de ganhos reais e freqüentes, muitos se dedicariam totalmente às encomendas, estas mesmo possibilitando ganhos financeiros, estariam mais próximas ao trabalho de “peão” do que do artista e assim gerando baixo retorno financeiro mas, exigindo muita dedicação de seus trabalhadores.

O conhecido muralista brasileiro Kobra, trabalharia muito nesta linha de encomendas antes de ser consagrado como muralista, sendo seus trabalhos atuais quando sob o olhar de um entendedor da prática e estética, estes trariam muito das características deste período do muralista, e pouca ou quase nenhuma referencia da estética hip hop, mas sim da aerografia e da reprodução fotográfica estilizada por esta.

O presente autor em seu início como grafiteiro no ano de 1998, também se depararia com tais possibilidades, e assim adentraria o meio comercial como “profissional do Graffiti*”.* Paralelamente à suas ações ilegais, sua carreira acadêmica e como professor ao obter ganhos financeiros com o

"Graffiti comercial" poderia este também financiar suas demais e adjacentes carreiras.

O pertencimento a um grupo dentro das ideologias do Graffiti hip-hop, sem dúvida para um adolescente seria algo importante, porém quando este jovem passa por dificuldades financeiras e familiares, e visualiza nas possibilidades de ganhos financeiros com o "Graffiti comercial" uma chance de reconhecimento profissional em seu bairro como “artista”, sua inserção na sociedade de consumo, questões Éticas seriam revistas.

Tal é a possibilidade gerada pelo campo da publicidade e no profissionalismo comercial voltado ao fazer Graffiti autoriza e sob encomenda, que muitos grafiteiros pertencentes a está geração, não visualizam qualquer possibilidade profissional de melhora, no ato de aprofundar seus estudos em caráter formal ou universitário. A possibilidade é de ascensão financeira.

Dados estes fatos, raramente se verá grafiteiros desta geração, em universidades se dedicando à pesquisas científicas.

A Universidade se mostra muito distante da realidade desta geração, mas ao se ver alguns grafiteiros trilhando este caminho, surgirá também nas gerações subsequentes uma maior busca pela também formação universitária. Vendo estes nesta possibilidade um caminho de também reconhecimento para se posicionarem no meio social de maneira mais crítica.

Como possibilidade vista pelo autor em seus primeiros anos como grafiteiro, seus ganhos com o “Graffiti” sob encomenda para publicidade, somados ao seu fazer ilegal no Graffiti, uma visão crítica de suas práticas será potencializada na então alternativa de também adentrar a Universidade.

Utilizando-se de ganhos com “Graffiti comercial” para se financiar na universidade, se inicia uma empreitada acadêmica que perdurará até a presente pesquisa numa duração de aproximadamente dezesseis anos.

Numa visão ao campo da publicidade como profissionalização e sobrevivência financeira na estilização do Graffiti, e em sua atuação com Graffiti propriamente dito, surge já na época a necessidade de profissionalizar este como meio publicitário paralelamente a noções Éticas e a concepção de um estética de Graffiti presente.

> O que essa expressão urbana e, muitas vezes ácida, possui em comum com o mundo publicitário? Uma resposta rápida nos levaria para uma palavra: sedução. (DE OLIVEIRA; CHINEM, 2014)

Desta forma o autor se proporia como empresa, e afim de dividir seus campos de atuação surgiria a Yostreet como projeto exclusivamente empresarial.

Paralelamente ocorreria também seu trabalho como grafiteiro-educador, porém este voltado a preservar a Ética hip-hop mas também com visões profissionais ao mercado de trabalho já existente à estilização, e que se apresentará em capítulo específico intitulado Graffiti e Educação.

Sua atuação como educador também se dará envolta na comercialização possível ao Graffiti, num setor da ONG Projeto Quixote que visa o empreendedorismo juvenil. Esta também criada nos moldes de Agência de publicidade e nos moldes da exploração da estética da visualidade do Graffiti somada a responsabilidade social, a Agência Quixote Spray Art, a qual o presente autor muito contribuiria para seu desenvolvimento durante os últimos quinze anos.

Serão criados pelo autor, métodos e processos pedagógicos para a formação dos jovens frequentadores de seu curso na Ong, em sua figura como educador grafiteiro, afim da inserção dos mesmos e apresentação das possibilidades aqui traçadas a um mundo de trabalho possível no entorno do Graffiti.

19.2 - Projeto Empresarial - YO Street

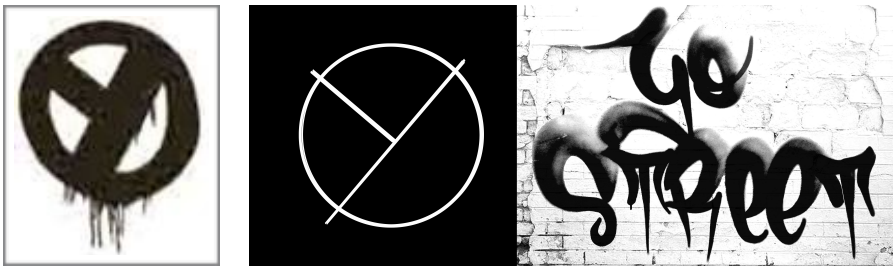


Figura 48 - Logos da empresa Yostreet.
(Antigo 2008 e atuais. Criação; próprio Autor)

A seguir serão apresentados em recorte intencional de temas ou propostas e diversidade das mesmas, alguns trabalhos produzidos pelo autor, sob o codinome empresarial YoStreet.

Buscar-se-á assim, apresentar e analisar o contexto comercial num âmbito da crítica analítica, com base no fazer empírico. Relacionar-se-á ao contexto do Graffiti já traçado uma também visão para sua Ética e concepção de Estética, sendo estas possíveis visões, às relações tidas em contraposição a sua poética como grafiteiro, as vezes impostas ao cliente. Encomendas onde se busca relacionar a característica visual do trabalho autoral do grafiteiro, Ota.



Figura 49- Pintura ao vivo em feira internacional realizada no lançamento da caneta Sharpie no Brasil



Figura 50- trabalho realizado ao escritório da Agência Avantgard, com plena liberdade de criação e divulgação de estilo autoral



Figura 51- trabalho realizado para a construtora Passarelli sob encomenda



Figura 52- decoração em restaurante



Figura 53- trabalho realizado à Agencia Canopus, mistura entre trabalho autoral e logo da empresa



Figura 54- " pintura em performance" realizada durante evento empresarial



Figura 55- reprodução de logotipo em empresa



Figura 56 - Painel e logotipo em fachada externa de academia



Figura 57- Painel da série ingenuidades*: SP Ongoing*. Hotel Radisson Blu, São Paulo. (liberdade autoral) Restaurante Badebec.



Figura 58- Campanha à empresa Brastemp (autoral mais produtos).



Figura 59- trabalho autoral relacionado a campanha a empresa Intel. Stand

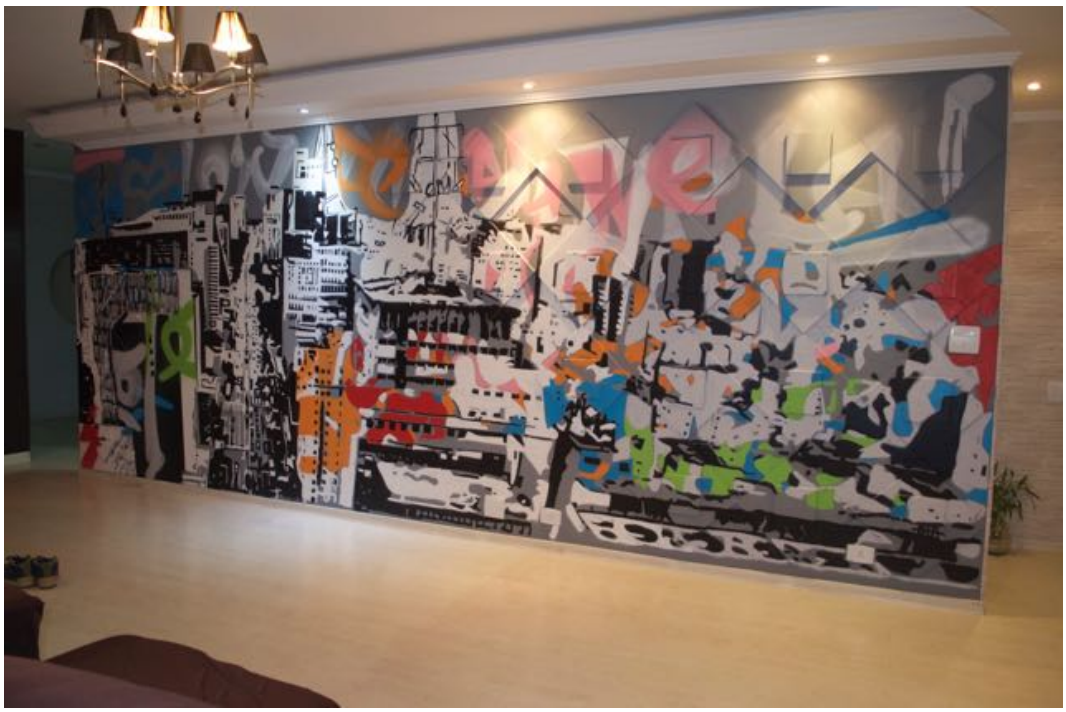


Figura 60- Decoração de apartamento



Figura 61- trabalho em fachada de empresa



Figura 62 - trabalho em fachada de empresa



Figura 63- decoração interna de empresa



Figura 64 - cenário de programa de televisão - Tv Gazeta



Figura 65- Casa Cor/SP - parceria com grafiteiro Enivo, trabalho autoral



Figura 66 - painel autoral patrocinado "*moment of insight*", lado 2.

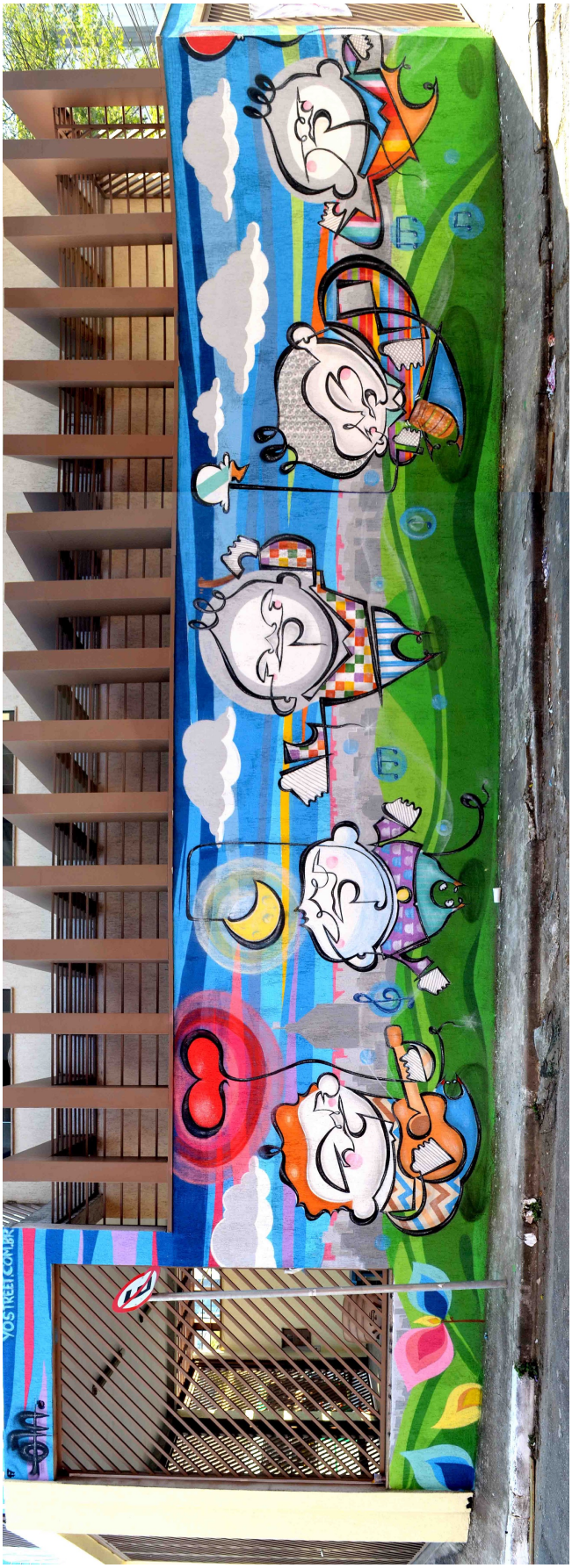


Figura 67 - Painel autoral patrocinado: "moment of *insight*",lado1. 2018
(ver horizontalmente)

19.3 - Considerações à estética

Não é privilégio de nossos dias o uso e a apropriação pela indústria cultural da arte, e de ícones artísticos consagrados e marginalizados. Assim como o desenvolvimento de obras específicas com fins de encomenda.

> O *amusement,* ou seja, diversão, implícita em todos os elementos da indústria cultural, já existia muito antes dela. Quanto mais total ela se tornou, quanto mais impiedosamente obriga cada marginal à falência ou a entrar na corporação, tanto mais se fez astuciosa e respeitável. (ADORNO, 2002, p.17)

O que veríamos atualmente, e dado o recorte temático na busca da estética do Graffiti, seria o uso desta estética provinda da contra cultura, também passível de apropriação à campanhas publicitárias, e às encomendas. Dado seu caráter exótico, e contestador teria o Graffiti grande força entre um público mais alternativo e jovem.

Assim com o movimento Punk representante de uma geração contestadora, mas que quando absorvido pela indústria, se torna passível à butique, vendo-se com isso a absorção de um detalhe de sua proposta estética a calça rasgada por exemplo, a estética do Graffiti seria também utilizada incessantemente pelo mercado publicitário nos últimos anos, num também *amusement.*

Num olhar geral, atualmente seria um tanto difícil se fazer uma campanha que buscasse atingir um público jovem urbano, sem uso da estética característica do Graffiti.

Um diferencial bem interessante de ser notado no uso da estética do Graffiti e principalmente de suas características visuais pelo mercado publicitário, se dá numa inversão de apropriações.

Sendo o Graffiti em sua origem marginal, utilizador do espaço público geralmente próprio da publicidade como visto em; *outdoors*, cartazes de rua de parede de alta visibilidade, letreiros e luminosos nas partes altas dos prédios, no metrô, entre outros suportes, o Graffiti também buscava chamar atenção, mas inicialmente de seu próprio grupo, à revelia.

Teríamos assim como diferença entre Graffiti e a publicidade, o fato da publicidade visar o público como consumidor potencial a um determinado produto que estariam vendendo. Em hipótese o Graffiti como produto.

Estando o espaço visual público, dividido e guerrilhado entre grafiteiros e publicidade, vê-se uma nova oportunidade quando o mesmo é alterado na cidade de São Paulo especificamente com a introdução da lei *cidade limpa*[38].

O Graffiti exerceria mais fortemente o domínio, e assim também conseguiria maior aceitação popular neste período.

Sozinho e sem concorrências o Graffiti reina, porém torna-se também alvo direto e fácil do mercado publicitário que perdera seu espaço.

A publicidade por sua vez em busca de uma nova comunicação visual com seu público alvo, vê na apropriação da estética do Graffiti uma forma de nova inserção pública de suas campanhas.

A apropriação da contra cultura, acaba por instituir um mercado próprio voltado para a área da estética marginal ou especificamente à estética do Graffti.

Com o passar dos anos, e cada vez com maior valorização da estética e características visuais do *Graffiti,* com um foco muito grande no uso da ferramenta spray, o Graffiti, tornar-se-ia identidade visual de cidade de urbanidade.

O então mercado do Graffiti, atrairia cada vez mais profissionais, de diferentes áreas de formação, com a promessa de sucesso e trabalho, e assim, em seu novo caráter de “bonzinho” não mais seria mais este, restrito somente a grafiteiros de origem marginal.

Surgiram artistas-agências especializados na venda, reprodução de sua estética. Antigos *designers*, ilustradores, e artistas, mudariam de área de atuação afim de ocuparem esta nova área. Vista como lucrativa e somente concentrada na reprodução das características visuais do Graffiti, algo fácil de ser feito e copiado por *designers* e ilustradores.

---

38 LEI Nº 14.223, DE 26 DE SETEMBRO DE 2006
(Projeto de Lei nº 379/06, do Executivo, aprovado na forma de Substitutivo do Legislativo)
Dispõe sobre a ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana do Município de São Paulo.
GILBERTO KASSAB, Prefeito do Município de São Paulo, no uso das atribuições que lhe são conferidas por lei, faz saber que a Câmara Municipal, em sessão de 26 de setembro de 2006, decretou e eu promulgo a seguinte lei:

Assim como as demais propostas de contra-cultura que possuíam um apelo visual forte de contestação, como os citados punks, a contra cultura quando se propaga, se dissemina pela massa, ou se impõe na mesma, chamando sua atenção como noticia, tem em sua indiscriminada propagação, e sedução, a possibilidade de se tornar objeto de desejo e de consumo pela indústria cultural, que capitaliza-a.

Tendo suas essências vistas como exóticas, dado seu caráter contestador e questionador da sociedade, o fato de possuir um apelo visual próprio, provindo de uma tendência social sua proposta representaria um determinado grupo.

Todos escritórios “descolados“ desejariam ter “Graffiti” em seus ambientes de convívio, e isso não se dará somente no Brasil ou em São Paulo.



Figura 67- "graffiti" de David Choe no primeiro escritório do facebook.

No caso do escritório do facebook pintado por David Choe em 2005, o destaque vai para o ganho do grafiteiro, que ao receber uma porcentagem das ações da empresa facebook como pagamento, tornaria-se provavelmente a encomenda encomenda mais cara, ou bem paga da história da arte, tendo seu valor estimado em aproximadamente quinhentos milhões de reais, nos dias atuais.

Criara-se no âmbito da encomenda, o subsídio necessário para artistas originariamente da estética de rua do Graffiti sobreviverem e se desenvolverem. De certa maneira, a prática e o domínio no uso da

ferramenta spray, assim como um estilo característico, se desenvolveriam também juntos desse processo às possíveis reflexões críticas.

Assim vislumbrariam-se outros meios para o produzir e pensar arte, a pesquisa científica por exemplo, que numa busca por desenvolvimento do campo, se manteria subsidiada pelo próprio retorno que sua prática enquanto grafiteiro de origem, e que agora empresário possibilitariam-no.

Desta forma, assim como no mercado tradicional de arte, grafiteiros também aceitariam encomendas de obras afim de sobreviver de seu ofício, num retorno clássico ao seu fazer, como visto por Choe.

Ganhariam assim, como também veria-se surgir possibilidades de fama dentro deste mercado especializado e também informal de “Graffiti” que se criara nas últimas décadas.

Mesmo diferenciando-se de sua estética marginal não vendável, suas características e associações para seus compradores e colecionadores, ou o próprio mercado comercial em ilustração de sua estética, seriam retomadas neste “Graffiti” encomendado. O exótico marginal.

Num retorno em associação nostálgica, se não irônica, ver-se-ia uma proximidade comercial com a arte renascentista quando remetida às encomendas de obras. Aos grafiteiros, dado o profissionalismo buscado na atualidade veria-se na figura do intermediador entre o comprador e artista não necessariamente tido pela figura do *Marchand,* mas sim realizado por produtoras e agências de publicidade. Num referencial à produções de artistas durante o renascimento De Souza (2008) nos traria uma possibilidade de visão como este comércio se dava:

> Durante o Renascimento, os consumidores de arte passaram a receber orientação humanista para as encomendas de arte, dando preferência a temas mais complexos para a pintura, concentrando-se em questões literárias e históricas que exigiam mais conhecimentos por parte do público do que as passagens bíblicas mais conhecidas [...] Os estrangeiros que chegavam em Roma e aproveitavam para comprar quadros achavam mais fácil tratar com os comerciantes do que com os próprios pintores, considerados como caprichosos e indignos de confiança. (DE SOUZA, 2008, p. 43-49).

Grafiteiros paulistanos como; Speto, Binho, TitiFreak abririam espaço para a valorização da estética do Graffiti no Brasil e no mundo, sendo seus trabalhos voltados em muito ao mercado publicitário.



Figura 68 – Trabalho do grafiteiro Speto e imagem criada para Coca-Cola, patrocinadora oficial da copa do mundo Fifa no Brasil, 2014.
Foto: http://www.speto.com.br/illustration/

Realizadas para grandes marcas, onde há uma clara confusão no âmbito do fazer “artes”, empresas de publicidade intermediariam contratações de grafiteiros, encomendando seus trabalhos dada uma determinada diretriz ou real intenção na contratação.

A veiculação da imagem do trabalho de determinado grafiteiro, seu estilo, a uma campanha publicitária voltada a atender os desejos específicos de um determinado cliente, teria como intuito valorizar esta campanha proposta,. Mostrando-se com caráter de exclusividade, este trabalho remeteria vistas ao imaginário das obras de arte e na obra *prima*.

Algo similar ao visto nos trabalhos realizados pelo grafiteiro Speto para campanha publicitária da Coca-Cola durante a copa do mundo FIFA de futebol no Brasil em 2014, ou pelos trabalhos apresentados durante o capitulo “projeto empresarial Yo Street, e realizados pelo autor grafiteiro.

Haveria assim, tanto trabalhos em criação específica à campanhas publicitárias, quanto o colecionismo de trabalhos no estilo de determinado grafiteiro, que se divulga pelo meio publicitário. Ver-se-ia então, um mercado de Arte especializada neste tipo de trabalho surgir associando a idéia de coleção de obras *Street Art* , como visto no termo utilizado pela *Tate Modern,* em sua exposição de 2008.

Desenhos de personagens consagrados e seus criadores, virariam garotos propagandas das marcas que desejassem vincular seus produtos ao

novo, ao ousado, ao jovem, a liberdade de expressão tida na marginalidade da ação do grafiteiro, sua estética.

Dada as distintas visões éticas, cada qual se vincularia com este mercado a sua maneira.

> Para captar o sentido dessa contradição, não vejo lugar mais propício que o desencontro ocorrido entre a estética moderna e a dinâmica socioeconômica do desenvolvimento artístico. Enquanto os teóricos e historiadores exaltam a autonomia da arte, as práticas do mercado e da comunicação massiva – incluído às vezes os museus – fomentam a dependência dos bens artísticos de processos extra-estéticos. (CANCLINI, 2015. p.32)

Todo um culto na moda também será visto. A identidade visual e cultural de um determinado grupo. Estampas, roupas, bonés, produtos em geral da moda, vestuário, buscaram apresentar o espírito jovem e esta "estética" de cidade. É possível entrar e um shopping como um ser "comum", e sair como punk, ou punk de butique ironicamente falando, ou nos dias de hoje ter o visual e ser um grafiteiro do dia pra noite dado estilo e disseminação e aceitação em redes sociais.

Relacionando as buscas do capítulo, ao projeto utópico modernista expostas por Canclini (2015, p.32), proposta esta na interessante relação de contradição mercado e teóricos, buscou-se aqui apresentar tais possibilidades também vistas e atualizadas ao campo do Graffiti e a sua Estética de sobrevivência. Manutenção da estética comercial.

Poderíamos então conjeturar a este projeto um caráter talvez emancipador, expansionista, ou como também renovador e democratizador ?

A seguir proporemos a partir da intersecção triádica grafiteiro/artista/ pesquisador, uma apresentação conceitual conferida à poética desenvolvida em trabalhos visuais e plásticos, obras, e contida no ser artista do presente autor. Sendo esta apresentação desenvolvida e voltada aos processos e procedimentos artísticos, tidos do fazer criativo do artista, e refletidos em obras visuais, tal apresentação relacionar-se-á ao caráter especifico da presente pesquisa em Artes Visuais, a Poética.

Buscar-se-á assim, aprofundar conceitos teóricos críticos e filosóficos ao fazer poético, onde elucidações sem o pressuposto das possíveis limitações plásticas de linguagem do Graffiti trazidas por materiais específicos à prática do grafiteiro, serão vistos.

CADERNO POÉTICA

Introdução

> “Como operação própria dos artistas a arte não pode resultar senão da ênfase intencional e programática sobre uma atividade que se acha presente em toda experiência humana e acompanha, ou melhor, constitui toda manifestação da atividade do homem”.
> PAREYSON, 1993, p.20)

Partindo dos processos artísticos resultantes em obras visuais, o Caderno Poéticas propõe-se a apresentar as produções idealizadas, as realizadas e os trabalhos desenvolvidos, assim como obras expostas nos últimos cinco anos concomitantes à presente tese.

Notar-se-á nestas produções, características reflexivas e operativas próprias e tidas da hibridação de meios uma inter-relação de sistemas entre poéticas. Provindas por um lado de uma estética relacionada de um aspecto formativo e empírico surgido das intervenções realizadas com Graffiti pelo autor desde ano de 1998, serão aqui vista como também práxis, para sua poética como artista.

O mesmo inicia-se como grafiteiro e intervém na urbe a partir de características estéticas tidas no hip-hop, e mais especificamente na forma de operar de origem nova-iorquina*, com* características apresentadas durante o caderno história da presente tese.

Em determinados momentos ficarão mais evidentes alguns aspectos contidos nas obras apresentadas em Poéticas, com uma também referência estética no Graffiti, mas aqui desenvolvidas como poética pelo ser artista livre de sua ética de grafiteiro.

Tais hibridações entre outros aspectos poéticos, estarão somente subordinados à estrutura fundamental e formativa de poética das obras. Sendo os aspectos buscados como resultado a compor uma nova poética em programa artístico específico, características obvias e visuais de formatividade estarão ocultas muitas vezes nas composições em série propostas.

Em tal âmbito, distancia-se do mero ilustrar um pensamento em prol de sua defesa conceitual, este surgiria do espontâneo, e assim se esforçaria para o ser, pois derivado de uma reflexão crítica referenciada na trajetória como grafiteiro, é livre deste por ética, assim como já é híbrido, os trabalhos apresentados serão resultado dos processos derivados e desenvolvidos desta hibridação.

Fundamenta-se como programa de arte nos processos e procedimentos também especulativos do fazer artístico, é proponente, questiona, ironiza por vezes mercado, assim como seu próprio "ser" grafiteiro originario.

O seu fazer como artista é também poética de obra processo, sustentasse em ética dos procedimentos, respeitando linguagens para então subvertê-las. Pois, propõem-se linguagens plástica próprias derivadas do encontro com o próprio fazer, especulado da estética da experiência.

Para Pareyson (1993, p.18) "reservar a estética aos artistas e aos críticos enquanto tais, é erro simétrico ao permitir o filósofo construir uma estética independente da experiência artística, deduzindo-a de uma filosofia pressuposta". Tal proposição veria nos discursos filosóficos artísticos feitos pelos artistas, muitas vezes, como não filosóficos, que ao introduzi-los a estética significaria inverter os termos e confundir os planos.

Desta forma o distanciar-se da produção filosófica ou crítica para o fazer como artista, também seria necessário por vezes, para livre produzir-se Arte.

Conflito direto com o hibridar, hibridizar, para produzir.

Ao caminhar junto a uma cultura, sendo está já híbrida em concepção cancliniana, contraporíamos a especificação de atividade.

O que se viria, como também hipótese a um ser culto derivado do artista pesquisador, seria o pesquisador como crítico em análise da obra.

Possivelmente este ao analisá-la proporia caminhos a estética, ao intelectual. E se assim quisesse se aprofundar, analisaria como estética.

O artista híbrido a estes, e utilizando o conhecimento adquirido da crítica recebida, retornaria a sua posição de artista.

Como artista este poderia então propor à sua poética, ao seu programa artístico, dada a reflexão, um maior embasamento a sua práxis, dada a reflexão trazida do crítico, e ou do intelectual da estética.

O crítico novamente específico em análise deste novo fazer do artista, veria a esta obra nascida *a priori* desta experiência híbrida, no inter, mas ambas não perderiam o caráter inicialmente contidos como também conhecimento empírico. O artista só somaria à sua poética críticas e análises, não partindo destas necessariamente.

Em relação ao conhecimento empírico, Locke (1999, p.39) propõe nas impossibilidades relacionadas ao princípio de inatismo presentes na mente humana, a seguinte afirmação: "Penso que ninguém jamais negou que a mente seria capaz de conhecer várias verdades. Afirmo que a capacidade é inata, mas o conhecimento adquirido."

O próprio campo da pesquisa aqui presente, narra, se apresenta como científica, mas assim já estaria a hibridar-se. Pois esta não constitui-se como proposta somente de análise, mas também como obra artística, processo.

Ainda sobre a proposição de objetos em pesquisa científica, sendo o cerne da mesma contido na esfera cultural, Eco (2007, p. 56) contextualiza a importância do tema político como sendo implícito a mesma. Desta forma, poderíamos assim também auto-questionarmos o caráter da própria e presente pesquisa contida estritamente no campo da Arte, e não necessariamente no campo da "cultura" propriamente dita. Ou mais, Arte e Cultura estariam desta forma dissociados, ou associados?

> Neste sentido, vê que não há oposição entre tese científica e tese política. Por um lado, pode dizer-se que todo o trabalho científico, na medida em que contribui para o desenvolvimento do conhecimento alheio, tem sempre um valor político positivo (tem valor político negativo toda a ação que tenda a bloquear o processo de conhecimento), mas. por outro, deve dizer-se com toda a segurança que qualquer empreendimento político com possibilidade de sucesso deve ter uma base de seriedade científica. (ECO, 2007, p. 56)

Em Poética não se proporá uma pesquisa necessariamente política aplicada às obras, mas sim uma pesquisa artística, onde vê-se como inevitável a existência de um propósito aplicado a sua própria prática como Arte. Seu fazer artístico crítico, por vezes surgidos de questões sociais, poderiam também ser vistos como políticos, pois conteriam relações com o mesmo.

Veremos uma poética que se dá aos processos implicados a ela própria, e a também pesquisa aprofundada e implicada no uso de materiais expressivos e simbólicos. Tal escolha e uso visando carga simbólica, expressiva compreenderão e comporão as obras apresentadas.

Não há mera busca pelo possível aspecto de hibridização e assim no separar seus “seres” hibridados ao fazer, mas sim, há o desejo de sublimá-los enquanto obra alma. *Pisque*.

Dada a própria prática em diferentes campos de atuação imbricados e apresentadas durante o Caderno História, estas buscas também se relacionariam à poética, assim como a experiência e anos na intervenção urbana que também acabariam de algum modo se relacionando a esta muitas vezes como questão a ser tratada, sob a ótica de sua formatividade.

De um contexto histórico, de hibridação interformativa segundo Valente (2015) mas emergido e referenciado ao espaço público-urbano, questões relacionadas ao contexto urbano social, seriam indeléveis e conexas ao “ser” que dela eclode. Assim as poéticas que visitaremos, se relacionaram muitas das vezes à questões surgidas deste meio histórico urbano e pessoal.

O que inicialmente se dava no ato de intervir, e no distanciamento reflexivo como gênero puro, se torna desejoso em ser obra.

Efêmero em sua essência e também político pelo local onde se dá, mesmo que não necessariamente politizado, possui a intensidade buscada no fazer artístico e na pesquisa, e principalmente às obras propriamente realizadas.

As obras tidas desta intensidade conhecida, trazem a tona por vezes, em seu caráter colaborativo proposto, relações contidas e desenvolvidas pelo autor nas diversas áreas que o mesmo transita, mas proposta ao campo específico da Arte.

Tais obras se colocam como procedimento poético, e buscam de certa forma uma ética normativa e coletiva, mas não moral. Especulam da estética enraizada na pesquisa científica, e por fim propõem-se como obra e crítica, com vida própria e separada de seu autor, que se especifica no interlocutor.

> A especificação das atividades não implica de modo algum uma originária "distinção" entre elas, nem sua concentração se limita a ser uma "com-presença" na vida espiritual. A especificação consiste no acentuar uma atividade a ponto de torná-la *predominante* sobre as outras e *intencional* em uma operação. As atividades remanescentes se subordinam àquela que desse modo se especificou e conspiram em sua intenção. (PAREYSON, 1993, p.24)

Da mesma forma que se específica a atividade conforme Pareyson aponta, não necessariamente traz em sua proposição questões iniciadas e relativas a processos tidos de hibridação ou vistos nesta, mas hibrida.

A pesquisa científica, a especulação para concepção das obra, a crítica ao fazer e relacionar-se, como ser proponente, ou até mesmo a arte final publicitária somados ao se ter como mote, uma forte relação ao contexto histórico social urbano, pautaram a prática como interventor, onde o flerte com a delinqüência, a perversidade de sua continuidade transformada em sublimação e ainda assim vista como potência.

> Só uma filosofia da pessoa tem condições para resolver o problema da unidade e distinção das atividades, por explicar, com base na indivisibilidade e na iniciativa da pessoa, como é que toda operação exige sempre simultaneamente a especificação de uma atividade e a concentração de todas as outras. Se o operar fosse do espírito absoluto, não haveria motivo para distinção entre as atividades, e todas se reduziriam a uma. (ibidem, p.25)

O operar todas atividades seus “seres” simultaneamente, para se concentrar no fazer artístico seria uma hibridação tida na indivisibilidade para especificar-se enquanto arte sem espírito absoluto, ou moderno.

Diversas aspectos, suportes, e até mesmo linguagens, são por uma necessidade vista na poética da práxis, utilizadas para o fim como obra.

Em retorno a tríade híbrida, poética, crítica e filosofia, fundam-se de volta, e de volta novamente em poética.

Assim em um ciclo, ou metalinguagem, surgem séries de trabalhos intencionais, e questões abordadas muitas vezes se transformam também em título para se somarem à forma.

Desta maneira se apresentaram a seguir, divididas e organizas em séries, quando assim necessitarem, as obras desenvolvidas em período posterior à defesa do mestrado realizada no ano de 2013, e paralelas à presente tese.

DESENHO ORGÂNICO

A busca da ingenuidade vista no traço solto e despreocupado da obra proposta com busca no descontrole, ou do acaso, se dá em muito pela busca interna por pureza e tentativa de entendimento e encontro com seu “ser” grafiteiro, gerador e incitador do atual pesquisador.

Em seus primórdios, havia no ser grafiteiro uma busca em tais procedimentos por estilização, mas que no transcorrer de seu percurso como artista e pesquisador tais características puderam ser também entendidas, como uma busca por sua infância, e em seu desenvolvimento pré letramento.

Uma vez do universo do Graffiti estar todo permeado na estilização de letras em busca de afirmação dentro de seu contexto de intervenção urbana, assim como, ter este uma carga de descoberta da cidade dum fora de casa, de uma personalidade e pertencimento, questões éticas dentro e fora de seu grupo em suas ações e limites são testados.

O brincar ganha outra conotação, mas que é transposta na também brincadeira de riscar a parede no ato do grafiteiro que se permite, no se aproximar da criança pela brincadeira, no fazer, ou no resultado também visual próximo a uma garatuja.

No presente momento de pesquisa, tais fatos não poderiam ser ignorados, tanto pelo fato de trazer a público o universo poético contido nas obras do “ser” artista, quanto na possibilidade do ser pensante pesquisador teorizá-lo conceitualmente.

Outro fato que demonstrou-se de suma importância, para a apresentação dos procedimentos explícitos nos desenhos como obra, é o de se buscar servir de auxílio para o entendimento de suas ligações para com a poética que desenrolou-se destes.

Tais relações são buscadas e vistas como ato de colocar-se em risco. O acaso. A busca por controlá-lo, mas principalmente encontrá-lo. No não controle final como obra, mas vinculado em sua essência com o ato de arriscar-se na rua em seu ato interventor e delinquente, Graffiti.

O ato despreocupado como obra final no desenhar da criança, também se arrisca despretensiosamente em seu fazer gráfico.

O ACASO

Cai
a pluma
rítmico suspense do sinistro
sepultar-se
nas espumas originais
de onde há pouco sobressaltou seu delírio até um cimo
fenecido
pela neutralidade idêntica da voragem.

(Mallarmé, 2013, p. 99)

Sabendo da difícil tarefa, como à apresentada pelo tradutor da obra Lance de dados de Mallarmé para a versão brasileira, pós leitura de Haroldo de Campos e dos concretos, Faleiros (1999), propõe esta leitura como "criativa" pela urgência para sua versão e tradução. Os processos tidos no acaso, assim como os aqui apresentados pelo desenho orgânico e humildemente relacionados a Mallarmé, são buscados pela necessidade histórica de encontro pelo também acaso buscado na história, controle e descontrole.

Assim o interpretar ou a citação em poema não faria sentido, e é vista como também proposta poética do presente autor em reconhecimento de não ineditismo poético e sim valorização de um processo comum – à relação com o acaso.

Retornando ao desenho sem deixar de lado o acaso, poderíamos dizer que esta linguagem presente na história de praticamente todos homens atualmente, ou nos que ao menos freqüentaram uma escola ou passaram por um processo de alfabetização e foram respeitados como crianças se deu.

Por se tratar de um estudo voltado para a área humana, mais precisamente no campo das Artes e seus processos e procedimentos

artísticos, o desenho ganha um dimensão ampla e irrestrita na poética aqui apresentada em obras artísticas.

O percurso escolhido para sua exposição, busca pontuá-lo em um capítulo específico intitulado desenho, sendo organizado inicialmente às demais apresentações de obras que se seguiram, por diacronia.

Desta forma o mesmo é projetado numa busca de organização inicial de pensamento, e de suas diferentes práticas nos processos de construção de poética de cada série de obras que se seguiram, visto que o mesmo estará evidente em diversos momentos e processos apresentados em todo o volume Poética da presente tese.

Seguiremos assim um curso de apresentação das obras desenvolvidas durante o processo de elaboração da presente tese de doutorado, focando nas obras desenvolvidas no período de 2013 à 2018 pelo autor-artista, em sua tríade em hipótese ao grafiteiro/artista/pesquisador ser culto híbrido contemporâneo.

Com embasamento teórico e estético, assim como também auto-reflexivo, diferentes relações serão propostas e pautadas, aos também momentos anteriores ao delimitado pelas obras, visto existir nas diferentes séries de obras uma lógica ou à guisa entre estas de alinhamento poético.

Será observável um direcionamento poético na concepção das obras, e em suas séries apresentadas no volume poética, onde a busca pela autonomia criativa, e os processos experienciados, serão apresentados numa procura por linguagens próprias desenvolvidas e propostas em sua obra, afim de satisfazer a ânsia poética e crítica do artista.

O uso e aprendizado das técnicas criadas especificamente para as obras, e a escolha de materiais não usuais, surgem do experimento e procura pelo novo, na especulação do meio urbano afim de entendê-lo em profundidade, e trazê-lo como obra e pesquisa. Estes sugerem que no observar a contemporaneidade a que pertencem, sendo esta viva e latente, há uma investigação de seu acaso, do imprevisível que como vivo de contemporaneidade, também se dá como obra viva e pulsante.

Possibilitado por processos interligados onde erro e o acerto são passíveis de serem encontrados, a linguagem do desenho tanto de projeto como de obra, possibilita que todos sejam previamente estudados, apresentados e anotados.

Existirá assim, não uma apresentação de processos artísticos das séries de obras desenvolvidas e suas relações estéticas e poéticas com o desenho, mas o próprio desenho como obra ganhará espaço neste presente capítulo.

Ao apresentarmos as obras concebidas pelo artista, buscaremos no discorrer dos capítulos do volume Poética apresentar uma reflexão crítica, com embasamento também filosófico da estética.

Partindo das relações vistas no desenho, e também presentes no Graffiti, quando se propõe obras artísticas estas são concretizadas como matéria, como objeto palpável em obras e assim são organizadas em séries.

O aspecto de encontro entre as relações poéticas de cada série proposta, poderá ser melhor compreendido após percorrermos todos os processos e procedimentos geradores das obras separadas em séries, e apresentadas em capítulos.

> O trabalho voltado para a pesquisa de artistas, desenvolvido na pós-graduação, adota o seguinte pressuposto de base: os fundamentos conceituais do trabalho de arte são indissociáveis dos procedimentos técnicos[...]Onde situa-se o respaldo para tal pressuposto? Na natureza profundamente "impura" da arte contemporânea. (REY, 2011 p.10)

Veremos como convergência estética comum à arte contemporânea a Graffiti o aspecto de impuros, numa relação Rey (2011) e Canclini (2003).

De inicio tanto na hipótese do presente trabalho, quanto na concepção das obras visuais, não se teve como pressuposto o estudo necessariamente do desenho como matéria, e muito menos sua conceituação.

Por opção de organização de pensamento para o leitor, tal volume ganha capítulo específico com busca de apresentar-se a importância do desenho nos processos geradores das obras.

Da mesma forma opta-se também pela busca e conceituação estética do Graffiti nos processos poéticos do artista, mesmo sabendo de seu deslocamento relativo ao ambiente específico que ele se dá, a rua.

Assim o Graffiti como estética proposta de maneira geral à tese, é visitado em poética, em seus procedimentos reflexivos.

A estética do Graffiti estará implicitamente presente na concepção das obras propostas, pois acredita-se que sua força na formação do artista e nas proposições de suas obras e poética, se intensifica pela experiência do grafiteiro que ao embrenhar-se em expedições, acaba por conhecer outra cidade, adquirir outros olhares para o espaço público urbano, foco poético. Esta seria uma contribuição a constituição de um ser político pela ação, e este se politizaria na tríade proposta.

Como contribuição ao campo da arte, esta tríade ao menos colaboraria para com a linguagem da intervenção urbana, mas desejaria mais.

A escolha pela pontuação do desenho ao se pesquisar e se buscar uma proposição estética ao Graffiti, deu-se também na relação com o estudo de campo e prática, a se ver em sua linguagem uma essência prévia como desenho. Porém sabendo-se de sua essência híbrida, e seu gênero necessariamente impuro, esta essência integrante, desenho, na proposta e hipótese estaria contida também no possível ser culto, seu primitivo.

Dentro do universo do Graffiti, com foco inicial no desenho, têm-se toda uma relação e preocupação por parte dos grafiteiros clara, quando se diz respeito a uma estilização de seus trabalhos em busca do reconhecimento futuro no ambiente onde se dará sua execução e colocação ao público.

Tal estilização de seus tipos, tipografias, remete-se em muito ao campo da publicidade, pois é vista em seu desejo de se comunicar rapidamente com o público, e no ganhar fama por repetição e inserção no espaço visual público urbano, características de identificação de signos por similaridades.

Somado tal vista a seu caráter híbrido contido ingenuamente como entendimento ao grupo, à preocupação em criar signos interpretados somente por este grupo realizador, a ilegalidade e despreocupação com as conseqüências legais com a justiça e ordens sociais pré-estabelecidas em prol do reconhecimento, é dada pelo desenho que o define. Desta forma existe a preocupação com ficar famoso e reconhecido, entre o grupo, assim como conhecido e anônimo para a sociedade pelo desenho que o identifica.

Algo visto na contemporaneidade do Graffiti e detentor de propostas paradoxais, é o quesito “ser anônimo”, na figura do grafiteiro, pois teríamos de um lado o inglês Banksy, e sua inepta fama e estrondosa valorização econômica, dada em muito a seu anonimato e continuidade de ações, e por outro lado Osgêmeos, conhecidas figuras que continuam a demarcar a cidade ilegalmente, e são tão quanto reconhecidos publicamente como valorizados economicamente.

Vários outros nomes poderiam ser apontados, no não anonimato de seus executores, como atualmente viu-se emergirem muitos pixadores que se veem a parte do Graffiti, mas que em sua ação nas ruas e ilegalidade buscam por uma valorização totalmente similar, estes poderiam ser inscritos no mesmo paradoxo.

Como visto no volume história da presente tese, com o maior desenvolvimento, aceitação social, e mercado próprio para compra do “Graffiti”, a preocupação da comunicação anônima com o público geral, começa a ser repensada pelos realizadores e escritores de Graffiti/pixação.

Assim, com o passar dos anos e acúmulo de intervenções pela cidade, levando a mesma quase a um afogamento visual pela quantidade de Graffiti espalhado pela mesma, a estratégia se alteraria.

Haveria agora, uma maior voracidade pelo reconhecimento social como um todo, sendo muito mais que evidente, e principalmente real, ver-se cada vez mais *designers* de formação se embrenhando no universo do *Graffiti* com trabalhos no campo do desenho muito elaborados, mas desprovidos da estética do Graffiti.

Muitos por nem se preocuparem com a mesma, outros por se preocuparem necessariamente só com a fama que a rua e sua divulgação nesta num momento de hiper valorização da mesma os possibilitaria.

Em um momento intermediário ao atualmente vivido, onde possibilidades de reconhecimento e valorização através do Graffiti, tidas no ser grafiteiro era iniciada e relacionada à estética de essência nova-iorquina, mas já com características especificas da cidade de São Paulo, a presente pesquisa nesse momento se debruça.

Em meados dos anos de 2000, o espírito distópico só se rompera momentaneamente pela possibilidade de fim do mundo ou de um *bug do milênio*[39].

O observar Graffiti pela cidade naquela época, não era algo tão raro, porém nada comparado aos dias de hoje, cerca de vinte anos depois. A estilização do Graffiti visto nas ruas era mais padronizada nas letras e personagens no estilo nova-iorquino.

A maior característica brasileira e mais especificamente paulistana, estava na falta de material para seguir a estética vigente, principalmente pelo ao custo das latas de spray, e pela essência ainda periférica dos grafiteiros, que somatizadas ao intenso desejo de pertencimento àquele grupo impulsionava o surgimento de novos grafiteiros.

No cerne deste aspecto histórico, e breve contexto social, o desejo por pertencer se adequando a estética no que diz respeito a estilização padrão de letras e personagens, bateria de encontro, com o também desejo de se sobressair no grupo com algo novo, algo desejado por todos. Talvez o

---

[39] na virada da meia-noite de 31 de dezembro de 1999 os computadores que estão programados para identificar o ano em curso através de dois dígitos identificarão o novo ano como 1900, e dai se segue que uma série de rotinas computacionais entrara em colapso e com isso talvez haja severas perdas de informação. REIS, Elisa Pereira. As ciências sociais e o bug do milênio. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 14, n. 39, p. 5-12, 1999.

escolher pelo “algo novo”, sendo ainda considerado um *toy*[40], não fosse um boa escolha quando se diz respeito a criar um estilo próprio não tão identificável em seu desenho, como pertencente a escola visual vigente.

> Cada artista tem o seu estilo pessoal. Este aspecto da expressão artística permitia, no passado, distinguir as obras dum artista, duma escola ou duma época, de outras; hoje, no campo da investigação artística, o problema do estilo pessoal não existe, não existe a *priori* como problema a pôr-se quando da execução. Mas existe no campo da arte comercial, no caso de obras de pintura ou de escultura, sempre feitas à mão como peças únicas e produzidas pelo próprio artista para fins comerciais. (MUNARI, 1990, p.49)

Assim como visto em Munari (1990) e relacionado a sua visão de segregação da arte, como pura ou meramente comercial, mesmo o Graffiti estando a parte naquele momento de tais reflexões pertencentes ao universo das artes, veríamos fortes indícios de suas buscas serem correlatas a uma arte comercial, seja no mínimo por sua utopia ainda presente na época e contida no desejo de pertencer ao campo da arte, seja na sua ingenuidade romântica para com a arte.

> Para Vasari, todas as artes visuais- arquitetura, escultura, pintura – procedem do desenho. Jogando com o duplo sentido da palavra *disegno*, que significa ao mesmo tempo a concepção e contorno, o projeto e a execução manual do traçado, Vasari define o desenho segundo dois aspectos, teórico e prático. Expressão sensível da idéia, fonte da invenção pictórica, o desenho confere à pintura a dignidade de uma atividade intelectual. Ao mesmo tempo, para Vasari, o primado do desenho na pintura fundamenta a superioridade desta em relação à escultura; todas as artes da visão, escreve ele, nasceram “juntas e diretamente do desenho”. Que é “propriedade nossa, dos pintores”. (LICHTENSTEIN, 2008, p.19)

Assim como o desejo utópico dos grafiteiros da época em pertencerem um dia ao mercado de arte comercial, como a realidade de estarem confusos ou não preocupados com uma definição de seu fazer como desenho ou

---

[40] Termo usado pelo graffiti da estética nova-iorquina para pontuar um iniciante no Graffiti e especificamente utilizado entre os da estética nova-iorquina. Este termo de caráter pejorativo e de menosprezo, serviria de xingamento para o novato, por estes ainda serem vistos como não possuidores de um estilo próprio, ou por estarem copiando grafiteiros já consagrados,ou não estarem seguindo as regras de convívio nas ruas. No caso relacionadas ao atropelo, outro termo relativo a este universo e relacionado a regra de nunca sobrepor seu desenho sobre outro que já estava inscrito no local.

pintura, mantiveram-o por um período, liberto de designações no campo da arte, ou *designer,* permitindo assim experimentações sem que houvesse carga de responsabilidade para com uma estética ou conceito determinante. Naquele momento seu gênero impuro o protegia de nomenclaturas.

Dentro deste contexto experimental, assim como tendo em vista um aspecto individual do autor na época com cerca de dezessete anos, todo universo que o permitia sentir-se pertencente, serviria também de ambiente profícuo para sua curiosidade e buscas libertárias como artista.

Mesmo que paralelamente ao seu trabalho mais padrão dentro do contexto estilístico do Graffiti, principalmente tido na construção de letras por parte do autor, o mesmo movia-se na necessidade e busca de um desejo interno de pureza, de essência, de síntese visual daquilo que experienciava em suas expedições pela cidade.

Sendo assim, após se matricular em aula aberta de experimentação com a linguagem do desenho no Centro Cultural São Paulo em 2000, primeira vez que frequentaria um curso realmente voltado para arte, mais que aprender uma técnica ou conhecer um escola estilista ou movimento de arte contido na história da arte, veria abrir para si a possibilidade de se ver como artista, e se ver buscando mais que uma estilização dentro do campo do Graffiti, mas uma poética própria e fundamentada teoricamente.



Figura 69 - Painel realizado pelo autor em 1999, no centro cultural São Paulo, a convite de Oliver Foxloose e Juneca.

O próprio ambiente do Centro Cultural São Paulo, seria favorável para sensações também relacionadas ao contexto político do Graffiti, sendo este o de ocupação do espaço público. A questão de ocupação do espaço público se dava ainda mais pelo fato de ser à avenida 23 de maio, avenida esta importante via expressa da cidade, um imenso corredor utilizado por grafiteiros e também por diversas vezes pelo autor como principal meio de divulgação de seu trabalho.

Posteriormente o Centro Cultural São Paulo, viria a servir também de palco para os encontros de pixadores, sendo estes realizados às terças feiras, mas que após diversos conflitos com a polícia mudaria para outro endereço.

Voltando para o contexto poético, o caráter experimental das aulas freqüentadas relacionado principalmente ao contexto do desenho, seria a primeira visão poética da arte por parte do até então “grafiteiro de formação”.



Figura 70 - autor em ação no paredão da Avenida 23 de maio, 1999/00

O se permitir perder o controle sob o olhar o papel ao experimentar a técnica do desenho cego de observação da paisagem, imediatamente abriria uma porta para o encontro poético, assim como serviria para a também busca por uma estilização que o diferenciasse no campo do “ser” grafiteiro.

O desenho encontrado naquele momento era fluido, despreocupado com relações naturalistas com o objeto desenhado. O fazia sentir-se livre de relações associativas diretas com o observado, o aproximava da sensação do acaso e descontrole sentida no ato de se intervir na rua com Graffiti. Era libertário do ponto de vista da estética até então conhecida no Graffiti.

Era ingênua, beirava visualmente a garatuja infantil, não o associava a qualquer outro estilo de Graffiti conhecido pelo mesmo, e o tirava da zona de conforto de pertencer.



Figura 71 - primeiros desenhos orgânicos em Graffiti, 2000

Mesmo sob a pena de buscar mais do que o necessário, tendo como referência o contexto do Graffiti da época, surgia o interesse do autor naquele momento de diferenciar-se. Modestamente iniciava-se ali uma pesquisa estética que no atual momento se apresenta como contexto e embasamento poético para a presente tese.

Poderíamos descrever as formas desenvolvidas dentro do contexto do desenho orgânico, como marcadas por linhas retas em busca de valorizar a verticalidade, assim como o movimento obtido em suas curvas, como subliminares, onde os mesmos referenciar-se-iam à arquitetura urbana ao qual os mesmo inspiram-se, ou melhor, se influenciam como em uma "osmose" a este, mas esta voltada para a relação meio e poética no artista. Uma osmose poética.

Tal contexto, cerne para os demais trabalhos práticos que se seguiram décadas na figura do artista, é visto também como ponto de encontro com o campo da pesquisa, e relacionado à curiosidade iniciada naquele momento de se embasar e conhecer a fundo o contexto poético trabalhado.

Após cerca de vinte anos do ocorrido encontro, o mesmo desmembrasse em obras, pesquisa, poética, e incitação à estética, de uma despretensão erigida de um exercício realizado através de um desenho cego, ao desenho orgânico, há reflexão no espaço urbano, culminando nas poéticas visuais propostas em obras pelo artista.

Nomeado pelo autor como desenho orgânico, este busca título para imprimir de forma mais incisiva a visão do contexto histórico de urbanidade vivida por um ser híbrido contemporâneo em sua organicidade.

Desenho Orgânico: desenho / orgânico

> O desenho, como índice humano, pode manifestar-se não só através de marcas gráficas depositadas no papel (ponto, linha, textura, mancha), mas também por meio de sinais como um risco no muro, uma impressão digital, a impressão da mão numa superfície mineral, a famosa pegada do homem na Lua, etc..(DERDYK, 2010, p.24)

A função do desenho para o artista, ademais sua clássica aplicação na representatividade de algo desejado, e linguagem simples e quase instantânea para o que domina este fazer, ou ainda, a sua tradicional função em execução pela ferramenta lápis sobre o suporte papel, já seria de suficiência temática como objeto de pesquisa para se obter um rico universo bibliográfico no campo da arte.

Tal objeto, seria gerador em seu cerne, de variados e diversificados caminhos poéticos e estéticos, em busca de suas conceituações a cerca de sua utilidade e uso nos processos criativos do artista.

No intuito introdutório da temática, o desenho poderia ser visto, e nomeado, de distintas formas em diferentes campos da atividade humana, e não somente na artística. Como linguagem, seria utilizado para representações particulares, usos específicos, dadas as necessidades vistas nas diversas áreas de concentração de estudos científicos e técnicos; humanos, biológicos ou exatos.

O desenho está presente como linguagem que acompanha a humanidade desde seu primórdios, ou melhor dizendo, sabemos muito da nossa existência no mundo, assim como supomos como vivíamos há milhares de anos como comunidade, muito pelo fato da análise dos registros em desenho encontrados e realizados por nossos antepassados.

Presentes em um projeto de obra de um artista, mesmo que, posteriormente esta seja executada utilizando-se outra linguagem, muitas vezes é no desenho que se inicia os primeiros estudos para uma obra. Desenho como projeto.

Muito comum nos processos do artista, o uso do caderno como diário gráfico, em anotações de idéias, ou como suporte para realização de rascunhos gráficos destas idéias, tem dentre suas funções e possibilidades móveis, uma valorizada posição como meio.

Provinda da tentativa de capturar e visualizar as novas idéias que surjam a qualquer momento do dia, o uso da linguagem do desenho, esta muito disseminada dentre os que ao menos freqüentaram uma escola em sua infância, têm em sua facilidade técnica e ampla utilização como linguagem, preferência de escolha no meio para tais capturas.

Desta forma o mesmo têm a serventia de organizar estas novas idéias espontâneas surgidas em um único volume, o caderno.

No Graffiti o uso do *sketch book* ou *Black book*[41] pelo grafiteiro funciona de forma similar ao diário gráfico ou caderno para o artista.

Há também o desejo, quando do seu uso, no guardar esboços, testar traços e estilizações de desenhos e letras. Porém de forma suplementar e comumente vista no meio, existe ainda o ato de compartilhar seu conteúdo com outros grafiteiros, e pixadores, não somente para sua contemplação, mas também numa proposta quase colaborativa, onde o dono do caderno cede uma ou outra folha para um colega, afim de ter seu registro como recordação deste encontro.

Na pixação mais especificamente em seus *points*[42], a troca de folhinhas é comum entre os escritores-pixadores, porém não necessariamente esta ocorre em um caderno de artista ou *black book*, mas há também o contexto de registro do encontro, mas o intercâmbio se dá na troca de folhas-autógrafos, as *folhinhas* entre seus frequentadores.

O desenho já seria uma forma de registro do pensamento tanto do artista quanto do grafiteiro, sendo assim amplamente utilizado por muitos destes. Porém tal uso nos processos educativos também é visto como popular na tentativa de formação de novos artistas, onde orientadores,

---

[41] Nome utilizado para identificar o caderno de estudos do grafiteiro, também conhecido por piecebook, ou writer`s bible". Fonte: https://www.graffiti.org/faq/graffiti.glossary.html

[42] local de encontro semanal para conversas e troca de folhinhas entre pixadores.

tutores, professores, educadores, vêem em seu uso uma grande utilidade para o desenvolvimento e acompanhamento de seus aprendizes.

O desenho como obra propriamente dita, e escolhida como linguagem final pelo artista, é caracterizado pelo uso de traços e pelas diferentes possibilidades que a linguagem permite, como; suas nuances tonais, contrastes de luz e sombra, e pelo seu suporte geralmente tido no papel.

No campo da criação gráfica, sem necessariamente haver uma preocupação propriamente artística, mas com buscas em funções específicas de comunicação de um determinado assunto em campanha, o desenho é utilizado por desenhistas de histórias em quadrinhos, nos desenhos animados, ou na concepção de ilustrações temáticas por *designers*, em publicidade.

Tais referenciais citados do campo da criação gráfica, são vistos primeiramente como sendo os referencias iniciais do universo de estudos dos grafiteiros. Ao seu primórdio e meio cultural midiático, tido na cultura geralmente de massa, soma-se suas características visuais de sua origem provinda do hip-hop nova-iorquino, seus personagens e suas tipografias estilizadas, sua estética.

A aproximação com personagens de desenhos animados, ou de histórias em quadrinhos, é vista como também referência visual para criação e estilização de personagens no Grafffiti. Vistos originariamente em Nova Iorque, estas poderiam ser remetidas a uma aproximação com o espírito da Arte *pop* que permeava a arte naquele momento, década de 1960, 1970 estadunidense.

> A *pop art,* ou grande parte dela, teve como base a arte comercial – em ilustrações, etiquetas, no *design* de embalagens, em pôsteres... Os artistas comerciais responsáveis por essas imagens exclamatórias, muito coloridas, eles próprios tinham bons olhos. (DANTO, 2006, p. 101)

Poder-se-ia associar as representações figurativas tidas no Graffiti com um seguimento poético vigente quando de seu inicio contemporâneo em Nova Iorque à *Pop Art.* Esta apresentada aqui, simplificadamente como um movimento de apropriação visual estética de ícones da cultura pop, da cultura

de massa, do universo comercial, é vista em Danto 2006) como contra partida ao Expressionismo Abstrato esgotado, e já sentido como distante da realidade estadunidense naquele momento.

Após sua grande importância para colocação dos Estados Unidos como centralizador da produção de arte no mundo num pós segunda guerra mundial, teria na visão do maior interlocutor do Expressionismo Abstrato, Clement Greenberg, que esta enfrentaria problemas ou chegaria a sua estagnação, ao seu colapso, por também ter-se distanciado da proposta modernista na visão de Danto (2006) por sua existência estar segregada do mundo da arte.

Desta forma Danto (2006) nos apresenta o surgimento de uma arte que buscava trazer de volta o contato com a realidade e com a vida.

> Realmente satisfez a exigência de Greenberg de que a pintura tivesse a sua própria história autônoma, e isso entrou em colapso por falta de insumo externo. A geração de artistas que se seguiu buscou trazer a arte de volta para o contato com a realidade e com a vida. Esses eram os artistas *pop*, e, na minha percepção histórica, era acima de tudo a *pop* que determinava os novos rumos das artes visuais. (DANTO, 2006, p.114)

Entretanto em muito era o universo de exclusão cultural vivenciado na época, e que seria o gerador de tal estética *Pop*, pois o acesso somente à cultura de massa midiática e televisiva, daqueles que se embrenhavam nas intervenções urbanas ilegais tidas também no Graffiti*,* remeteriam aos referenciais visuais daquele momento de seu surgimento. O movimento hip-hop abarcava os excluídos culturalmente empoderando-os à criação de um estilo, e ou, cultura própria marginalizada e de força juvenil e a parte do visto nas instituições formais promovedoras de cultura e arte.

A conciliação do Graffiti com a *Pop art.*

Até mesmo, é possível analisar como sendo a arte *pop* que apropriaria-se da força visual pulsante do Graffiti, assim como também de seu grito juvenil. Visão esta em muito tida através da figura do artista Basquiat, como apropriado ao contexto e à proposta *Pop*.

Artista negro, aparentemente pobre e excluído socialmente, visto como desprovido de apego material, e de grande coragem para posicionar-se, Basquiat ganha fama através de suas intervenções urbanas com sprays em seu projeto SAMO, mas não possui necessariamente ligação direta com o movimento hip-hop ou com a estética necessariamente desenvolvida coletivamente pela estética nova-iorquina do Graffiti já visitado anteriormente em dissertação, Boemer (2013) .

Teríamos assim, como possibilidade de análise, a valorização inicial do Graffiti como parte do projeto poético da *Pop art*, onde apropriação e seu grande apelo comercial eram referenciais. Referência esta acolhida também pela geração de 1980 do Graffiti na cidade de São Paulo.



Figura 72 - compilação de personagens - Graffiti Nova Iorque 1960-1970[43]

Retomando o enfoque no desenho propriamente dito, afim de delimitá-lo mais adiante nas escolhas poéticas do pesquisador, tal contextualização de referencial histórico é vista como necessária, uma vez que o desenvolvimento de um estilo pessoal relacionado ao desenho, ao traço, a identificação dentro da estética do Graffiti, demonstram-se necessários.

[43] Acessível em: http://www.bkrw.com/wp-content/uploads/2011/10/SUBWAY-ART-BY-MARTHA-COOPER-.png

Como estética em obra de arte, o desenho poderia ser visto e utilizado pelo artista não somente em sua limitação de linguagem, traço, papel, caneta, lápis, se é que poderíamos dizer de limitação esse âmbito, mas deste contexto, o desenho está presente na reflexão crítica e conceitual, ou ainda filosófica de sua estética.

Direcionada a partir da práxis em arte e executada por procedimentos determinados pelo artista em sua poética, procedimentos tendo no desenho sua base alavancadora, seu respaldo, sua fundamentação teórica, deliberam-se de maneiras distintas e com infindáveis possibilidades de pesquisa. Poéticas aos artistas que a escolhem como pesquisa e linguagem ou como processo, como é o caso.

Os procedimentos artísticos surgidos de uma pesquisa em torno da estética do desenho, sugerem diferentes formas e caminhos ao artista que nela embarca. Caminhos estes, onde não há necessariamente, na tradicional visão da linguagem ou na relação primária linha-papel, uma tentativa somente de ilustrar em desenho o objeto observado, ou a tentativa de se representar algo.

Em uma possível relação e observação dos diferentes usos do desenho na arte, a arte povera nos apresenta algumas possibilidades interessantes de diálogo de seus artistas com a linguagem desenho. Tal diálogo pode ser observado mais precisamente no recorte proposto por Gianfranco Maraniello curador da exposição Limites sem limites, desenhos e traços da arte povera.

O recorte proposto por Maraniello fora concebido à questões relativas ao traço e ao desenho, e estes realizados pelo grupo de artistas pertencente originariamente à arte povera, como; Luciano Fabro, Mario e Marisa Merz, Giovanni Anselmo, Michelangelo Pistoletto, entre outros. Apresentam-se pesquisas específicas propostas em obras, que remetem suas práticas ao desenho, mas que não necessariamente assim o são, no sentido tradicional esperado.

Recorrendo historicamente ao movimento Povera em sua origem, e efervescência, no pós guerra na Itália, nota-se que havia em seu

desenvolvimento, uma busca dos limites espaciais contidos no traço gestual e em suas possibilidades também geográficas e contidas na alma.

Quando se cogita existir ali uma relação direta como o plano bidimensional, dada a linguagem prima propriamente dita, observa-se sua origem não como apenas resultado e concepção de suas obras, mas como também processo.

Assim, não proporcionados ou limitados pelo suporte papel, e sua especifica área, ou até mesmo pelo próprio plano bidimensional elencado ao papel, estes artistas propõem obras como poéticas a novos desdobramentos passíveis à refutações, ou contidos na contradição à afirmação do papel como sendo bidimensional. O que não vem ao caso, ou talvez no caso de Fontana sim.



Figura 73- Lucio Fontana, Ambiente spaziale, 1951 escadaria grande [grand staircase], IX Trienal de Milão Fondazione Lucio Fontana © Fontana, Lucio / Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2014 foto [photo]: © Tate, London, 2014

Lúcio Fontana utiliza-se da poética do traço, ou puramente do desenho, e propõe uma transposição em composição espacial, sob forma de instalação. Testa assim os limites tradicionais do desenho, e rompe com os mesmos.

> A ação de todos esses protagonistas da arte italiana é germinal, o resultado é profundo e fecundo. Dali em diante, a folha de papel se torna lugar de acontecimentos, num percurso que vai da “fiscalização” à desmaterialização, da presença à ausência, ou melhor, à “transparência”. Em uma pesquisa mais ampla sobre o desenho italiano do século XX, Enrico Crispolti identifica três categorias que permitem sistematizar o desenho contemporâneo, o desenho “projetual” e de “experimento”, o desenho “de exposição” e a “ilustração”... É o que Gabriella de Marco define como a passagem de um “procedimento indutivo” a um “dedutivo”, em que “a idéia existe a priori e é simplesmente aplicada, e não alcançada por meio do desenho”. (CONTE, L, 2014, p. 61)

Em outra possível relação introdutória à apresentação de nosso projeto poético em desenho, podemos ainda observar em uma pesquisa artística diretamente tida no desenho como fim, e no uso sobre o tradicional suporte papel.

Profundas proposições conceituais no uso de materiais, ou até mesmo questionadoras de processos, são originadas em codificações poéticas, e trazidas por Mira Schendel. Quando observamos sua obra em monotipias, realizadas pelas costas do papel por exemplo.

Há busca pelo descontrole que é pontuada com o fim de um procedimento criado pela artista, em outras obras apresentam-se diferentes suportes e linguagens, mas o uso do desenho é constante, assim como as diferentes formas de apresentação do suporte papel, realizado por vezes através de transparências no desejo de tronar visível suas duas faces.

Naves (2007) nos traz um pouco de sua observação acerca da obra de Schendel, superficialmente aqui expressada pela referente tentativa da artista em refletir sobre procedimentos artísticos e encontros poéticos, onde o romper com os procedimentos técnico-artísticos, geralmente buscados no virtuosismo do domínio técnico de uma linguagem, vistos assim na série de monotipias realizadas pela artista entre os anos de 1960 e 1970. Desenhos estes realizado pelas costas do papel, titulo de sua crítica.

> A meu ver era justamente essa diminuição do controle sobre o desenho que interessava a Mira Schendel. Era daí que seu trabalho tirava um intensidade toda particular, proveniente não tanto de uma presença marcada da linha, e sim de seu estranhamento com o papel [...} a vontade de ordenação presente em quase todos os trabalhos de arte encontrava nos desenhos de Mira Schendel uma espécie de antídoto. Suas linhas pareciam nascer de dentro do papel, sem que um movimento externo as conduzisse. (NAVES, 2007, p. 266-267)

Num campo literal da linha, do desenho, e em seu uso técnico-literal, o estudo a respeito da linha no desenho, é proposto por Edith Derdyk em sua poética. Este ganha espacialidade através de instalações efêmeras, valorizando seu caráter escultórico e espacial .



Figura 74 – Vista da obra de Mira Schendel, objetos gráficos.[44]

Derdyk debruçasse sobre as possibilidades da linha, do desenho; ilustra, conceitua-o. Usa da linha literal, linha de costura propriamente dita, para tecer suas instalações efêmeras. Visualiza processos dentro de seu próprio fazer, que se desmembram em novos trabalhos que se sucedem. Assim como a linha continua e orgânica é viva, sua poética se desenvolve.

---

[44] Disponível em: http://www.benshimolarte.com/arte-latinoamericano/luis-benshimol- mira-schendel-creacion-en-papel/Acesso em: 9 de out. 2017

Transita entre o suporte tradicional do livro, como escritora, ou livro como objeto de arte. Vislumbra possibilidades alternativas também para o uso papel, vendo este como objeto, escultura, instalação, a folha de papel branco, mas que ao observá-la vê linha em sua borda.

A linha sem sombra de dúvidas tem grande força e exerce sobre a artista boa parte de seu interesse poético.

Nas palavras da própria artista em relação ao gosto por desenhar; “A raiz do gosto de desenhar provém de uma infância e adolescência “não adormecida” Derdyk (2010, p.14).



Figura 75- Campo dobrado- Edith Derdyk[45]

Seguindo esta “linha” de pensamento, poderíamos aqui introduzir o próprio gosto por desenhar por parte do grafiteiro/artista/pesquisador, e que deste gosto de sua infância que ainda se mantém, desenvolve boa parte de seu projeto poético em desenho, no lúdico e no desejo pela pureza da criança e os mantém presentes.

---

[45] disponível em: http://www.edithderdyk.com.br/portu/comercio_i.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=1&cod_Serie=4
Acesso em: 10 de out. 2017

Winnicott (1982, p.104) enaltece a cena do desenhar infantil quando refletindo acerca das relações do treino ou inatismo na experiência deste desenhar ao seu desenvolvimento, supõe que “o interesse do desenho deve-se estender por todo o papel; contudo, deve existir também um tema central que interligue o conjunto.

Dentro desse sistema de controles aceitos, de fato auto-impostos, a criança tenta expressar uma idéia, e manter aquela frescura de sentimento que pertencia à idéia quando esta nasceu. A criança realiza-o com a maior naturalidade, se lhe for dada uma pequena oportunidade.

Tal naturalidade trazida por Winnicott, de certa forma converge como desejo do grafiteiro artista em busca de uma estilização de um personagem, comumente visto no fazer Graffiti, e que tradicionalmente se destaca no contexto do Graffiti paulistano nas ruas durante os anos de 1990-2000.

O desejo refletido num estilo de desenho e em seus processos, na época de seu desenvolvimento, anos 2000, tinham como meta encontrar algo único, e que ao mesmo tempo fosse espontâneo e refletisse algo de sua alma, que tivesse aura, pois mesmo sem uma crítica propriamente no fazer naquele momento, o desejo e o sentimento de pertencimento, com sua carga crítica inconsciente era consciente e utópico. Por isso orgânico, vivo.

Em outra via há entre as possibilidades e os procedimentos artísticos relacionados à pesquisa acerca do desenho, aqueles com características na geometria, e realizados como processos para o projeto de uma obra. Um ensaio para rápida representação de um espaço, uma tentativa de pré visualizá-lo, esquemática, ou uma anotação gráfica em busca de não se perder uma idéia, que dada sua necessidade de linguagem específica e de procedimento lento, se perderia. Muito se da na concepção de obras com necessidade de maior reflexão sobre o espaço, uma criação de uma obra específica, uma instalação, uma escultura, ou intervenção no espaço.

Há também o desenho como rascunho de uma idéia para sua rápida captura do plano dos pensamentos, onde diversas possibilidades já mencionadas poderiam também ser contempladas em sua designação, e outras que ainda serão, e que se encaixariam perfeitamente.

Dentre as diversas possibilidades de uso da linguagem desenho, por artistas a serviço de seus processos, ou como obra final, há os esboços de obras de caráter escultórico, que por sua dificuldade de visualização como obra final, e seus lentos procedimentos de execução e material escolhido, se utilizam muitas vezes do desenho como processo inicial de trabalho. Este também indicativo para a possível execução realizada industrialmente ou por um técnico especializado, e assim tal apresentação de um projeto em desenho torna-se necessária.

No campo do Graffiti o desenho geométrico é visto e utilizado em muito, no projeto de estilização de letras num estilo conhecido como 3D. Perspectivas e estilizações das tipografias, fundamentalmente abalizadas pelas letras do nome do grafiteiro são buscadas, numa relação que se aproxima à representação tridimensional do plano escultural. Porém no que tange o universo do Graffiti e seu hibridismo, o desenho, a tinta, a pintura, a intervenção urbana, este projeto e representação tridimensional, seria somente finalizado no próprio meio, não sendo na maioria das vezes levado a outro tipo de linguagem, como a escultura ou objeto escultural por exemplo.



Figura 76- Graffiti em técnica 3d, ano 2005, realizado ilegalmente.

No procedimento inicial do projeto da letra 3D no Graffiti, o desenho é valorizado, traços são delimitadores de áreas, linhas e contornos a são deixados de lado a *posteriori*.

Quando executado em forma de pintura com spray, os traços servem de delimitador inicial, e logo são eliminados com o preenchimento das áreas. Procedimento muito próximo do visto entre os designers de produto, no desenho industrial técnico, e na criação em projeto de peças mecânicas, que se conceberão em futuras peças de liga metálica.

No que tange os processos artísticos, ora especulativos, ora de grande virtuosismo, ou dados ao domínio técnico, e ainda resultantes de uma mistura de todos estes processos e procedimentos para sua execução, os trabalhos desenvolvidos nos últimos 20 anos pelo autor, partem de maneira geral do desenho como linguagem. São vistos tanto em pré-projetos de obras, quanto em para obras finais.

A pesquisa e criação de letras de Graffiti no estilo 3D, é vista como de grande importância para o desprendimento do ser grafiteiro em se expressar somente no plano bidimensional, como desenho ou pintura, ou no Graffiti propriamente dito. Ela propicia enxergar todo um leque de linguagens artísticas existentes, para o desenvolvimento de uma poética mais consistente, e alinhada com os desejos mais internos do emancipado artista.

> Os artistas têm por isso uma cultura própria, com as relativas conseqüências, que resultam do choque entre a intuição artística e a obtusidade escolástica dum certo publico que, potencialmente, poderia ser o público para a arte. O *designer* não pode trabalhar se não tiver uma cultura viva, interdisciplinar, feita do conhecimento de experiências antigas mas ainda validas, de conhecimentos actuais sobre as relações psicológicas entre projectista e usufruidor, de conhecimentos tecnológicos actuais, de cada experiência hoje utilizável. Uma soma de valores objectivos, transmissíveis a outros *designers.* (MUNARI,1990, p.41)

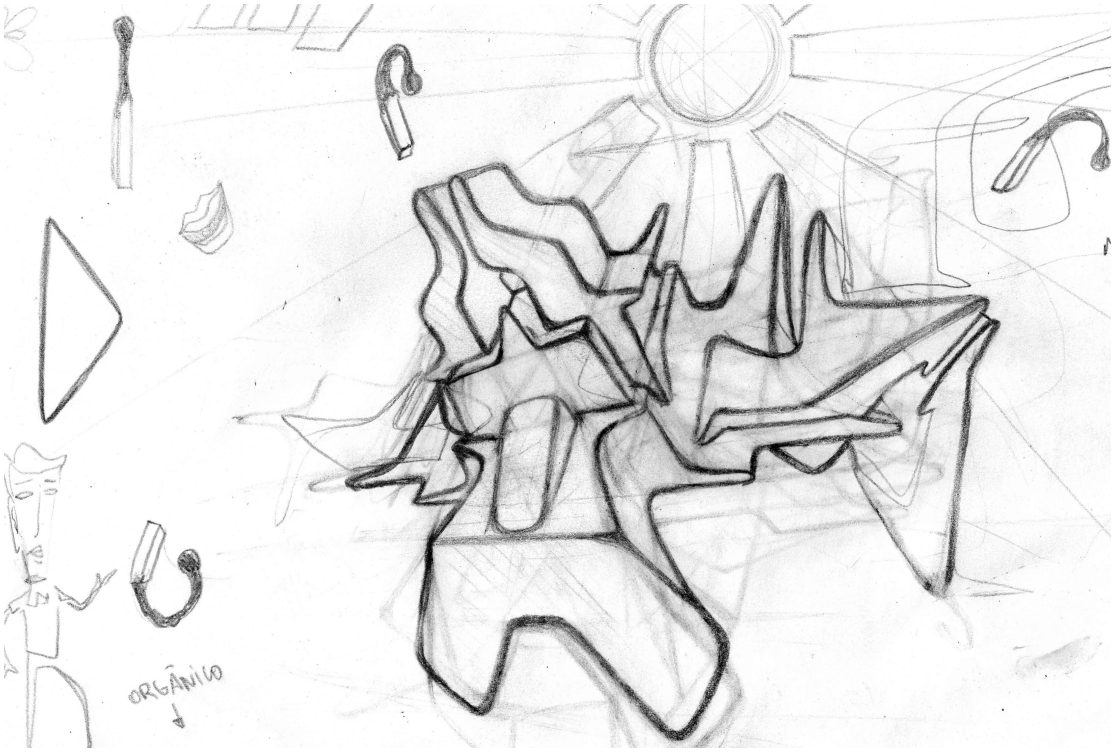


Figura 77- Desenho projeto de letra para Graffiti 3D. Caderno do artista, 2007.

Poderíamos aqui delimitar em duas, as vertentes de desenhos trabalhados paralelamente como grafiteiro, no início dos anos de 2000, numa tentativa de centralizar ou fundir um pensamento conceitual da poética do autor cronologicamente. Personagens e letras.

O processual destas duas poéticas numa mesma linguagem, o desenho, ocorrem paralelos dentro do mesmo ser grafiteiro, e servirão também para uma necessária organização do pensamento textual, que aqui se dá como pesquisador, pois numa auto análise do fazer, observada num recorte de cerca de 20 anos, sem dúvida não se tratará de tarefa fácil.

Posteriormente a tal busca organizacional, com centro no desenho, será possível mais facilmente perceber que tais formas de desenhar abririam caminho, e propiciariam o desenvolvimento de uma série de novos trabalhos realizados através de diversas outras linguagens artísticas. Desenhos, Graffiti, pinturas, esculturas, objetos, vídeos, instalações, e principalmente, a maneira de observar o mundo, o espaço urbano, local de morada e seu *ethos* operante.



Figura 78- Vista da obra: o que sobrou do céu, masculino. Realizada pelo autor especificamente ao salão principal do centro expositivo Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, RJ. (2008)

O fim é se expressar como artista, e não mais somente se impor, um dos preceitos da estética do Graffiti, como o é também contestar, se posicionar, intervir, assim como seu fator também midiático e efêmero.

Em análise do conceitos propostos por Vasari, Lichtenstein(2006, p.19) ressalta com o jogo de duplo sentido da palavra *disegno,* que significa ao mesmo tempo a concepção e o contorno, o projeto, e a execução manual do traçado. Ainda vê-se na distinção das palavras *dessin* e *dessein,* que em francês significariam desenho e projeto respectivamente ou no inglês *drawing* e *design* igualmente dada a necessidade de definição específica para distintas utilizações.

Os desenhos de letras, seram mantidos dentro do contexto estritamente do Graffiti, nas intervenções ilegais, e na concepção de letras 3D como apresentadas anteriormente, se mantendo até aproximadamente o ano de 2008 como foco de estudos.

Seu rebuscamento e necessidade de primor técnico, se relacionavam diretamente a uma também necessidade de tempo maior para sua realização, sendo com o passar dos anos, funcionais somente para eventos de demonstração de habilidades com spray, eventos de Graffiti, ou encontros festivos de grafiteiros, fugindo assim, ao seu propósito de intervenção ilegal, no espaço urbano.

O mesmo 3D teria grande importância como estudo, para um desmembrar em trabalhos em outras linguagens artísticas, estes no campo escultórico, através dos objetos e instalações, em *site specific* que serão tratados mais adiante.

Desta maneira haveria em paralelo aos estudos 3D, desenhos de observação dentro de um procedimento de desenho cego, que tinham como motivo o desenhar pessoas por um lado, nos mesmos moldes desenhar a cidade e sua paisagem. Ambos concebidos como desenho orgânico, por definição.

Os desenhos orgânicos com características na observação de pessoas, tornam-se cada vez mais responsáveis pela dedicação no campo do desenho de contorno – drawing, e os desenhos de letras tornam-se projetos, pois ou são executados como pintura com spray, ou utilizados pelo domínio técnico das representações tridimensionais como projetos de esculturas, objetos e instalações.

No caso dos personagens, estes seriam desenvolvidos numa busca de perda de controle técnico do processo, e assim, por conseqüência de seu também controle de resultado como obra final.

A relação de controle obtida com técnicas dominadas, e o desejo de descontrole das mesmas, surgiria somente numa observação atual, tanto da magia que este descontrole proporcionava pela surpresa do resultado, na possibilidade da experimentação, na clareza do processo não convencional como no próprio encontro do acaso. Este acaso muito próximo a realidade de vida social.

O descontrole obtido pelo encontro e processo do desenho orgânico, poderia ser experimentado em sentimento profundo, pela proximidade com que o mesmo se dava na pureza esquecida e tida em sua criança interior.

Criança esta, muito próxima de idade na ocasião, mas que adormecida pela dureza da vida, e das responsabilidades precoces de um adolescente que se encontrara nas contravenções com a justiça, ou que ao iniciar sua fase adulta em busca de seu sustento e independência financeira se erigisse ante há sua família com sérios problemas econômicos.

Muito próximo em desejo do procedimento tomado por Schendel[46] em suas monotipias realizadas pelas costas do papel, o procedimento do desenho orgânico é encontrado por especulação, é desenvolvido com maior afinco após a passagem do artista por diversos outros procedimentos técnicos contidos no desenho de observação.

Diferentes tipos de estilizações em desenhos de figuração humana são estudados na prática do desenhista, do naturalismo, ao caricato, os com características contidas no desenho animado, ou nas tidas do próprio universo do Graffiti.

Culminando num processo poético próprio, é intitulado na época de sua criação como desenho orgânico, pois se via na ocasião seu propósito de intensa vividez quando relacionada a tal busca também diante da vida.

Após anos de experimentação prática, e de busca por um alinhamento conceitual exercido por um forte destrinchar critico, o desenho orgânico ganha aqui, sua concepção referenciada na linguagem desenho como geradora de novas possibilidades plásticas em detrimento de uma narrativa poética em diferentes linguagens, pois sabe-se de suas limitações para com o suporte papel, mas também de seu propósito em ser originariamente Graffiti.

---

[46] ibidem (Naves, 2007)

Desenhos-Rabiscos.

Como possibilidade de desenho para com os processos artísticos especulativos, poderíamos elencar o fazer desenhos-rabiscos. Estes de caráter aleatório em busca do novo, mas no simples ato de se rabiscar um papel sem pretensão ou preocupação com o que se está fazendo.

Uma busca próxima ao devaneio, mas com intencionalidade próxima ao meditar, desejável e não somente de encontro espontâneo, onde de certa forma busca-se o limpar os pensamentos, no passar o tempo, enquanto estamos em alguma outra tarefa. Sua intencionalidade está no se estar com um lápis ou caneta na mão e papel, no se dar oportunidade de encontro no ato do fazer desenho. Atividade comum entre os que se permitem desenhar já adultos, e carregam para tal propósito com si seu caderno, um black ou scketch book.

Bachelard (1996, p.144) quando busca esclarecer a diferença entre o sonhador de sonho noturno e sonhador de devaneio, nos traz questionamentos, e aponta diferenças no âmbito da fenomenologia diante deste fazer. Em uma busca poética para o artista, os processos de encontro, de acaso, sem dúvida se demonstram interessantes, e instigantes de serem experimentados, passíveis de análise do ato de se fazer em desenho. Tal proposta pode ser também observada no desenho orgânico:

> [...] o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente no seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta — é ele, em carne e osso, que se torna um "espírito", um fantasma do passado ou da viagem.

Mais comumente ocorrido numa "longínqua época" em que existiam mesas de telefone, ou orelhões[47], as conversas eram longas mas não podia-se sair do lugar, pois o limite do fio que o impedia.

Ao autor após o encontro e desenvolvimento do desenho orgânico, múltiplas formas de se voltar a perder o controle seriam tentadas.

---

[47] apelido dado aos telefones públicos, em formato de orelha que se tinha nas ruas das cidades.

O somente observar o objeto, e registrá-lo sem a observação em seu processo de feitura, subsidiava o acaso, porém a espontaneidade também no âmbito da criação mental necessitava também de subsídio para se alimentar, e se sentir satisfeita.

Desta forma os procedimentos pedem refinamento de acabamento, assim como de proposta temática. Quanto necessário cada procedimento poderia auxiliar o seguinte, mas ambos funcionariam de maneira similar.

O desenho de rabisco mas dentro do método orgânico ganharia a regra de se manter contínuo para se fazer valer, o ser símbolo de seu procedimento e rastro de seu processo. Trajeto muito próximo à *action painting.*

Seria possível através de um traço único, unir os acasos descontroles e até certo ponto controlá-los para desenvolvê-los. Regras do fazer.

> Crêem alguns que o pai do desenho e das artes seja o acaso, e que o uso e a experiência os nutrem e educam com o auxílio do conhecimento e do raciocínio: mas eu creio que com mais verdade se possa dizer que o acaso lhe tenha dado ocasião, do que considerá-lo o pai do desenho. (LICHTENSTEIN apud VASARI, 2008,p. 20)

A ocasião dada pelo acaso como tratado por Vasari em Lichtenstein (2008), caracterizaria a certo modo o desenho aleatório, muitas vezes funcionando como processo especulativo de erro e acerto, e que no caso do orgânico se constituiria em escolha e não escolha, pois o acerto seria em muito, relativo como opção de regra ou diretriz poética.

O desprendimento de um processo entroncado onde se está buscando algo para concepção de uma obra, ou para o pensar artístico inicial, o dar margem para o acaso de maneira a sair de uma zona de conforto pelo já conhecido e já estabelecidos na poética de um artista, serviriam como subterfúgio do novo resultado buscado, a aleatoriedade do traço, ou o acaso como visto em texto de Mario Merz[48].

---

[48] tradução Conte, Lara, 2014, P.59) (Original Catalog of an exhibition held at the Solomon R. Guggenheim Museum, Sept. 28-Nov. 26, 1989 p.105)
G. Celant (org.). “Mario Merz”. In: Domus, 439:47, junho de 1971. Visito em: https://ia802600.us.archive.org/29/items/mariomerz00cela/mariomerz00cela.pdf

> Em 1945, com o final da guerra, [...] fui imediatamente para os campos, desenhar a relva [...] naquela época, eu saía de manhã e ia para o campo; e o tempo para desenhar no campo se estendia da manhã até a noite, sempre com a mesma técnica de não tirar o lápis do papel. Eu parava por volta do pôr do sol, e o fato de passar o dia inteiro desenhando esse trecho de circunvoluções, como se fosse uma espécie de intestino, sem emendas, me permitia pensar. Eu passava todo o tempo pensando, acompanhava meus pensamentos, e tudo o que acontecia à minha volta, por exemplo, os pássaros cantando, as folhas caindo, o rumor distante de um caminhão. Tudo isso entrava no desenho, naturalmente sem entrar, mas entrava como tempo, como se o lápis fosse a ponta de certos instrumentos que fazem registros numa folha de papel, a ponta gira sempre e registra a umidade, a temperatura, os ruídos, os sons. Na realidade não se vê nada, mas tudo existe dentro dessa ponta: ainda que não se veja, há toda aquela passagem de tempo.

Podemos verificar ainda numa forma bem tradicional de desenho muito utilizada para aprendizado de arte, como recurso comum às pinturas de paisagens tidas essencialmente do registro e da observação inicial do artista.

O desenho de observação da natureza ou de um modelo vivo. Tal tipo de desenho se fundamenta basicamente em observar o motivo a ser desenhado e no buscar sua melhor forma de representação natural, porém despreocupada com sensações, é cópia visual.

Em relação ao desenho moderno Baudelaire em seu texto para o salão de 1846, descreve características relativas ao princípio de sublime no artista, ao evitar os detalhes, assim para ele, a arte para se aperfeiçoar retornaria a sua infância, baseando-se num estudo lento e sincero do modelo. Um certo primitivismo.

> O desenho é uma luta entre a natureza e o artista, na qual o artista triunfará tanto mais facilmente quanto melhor compreender as intenções da natureza. Para ele não se trata de copiar, e sim de interpretar numa língua mais simples e mais luminosa. [...] (LICHTENSTEIN, 2006, p.105)

A sinceridade, quando da concepção do desenho orgânico, talvez fosse um dos sentimentos mais buscados, era algo de um fazer tão necessário em sua prática e ao observar o mundo e as pessoas humanizadas, que tal fator se colocava para com o fazer da criança, sabida, despida de preconceitos mais acirrados e impregnados em sua *psiquê* que conseguiria manter-se sem a pretensão do fazer arte. A garatuja.

Há o desejo de simbolizar coisas, aquele símbolo é para a criança o que representa necessariamente, não o observado pelo entorno, o pai é um círculo com dois pauzinhos, assim como o sol existe de forma igual, mas com vários pauzinhos ao seu redor na representação.

Como desenho de imaginação são buscadas as mais profundas idéias, que criadas pelo interlocutor da linguagem são possuidoras de uma significação própria. Há um desejo pela pureza de sua alma.

Quando referenciada à psicologia como disciplina científica, o significado para alma, que teria sua origem na psique, sendo desta derivada, daria à psicologia em si caráter de estudo da alma, sendo esta matéria desde os primórdios da ciência e filosofia, muito estudada e com diferentes derivações de conceitos e de atualizações constantes.

> O termo “alma” pode ser considerado como uma metáfora da psique, pois os diversos discursos psicológicos seriam explorações desta metáfora, permitindo ampliar sua expressão e compreensão. A necessidade da verdade modifica-se para a necessidade de compreensão da experiência humana; continuam a conviver as diferentes linguagens da psique, pois a alma (ou psique) se manifesta de diversas maneiras. (SERBENA, RAFFAELLI, 2003, p.36)

Quando do pensamento voltado à criação por imaginação, por especulação, na observação, ou ainda através da indução pelo devaneio, o desenho por imaginação sob a ótica do desenho orgânico, abarcaria diferentes possibilidades no seu fazer, e na proposição de seu iniciar.

A questão de rabiscar, o observar e o memorizar, seriam de certa forma o posterior imaginar, pois somadas à pratica tanto técnica e desenvolvida por virtuosismo em busca do acaso, tanto a carga imagética já contida como dobras no tempo de um trajeto já percorrido, e de referências, que já estariam introjetadas na psique do artista.

Desta forma, há no ato de deixar fluir no desenhar sem pretensão, o buscar no ato de rabiscar indícios para então posteriormente observar seus riscos resultantes, e neles suas formas espontâneas surgidas.

Posteriormente e com base e tais ícones[49], construiria-se com sua base imagética já instaurada de interpretante, mas como artista e interlocutor deste signo com suas regras poéticas já preestabelecidas. O desenho orgânico surgiria novamente, e se retroalimentaria do acaso para uma nova existência.

Este rastro inicial, também visto como índice[50] pelo interpretante artista que busca em tal processo pistas para construir um caminho para o desenvolvimento de seu trabalho, é caminho estruturante para a criação com buscas na espontaneidade.

Outra possibilidade tratada como processo criativo no desenho orgânico, seria observá-lo com referencia no desenho como brincadeira, nos processos comumente vistos nos desenhos de crianças em desenvolvimento cognitivo. Desenho lúdico.

Seria um exemplo das possibilidades criativas tal modo de operar com o desenho, onde o adulto também se desejoso pelo encontro busca observar, ou se lembrar de sua relação com o desenho em sua infância.

A tentativa seria de se colocar despido, com menor recurso de signos, para que às decodificações em torno dos mesmos, se dessem no encontrar com sua criança interior de algum modo.

Relação está um tanto refutável pelos estudiosos de semiótica, porém desejada no processo artístico e no desenho orgânico.

Talvez, a inspiração de ser pai, e o observar atento os processos gráficos de desenvolvimento de seu filho no momento de aprofundamento da análise do desenho orgânico, também se tornariam parte de um reaprendizado, ou uma revisão da forma de operar. Sabendo-se que esta mesmo que muito desejada, não mais seria pura, necessitaríamos de uma

---

[49] *Ícone* é o signo que se relaciona ao seu objecto por possuir uma qualquer semelhança com este, quer esse objecto exista ou não. Podem ser ícones as imagens, as fotografias, mas também os mapas, os diagramas e as metáforas, que apresentam uma semelhança estrutural com o que significam. (GRADIM, 2006, p.324)

[50] O *Índice* é o signo que se refere ao seu objecto por uma relação real, “sendo realmente afectado por ele”. *Ibidem*, p.324.

relação maior com a espiritualidade, com o devaneio previamente tratado, e com o desprendimento principalmente com o resultado.

Mas como ser obra final, com desprendimento no resultado?

Aqui um ponto importante a ser enfatizado. O desenho orgânico surgiria inicialmente como busca do novo em um contexto histórico especifico para o autor grafiteiro. No contexto de pertencimento, de reconhecimento por um estilo dentro de um grupo fechado, e naquele momento ainda mais codificado que nos dias de hoje, fora normalmente feito para o entendimento somente dos seus pares.

Conforme a pesquisa se aprofunda, o *ser* pesquisador busca um maior entendimento de seu fazer. Assim ao deslembrá-lo, conceituá-lo, observar sua poética, buscar em processos, linguagens, no uso de materiais alternativos, no olhar social e político, fica evidente o trato com questões sociais humanas, principalmente as questões envoltas no ser, um ser urbano na contemporaneidade.

A experiência como grafiteiro na cidade de São Paulo, e todos os desmembramentos que este vê surgir junto a seu também desenvolvimento como artista, seriam normatividade há uma referência e experiências plausíveis para observação por outra ótica de *práxis.*

O empírico, e de certa forma o erudito, contidos em um único ser para uma reflexão da sociedade contemporânea e urbana.

Nota-se o quanto estes primeiros experimentos, e pesquisa, próprios do artista contemporâneo, mas que se deram na figura do grafiteiro, afetariam o trabalho futuro deste como artista, e assim como pesquisador *stricto sensu*.

Poderíamos dizer da existência de um certo “hibridismo de não-pertencimento”, pois suas múltiplas linguagens possibilitariam o trânsito em diferentes meios, mas ao mesmo tempo não o tornariam especialista necessariamente em nada.

Deixar de pertencer exclusivamente do universo do Graffiti, paralelo ao não pertencer necessariamente ao da arte, numa visão de que este ainda

não esteja preparado para grandes mudanças de seus paradigmas de funcionamento, do ponto de vista da cidade de São Paulo, seriam inquietações permanentes.

Visto que por um lado o circuito comercial valorizou em muito o caráter exótico do Graffiti pela necessidade visceral do novo, e que por outro lado não o vê como possibilidade poética num artista liberto, mas somente como final para consumo, algo mais mastigado ao público, sem grandes reflexões ou profundidade poética.

Há claramente paradoxos de um ser pesquisador que encontrou no meio da pesquisa científica espaço para então tentar exercer diálogo entre os meios, e o circuito comercial ou outros artistas.

Ao tratar do desenho orgânico com foco na observação de sua importância para com o local específico ao qual fora proposta, constituída - a rua - remeteríamos há uma profunda relação sobre sua aura e a sua também reprodutibilidade técnica, ambas trazidas por Benjamin (2011).

A atrofia da aura na obra de arte, sua autenticidade enquanto tal, vista no processo de reprodutibilidade técnica, seria na visão de Benjamin uma também renovação da humanidade, assim como um abalo violento de sua tradição e o seu acesso

> A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico [...] O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. (BENJAMIN, 2011, p. 168)

No contexto do moderno a atrofia da aura seria de certo modo, quando trazida ao desenho orgânico, um mote para sua retomada, ou desejo por reencontrá-la, repensá-la. Do buscar reencontrá-la após a tentativa moderna de aproximação do artista com o homem comum ao qual sentiam existir um abismo. O desenho orgânico propor-se-ia a ponte.

Conceito hoje já internalizado naquele que pesquisa, mas que dado o *status quo* do artista de sucesso, ou dos sistemas oblíquos sem uma divisão clara dos tipos de cultura aos quais se inserem e se aglutinam, esta aura novamente se perderia.

Benjamim propõe que a perda ou atrofia da aura na obra seria positiva para o desenvolvimento cultural, esta em prol de uma humanização de certa forma da figura do artista, em relação aos demais membros da sociedade.

Observa-se em nossa “era”, pós o fim modernidade e a partir de suas conquistas, a perda da perda da aura da obra de arte no sentido benjaminiano.

Para uma visão do ser culto, seria desejável que tivéssemos perdido-a no modernismo, e numa transposição para os dias de hoje, ver-se-ia uma figura importante e que na atualidade se constituiria pelo contexto inserido e urbano, um híbrido em trânsito, entre meios, com base na concepção cancliniana.

Este ser estaria novamente em conflito, por ter se constituído sob pressão, repressão, opressão, e dado o seu não pertencimento, social e constituição em uma sociedade que não fora inteiramente “modernizada”, como observado em cidades como São Paulo por exemplo, com sua desorganização urbana, uma não democracia de acesso cultural, desigualdade econômica, mas fundamentalmente desigualdade cultural, e domínio da mídia e política pelos desejos do capital.

> Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo* não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua *hibridação* pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do “culto”; o folclore e a antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciências nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente. (CANCLINI, 2015, p.19)

Com a força dos meios de comunicação, e a hiper valorização dos artistas e das suas auras poéticas em detrimento de se manter o *status quo* liberal do capital, pela possível ascensão econômica com base na

meritocracia, seu projeto talvez pudesse humildemente ser repensado a fim de caminhar também com a produção artística.

> As sociedades modernas necessitam ao mesmo tempo da *divulgação* - ampliar o mercado de consumo dos bens para aumentar a margem de lucro - e da *distinção* - que, para enfrentar os efeitos massificadores da divulgação, recria os signos que diferenciam os setores hegemônicos. (*ibidem*, 2015, p.37)

Ainda numa lógica de acesso, o Graffiti operaria partindo da exclusão, e incluiria-se em um meio inicialmente fechado de entendimento, sendo este um Graffiti mais próximo de sua essência e estética nova-iorquina tida na ilegalidade da ação, assim seu modo operante político se daria pela natureza de intervenção urbana.

Como mídia alternativa, o risco gera o benefício da difusão de uma mensagem, ou no caso do Graffiti um código entre seus realizadores, uma mensagem basicamente de demarcação, o estive aqui.

> Gramsci, seguindo a tradição política marxista, emprega a palavra hegemonia em sentido duplo: direção política e ação cultural de um grupo sobre outro grupo social. Dessa maneira, para Gramsci, é fundamental induzir as massas populares a superar seu “espontaneísmo” destituído de crítica (mistura de uma cultura “folclórica” com a religião e a cultura das classes superiores). As “massas” precisam atingir o nível da crítica “com um espírito criador – pela construção de uma concepção de mundo nova, revolucionária, transformadora. (MESQUITA, 2011, p. 36)

Tal potência vista no Graffiti como modo de operar no risco, na ilegalidade agiria de certo modo numa possibilidade da massa se posicionar. Porém a também carga politizada da proposta, ainda que inicial, do ponto de vista de uma conquista cultural, estaria em processo de desenvolvimento, pois o ser inicialmente excluído, ao se colocar em risco, nas influências do mundo capital que este também em busca de reconhecimento e pertencimento através do capital, haveria assim de alguma forma distorção à possibilidade de pensamento social coletivo.

A ascensão econômica seria uma forma mais real de se visualizar tal operação quando requintada, ou pelo grafiteiro já mais estruturado após anos de ação e já sob autonomia econômica, ou por aqueles que se iniciam no

Graffiti numa geração que não mais se reconhece como delinqüente em seu início, ou não necessariamente fora excluída econômica ou socialmente, mas sim possuía visão de sua potência pós se constituir como ser, normalmente já em sua fase adulta.

O redesenhar no caso dos processos do desenho orgânico se aproximariam desta hibridação política e poética. Assim como, um possível intelectual orgânico referido aqui como "ser grafiteiro", num trocadilho entre orgânicos. De acordo com Semeraro:

> [...] são orgânicos os intelectuais que, além de especialistas na sua profissão, que os vincula profundamente ao modo de produção do seu tempo, elaboram uma concepção ético-política que os habilita a exercer funções culturais, educativas e organizativas para assegurar a hegemonia social e o domínio estatal da classe que representam (SEMERARO, 2006 apud GRAMSCI, 1975, p. 1518).

Na figura do grafiteiro, veríamos potência no se perder pelas ruas da cidade, numa possível *flanerie* observada como proposta de Baudelaire, e como vistas aproximar-se da realidade vivida pelas pessoas comuns, assim como dentro da lógica industrial que já era vista a preocupação no afastamento por parte dos artistas da realidade e seu questionamento já se mostrava válido na época.

Observando as ações artísticas visuais na atualidade, o Graffiti ou sua representatividade e influência na ocupação do espaço visual urbano de praticamente todas as cidades do mundo, com uma ocupação não organizada ou orquestrada por uma liderança social ou partidária, mas pelos desejos coletivos e individuais de se colocar no mundo, talvez seja o mais bem sucedido dos empreendimentos artísticos realizados na atualidade de maneira coletiva por possíveis artistas.

Então há retomada da aura da obra, mas não com arrogância, prepotência ou desejo no distanciamento aos homens comuns mas esta é solução para o presente autor em se colocar também como poética.

O propor um trabalho para o próprio espaço urbano, e esse pelos preceitos de Canclini para o gênero impuro que constitui o Graffiti, não seria necessariamente uma proposição de um artista, mas sim de um grafiteiro, que ao ser a parte, a margem da sociedade, é potência social.

> Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. (BENJAMIN, 2011, p. 170)

Alma como psique da poética pessoal, na obra inicialmente gráfica tida do desenho orgânico, surge da estilização necessária para ser grafiteiro, para então pertencer. Benjamin (2001, p.169) quando posiciona-se acerca da organização da percepção humana, aponta para o meio em que esta se dá. Assim como para a possibilidade de sua existência não apenas condicionada ao fato naturalmente ocorrido, mas também ao seu contexto histórico social que esta ocorre.

Nesse ponto teríamos no pensamento de Benjamin, uma boa referência para justificar o pontuar a escolha por apresentar os usos do desenho em outras poéticas de artistas, ou o seu contexto de inserção na cultura e na humanidade em seu desenvolvimento também conceitual.

Tão quanto, torna-se válido também trazer um levantamento histórico de desenvolvimento pessoal dos processos e procedimentos envolvidos no desenho orgânico, como também um artista que busca nas sutilezas ou nos abismos, soluções para suas questões poéticas, que conforme Cattani (2005) nos confere assim significados conscientes.

> O desenho pode ser um abismo para o artista, mesmo quando sob normas rígidas. Por exemplo, realizar um desenho por dia, com o material que esteja à mão, iniciando-o ao acaso quase numa espécie de automatismo e depois, aos poucos, conferindo-lhe significados conscientes, sobrepostos às primeiras formulações. Dessas sobreposições, emergem palimpsestos: camadas de diferentes sentidos, que acabam por criar um todo único, pela impossibilidade de separar o que foi feito antes e o que veio depois. A primeira criação, o primeiro impulso, no entanto, é fundamental: ele define o que virá a seguir, e é nele muitas vezes que o artista mergulha como num abismo, de onde emerge para atribuir significados às formas criadas. (CATTANI, 2005, p. 24)

Ainda conforme Derdyk (2010, p.54) “A criança rabisca pelo prazer de rabiscar, de gesticular, de se afirmar”. **–** Tal relação criança-desenho trazida pela autora e artista, nos leva a refletir se a auto-afirmação defronte ao tema

da pesquisa, ocorre ao observar a relação que o grafiteiro estabelece em sua ação com seu suporte, o espaço público urbano.

Teríamos de certo modo, ainda presente no grafiteiro essa essência da criança em busca de sua afirmação. Mas de modo adormecido dentro deste interlocutor e na linguagem do desenho e da escrita, é atualizada para o contexto urbano do dias de hoje.

> O desenho para a criança, " dona da brincadeira", é o grande palco de seu universo íntimo. A criança desempenha todas as personagens e inventa regras que ela mesmo se encarrega de subverter. (*ibidem*, p.60)

Graffiti como desenho-brincadeira de adulto ?

A necessidade de se afirmar da criança, em relação a possibilidade do adulto de reviver tal experiência, surge nos presentes processos poéticos como um também desejo de reviver a experiência infantil, por se ver no intervir na rua de maneira ilegal, uma forma também de brincadeira como o desenho. Assim apresentá-lo ao espectador, e principalmente colocá-lo na rua, surgiria do desejo de compartilhar com o espectador tal vivência e estética, conseguida com tais desenhos que a adiante apresentaremos.

O desenho orgânico partindo desta lógica de proximidade com a espontaneidade da criança como dona da brincadeira, poderia então ser visto como uma metalinguagem não literal, pois personagens pintados em Graffiti, geralmente estão em movimentos de metalinguagem, com suas latas de spray nas mãos.

Mas dentro de uma concepção de poética às crianças estas estariam presentes pela sua ação inicial e geradora da prática quando do ato e ação do grafiteiro em seu meio.

Funcionando como desenho propriamente dito e não mais como projeto de Graffiti a ser realizado, este ganharia potência não só como ação realizada na rua com tinta e spray e na ilegalidade, mas conseguiria nesse ponto, liberdade suficiente enquanto poética do também artista que a executa dentro de suas normas poéticas na linguagem do desenho. Não sendo assim uma reprodução.

Partindo tanto dos descritivos, e possibilidades de uso do desenho até o momento apresentados no texto e em breve relacionados às demais obras que no transcorrer do volume Poética serão apresentadas em capítulos, há a busca de diálogo com, e na relação do espectador com as obras, onde o meio final de apresentação é o desenho sobre papel especificamente.

Propõe-se compartilhar a partir de seus pressupostos visuais e signos, assim como pelo próprio signo que acredita-se representar a obra, uma relação de troca com o espectador, tendo em vista as experiências com a linguagem desenho pertencente a todos os humanos, parte-se de um pressuposto de que um dia todos nós fôramos crianças.

> A semiose criativa, enquanto modelo de descrição do uso por parte dos intérpretes de suas potencialidades na decodificação de um sistema significante, exemplifica bem o processo através do qual crianças procuram interpretar as seqüências de quadros sem o conhecimento da ordem necessária para essa decodificação. Através das semioses criativas, podemos perceber como as crianças exploram as potencialidades cognitivas inerentes às faixas etárias a que pertencem, de forma criativa , buscando os signos orientadores em meio à desorientação simbólica na qual se encontram. (DE CARVALHO CORRÊIA, 2002)

Enfim, poderíamos aqui descrever diversos processos e procedimentos do desenho, e relacioná-los a infinitas referências, porém esse breve descritivo de algumas possibilidades do desenho dentro do campo das artes, buscou somente introduzir os métodos utilizados em pesquisa poética pelo presente artista e pesquisador, e em sua estreita e inegável afinidade para com seu percurso como grafiteiro.

Não se trata de mera formalidade, mas da tentativa de introduzir em parte o universo gráfico gerador tanto de suas empreitadas como grafiteiro inicialmente, como de sua imersão no universo da pesquisa universitária no campo das artes visuais, no mestrado, e em seu presente doutorado. Sobretudo, ao introduzir tais pensamentos, buscou-se apresentá-lo afim de expor o fundamento causador do aprofundamento conceitual a ser visitado nas obras realizadas em ateliê, nos últimos anos, e realizadas paralelamente arraigadas à presente tese.

Sua avidez possibilitada por sua linguagem aparentemente simples e rápida utilizada para transportar o mais rapidamente do imaginário, idéias, e projetos, é amplamente conhecida, assim como geradora de inúmeros estudos teóricos, onde conceitos a envolvem.

Desde o seu uso e importância no desenvolvimento da criança, sua utilidade em análises psicológicas e pedagógicas, seu uso nos primeiros atos humanos em busca de se expressar - pinturas rupestres, vistas aqui como desenhos – à sua utilização na linguagem gráfica atual, é o desenho uma linguagem artística universal, utilizada para inúmeros fins, uma linguagem prima.

Outro fim aqui buscado era o de introduzir as diferentes possibilidades e uma visão de introdução do desenho próprio desenvolvido pelo próprio autor em sua fase inicial grafiteiro e plenitude, o como esta teria possibilitado o caminhar nas mais diferentes alternativas no campo da pesquisa, ou em trabalhos técnicos, ou educativos já apresentados.

Esta caminhada inicialmente apresentada historiograficamente, e por ora num apanhado histórico pessoal autobiográfico, teve intuito de introduzir ao leitor um pouco do universo compositor da poética do artista.

Num outro extremo, buscou-se relacionar o desenho à estudos e obras de artistas com referências também na modernidade, como a pensamentos também contemporâneos, onde observou-se em recorte uma elaboração técnica, ou conceitual, ou técnico-conceitual de seus trabalhos, em recorte aos seus estudos de certa forma ligados ao desenho, e a poética elaborada.

Da mesma forma, tais relações foram propostas, e estudas, numa busca por conceituação teórica, das obras propostas pelo artista autor, e assim constituintes de seu processo de pesquisa analisado, e de seus projeto de obras, ou obras realizadas.

Sendo algumas destas relações de caráter diretivo como as buscadas na discrição do contexto do autor na estética do Graffiti propriamente dito e visualmente ligadas a linguagem do desenho, ou outras tendo somente o Graffiti e o desenho como referencial estético mas conceitual somente na elaboração ou em sua concepção, para que no futuro se utilizarem de

diferentes técnicas e materiais para um fim poético ampliado, ao inicialmente proposto, na trajetória do grafiteiro.

Teremos assim autores referenciados, mas não diretamente explícitos no fazer.

Como desfecho, e refletindo sobre as próprias possibilidades quando se utiliza de relações, como orientação para uma elaboração teórica, Locke (1999) em seu ensaio acerca do entendimento humano, nos traz uma forma de olhar para tal questão e seu caráter infinito, assim como também a necessidade através da síntese e no olhar para a simplicidade.

> Primeiro, não há nenhuma coisa, seja idéia simples, substância, modo, relação, nome ou qualquer um deles, que não seja capaz de número infinito de considerações com referência a outras coisas, e, portanto, não constitui isto parte desprezível dos pensamentos humanos e palavras [...] Segundo, deve-se ainda observar com respeito à relação: embora não esteja contida na existência real das coisas, sendo por vezes extrínseca e acrescentada, as idéias que as palavras relativas significam são freqüentemente mais claras e mais distintas do que as das substancias às quais pertencem [...]Terceiro, embora haja um grande numero de considerações com respeito às coisas que devem ser comparadas entre si, implicando uma multidão de relações, todas terminam e dizem respeito às idéias simples de sensação ou de reflexão, que penso ser todo o material do nosso conhecimento. (LOCKE 1999, p.128-129)

No meio deste extremo de relações, tanto entre as obras que se seguirão em apresentação no transcorrer do livro Poética da presente tese, e que se relacionaram de alguma forma ao presente capítulo, quanto nas próprias relações erigidas ao presente capítulo desenho orgânico, se justifica tal formato por escolha organizacional da escrita, e da própria concepção da exposição da mesma como um todo.

Como obra escolhida pelo próprio autor, o uso desta linguagem em análise, se observada como sendo detentora de uma centralização de pensamento, o desenho nos servirá como agrupador de conceitos, mas principalmente como levante inicial das obras do autor artista e fio condutor de texto e conceitos.

Teríamos assim, como pressupostos organizacionais numa busca por síntese no desenho;

1. Seus usos pelo autor e sua popularidade dentre as linguagens artísticas. Relações externas.
2. Sua valorização e importância no desenvolvimento humano. Proximidade com o espectador e elaboração conceitual da poética.
3. Seu valor no desenvolvimento poético e na pesquisa do autor-artista, inicialmente grafiteiro.
4. Apresentação de processos históricos, híbridos e autobiográficos experienciados e conceptivos de sua poética ao longo dos últimos 20 anos. Visualização das obras como espectador/crítico. Processo das obras, obras em processos de escrita.
5. Por fim, ciclo: o fazer - elaboração de teoria - desenvolvimento de poética, o fazer novamente estruturado em poética, novas obras visuais, novas relações e novas teorias...

Processos Poéticos Introdutórios à obras

Como concepção de obra em instalação, uma série de desenhos transportam-se para o espaço expositivo da galeria Alcindo Moreira Filho do Instituto de Artes - UNESP, afim de se incorporarem à exposição: O eu grafiteiro/artista/pesquisador. Exposição apresentada paralelamente à presente tese de doutorado.

Selecionou-se para ocasião, um conjunto de noventa desenhos que transitam entre os de observação, e os por invenção, ambos desenhados com caneta técnica nanquim sobre papel A4 220 gramas. Os dois seguimentos de desenhos em seu fazer, seguem a normativa visual criada e seus códigos como desenho orgânico. Com exceção a um único desenho central à instalação.

Tendo como foco a concepção da obra como instalação, dois televisores incorporados a obra compõe-na em sua narrativa. Sendo um a esquerda, e outro a direita da montagem dos noventa desenhos que se organizam em cinco colunas ao centro, seguem uma simetria em composição, desenhos televisores.

Dado o caráter também educativo da exposição, e em uma busca de apresentar como processo, o desenho, e os processos em desenho ao espectador, propôs-se esta como obra uma narrativa.

A obra é intitulada “processos poéticos introdutórios”.

Desta forma organizasse a obra, tendo como proposta uma leitura partida de seu centro físico para as laterais, e sua simetria, buscando de certa forma a indução do espectador para esta leitura da obra, visualmente falando. Entretanto para qual lado se esse a seguinte observação, se o direto, se o esquerdo, esta decisão seria de total escolha do espectador, pois seria prepotência tanto a indução quanto a certeza.

Assim sendo, centralmente à instalação, e de estética ímpar ao conjunto, se apresentaria um desenho de uma letra simples e estilizada dentro da estética do Graffiti, um desenho de projeto de letra de Graffiti para rua.

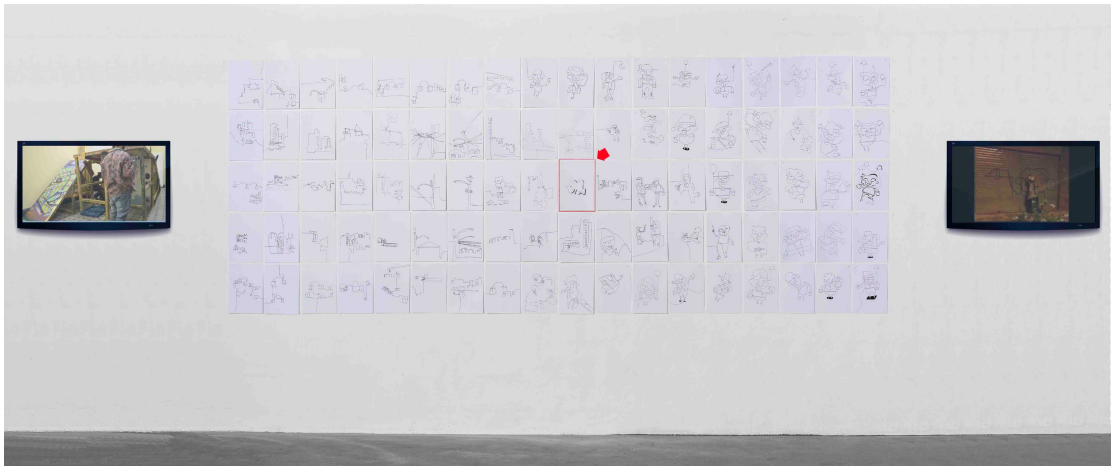


Figura 79 - Vista da instalação, “processos poéticos introdutórios” com destaque para o desenho letra Graffiti ao centro.



Figura 80 - Letra destacada do centro da instalação

Como escolha de percurso de leitura da obra, somente por uma opção de organização do presente pensamento textual, caminharemos do centro para a direita da mesma.

Surgiria assim, no caminhar dos olhos para a direita do centro da instalação, desenhos de cunho figurativo voltados para o registro da figura humano, feitos da observação do motivo, mas empregando como procedimento o desenho cego com referencial técnico desenvolvido especificamente para o desenho orgânico.

O Desenho orgânico tem como regra técnica-poética, realizar-se em uma única linha. Para os desenhos de observação o procedimento inicia-se colocando a ponta de escrita da caneta sobre papel, e assim sem tirar a mesma do suporte, mantém-se os olhos no motivo e se desenha sem observar o resultado no suporte papel durante todo processo.

Os motivos desenhados iriam desde um pessoa qualquer observada, geralmente no espaço público urbano, e principalmente em não-lugares, à cenas mais complexas.

Ainda do lado direito do centro da obra, fora proposto ver-se gradativamente uma “evolução” em relação a este centro o acabamento das formas finais dos desenhos, assim como se deu no transcorrer dos anos na poética do desenho orgânico cronologicamente. Centro princípio, laterais o atualmente.

Desenhos ainda sob o olhar técnico de seus procedimentos mantendo-se realizados a partir de uma única linha de caneta são apresentados. Porém os mesmo não mais registros fieis de observação. Mas captados de um registro de memória, seu tema ou motivo, sendo este observado em algum momento ou inventado. Geralmente ambos com uma certa carga política como proposta.

Quanto mais próximo do fim dos desenhos para a direita, mais próximos estariam os mesmos, do resultado final utilizado nos dias de hoje pelo grafiteiro, em seus personagens.

A televisão a direita seguindo a direção de leitura da obra escolhida para esta descrição, traria como conteúdo uma série de vídeos realizados nos últimos anos em registro à ação do grafiteiro em campo. E como trazido em Boemer (2013) nomeadas como expedições.

Com exceção de três vídeos, todos seriam de registros de ações-expedições, realizadas em diferentes regiões da cidade de São Paulo. Estas ilegais e de marcação de território, onde se vê a utilização da letra estilizada com características na estética do Graffiti nova-iorquino. Letra esta inicialmente vista na obra em seu centro como desenho.

Dentre os três restantes outros filmes, no televisor direito da instalação, um deles seria de uma ação realizada na cidade de Belo Horizonte em Minas Gerais, mais precisamente no bairro Savassi. Nele é visto o processo de realização de um Graffiti em desenho orgânico, feito as pressas, dada a também ilegalidade da expedição.

Por fim os dois últimos filmes apresentados seriam, o fim é o começo, uma animação de cunho reflexivo, onde como temática teríamos uma crítica a atual inserção do Graffiti no meio institucional das galerias de arte, e o outro de uma ação orquestrada e realizada no centro da cidade de São Paulo, no bairro da Luz – cracolândia, intitulada “Terra de Gigantes”.

Estes de grande relação com as diferentes áreas de conhecimento, as quais o autor se embrenhou nos últimos anos.

Intitulado como Terra de Gigantes, o vídeo registro da ação realizada na cracolândia de São Paulo, ou para “a”, trata-se de uma intervenção utilizando-se das técnicas do Graffiti, tendo como suporte, a empena cega de um prédio defronte ao prédio da secretária de cultura do estado de São Paulo. Esta ação receberá mais adiante no volume Poética um capítulo específico, desta forma nos delongaremos no presente momento.

O vídeo “o fim é o começo “ seria dentre os vídeos apresentados neste televisor, o único surgido especificamente como vídeo. Não se trata do registro de ações de Graffiti em expedições. O mesmo teria além da crítica temática proposta em seu conteúdo, a vista de um projeto desenvolvido em coletivo pelo grupo “Graffiti com Pipoca”, ao qual o autor é um de seus colaboradores acerca de 15 anos.

Coletivo este, que hibrida as técnicas e estética do Graffiti à animação, ao vídeo, ao desenho animado, porém que traz em seu cerne conceitual coletivo, grande força em ações sociais comunitárias.

Surgido através da união primeiramente de jovens de distintas regiões de São Paulo, com diferentes vivências e formações, mas com o ideal comum voltado para realizações sociais nas comunidades de origem de seus integrantes, demais comunidades suburbanas geralmente constituídas nas periferias dos centros urbanos, receberiam suas ações e estas estrategicamente pensadas como projeto social, situariam um limiar entre educação e arte.

Do centro da instalação para sua direita geográfica, vimos ao sair de um esboço de uma letra estilizada dentro da estética do Graffti nova-iorquino a letra "Ota", para sua direita, um trajeto pensado para obra. Este

hipoteticamente se fechando num televisor, onde são apresentadas em vídeo, imagens de ações em expedições onde o Graffiti é oferecido em seu local de existência, a rua.

Com exceções dos projetos específicos “o fim é o começo” e “terra de gigantes”, os vídeos apresentados buscariam trazer ao espectador o âmbito do Graffiti recortado pelo autor como Graffiti, *in loco.*

Ambos projetos serão descritos mais adiante em capítulos específicos do presente volume Poética, mas que no contexto descritivo da obra “processos poéticos introdutórios”, são visto como de grande importância como carga imagética com buscas em se ampliar o repertório do espectador, acerca do tema geral da exposição “o eu grafiteiro/artista/pesquisador”.

A proposta da obra seria de alguma forma, que o trajeto quando escolhido para direita do centro da instalação não se detivesse após o televisor, ou dos vídeos, mas sim que porta de saída da galera que viria logo em seguida ao se caminhar ainda, mais a direita da instalação, e deste televisor com os vídeos registro dos trabalhos de rua com Graffiti, fosse sim a porta de entrada para rua.

Assim não se veria o fim da obra na porta de saída da galeria, mas sim uma entrada, uma possibilidade de se ir de volta para rua, buscar com olhos ativados o Graffiti, em seu único local de existência. Ou ainda, o repensar o Graffiti na rua lembrando de sua origem, definição, sua real importância para o contexto cultural urbano, e também da arte de maneira geral não definidora de uma estética, mas influenciadora e híbrida para a contemporaneidade.

O título da própria exposição induziria o espectador a buscar Graffiti nas obras, visualmente falando. “ O eu grafiteiro/artista/pesquisador”. Tal busca além de ser feita pela indução do título da mesma, se daria em muito pelo repertório adquirido pelo espectador nas inúmeras exposições realizadas por grafiteiros e vistas nos últimos anos pela cidade de São Paulo e no mundo.

Geralmente em exposições do gênero, o que se vê são os mesmos trabalhos realizados na rua como Graffiti, refeitos pelos seus autores sobre telas para exposição e possibilidade de venda como produto. Proposta esta

inconcebível para o autor no atual momento de pesquisa, onde é tomado por questões éticas, estética e poéticas, numa profunda reflexão de seus seres.

Enquanto “ser artista" em proposta expositiva e paralela a sua tese, não seria diferente tal questionamento ético em relação ao conteúdo trazido ao espectador.

Assim sendo, e retomando a descrição da obra “processos poéticos introdutórios” voltaremos a sua leitura inicial, onde a imagem central torna-se novamente o foco de nossa análise, seu início de interpretação como exposição, e proposta como obra, no conjunto da exposição.

Tendo agora como percurso de leitura da obra, o caminhar visualmente para seu lado esquerdo, e vermos surgir os desenhos de observação da paisagem urbana.

Desenhos de postes de rua, de altos prédios da região central de São Paulo, de sua catedral, desenhos de casas em mistura com prédios, desenhos em geral, de lugares simbólicos para o autor. A visão da rua a partir de seu ateliê, de sua casa, seu caminho para algum lugar, em trânsito com o vazio entre lugares.

Utilizando do procedimento criado ao desenho orgânico, porém sem exceção como o visto nos desenhos de figuras humanas, todos os desenhos para o lado esquerdo do centro da obra serão de observação.

O que se virá ao caminharmos visualmente mais adiante para o lado esquerdo da obra, em direção ao televisor, é um maior número de desenhos de observação onde o motivo escolhido é o próprio espaço expositivo da galeria, e as obras da própria exposição nela instaladas.

Teria-se assim em recorte, detalhes das esculturas, da iluminação da galeria, de seu mezanino, de sua escada, e assim por diante.

Buscava-se nestas representações em desenho das obras da própria exposição como um todo, representar um ciclo de processos, estes explícitos como tal pela obra em desenho de observação, como processo que também é.

Tais desenhos de observação da exposição como obra ou de observação da cidade, se apresentariam como motivo de inspiração e estudo para concepção das demais obras que comporiam a exposição no espaço expositivo da Galeria.

Havia uma interligação entre os trabalhos expostos, numa alusão hipotética à utilização do desenho de uma linha só como processo, onde uma linha imaginária e conceitual ligaria a obra “processos poéticos introdutórios” às demais obras da exposição.

Dado o fato que originariamente como processo de estudos para a concepção conceitual e visual das diferentes obras expostas haveria como fio condutor os desenhos cegos, a realização de desenhos e observações do entorno urbano feita através de desenhos de observação orgânicos, assim como os desenhos realizados dentro do próprio espaço expositivo das obras, os desenhos serviram ali como processo, registro, projeto e acima de tudo como poética geral e unificadora.

Mesmo que posteriormente realizados aos demais trabalhos que se concretizaram como obra através do uso de diferentes técnicas e materiais, e no uso de diferentes linguagens criadas e amplamente estudadas, estes seriam testados pelo artista, e ao se efetivarem em esculturas, pinturas, instalações, objetos, assemblage, vídeos, etc. Assim desenho as interligariam.

Estaria o desenho de observação do espaço público urbano, os desenhos de observação de pessoas anônimas freqüentadoras destes lugares e não-lugares ou espaços vazios, presentes na exposição como obra, como processo para outras obras, como registro de um motivo escolhido, como projeto, e como obra final. Poderíamos pontuar assim, o mesmo como num processo de metalinguagem, onde se vê auto-referencia entre todos os processos apresentados.

Ao final do bloco dos desenhos na instalação à esquerda da obra, teríamos o outro televisor com quatro vídeos sendo mostrados. Todos os vídeos, como conteúdo trariam o registro da construção e ou desconstrução de obras na linguagem da instalação e *site specific*, obras estas realizadas

pelo autor entre os anos 2012 a 2015.

Com exceção da obra "*Under construction the Bridge*" todas as obras apresentadas em vídeo, seriam obras na linguagem do *site specific,* propostas ao espaço expositivo especificamente, sendo assim de caráter efêmero.

Teríamos como conteúdo em vídeo do televisor à esquerda da instalação os vídeos registros das seguintes obras:

- *On the ground, play again ota*, ou escorrega para o Yo, de 2011-2012
- *Above the ground beside the* Paulo, ou gangorra para o Yo, de 2013, vistos em (Boemer, 2013).
- *On top the ground*, ou labirinto para o Yo, de 2013.
- *Under construction the bridge* ou rampa para Ind, Casper, Crial, Angio, Cosmos, Aib e Dora, de 2014 – 2015.

On the ground, play again ota, ou escorrega para o Yo, obra apresentada durante a exposição coletiva 51 passos, realizada no Paço das Artes - cidade universitária na cidade de São Paulo, com curadoria de José Spaniol. Obra esta descrita em (Boemer, 2013).

Above the ground beside the Paulo, ou gangorra para o Yo, obra apresentada/ instalada entre os Museus da Imagem e do Som e Museu brasileiro da Escultura, ambos da cidade de São Paulo. Obra esta também descrita na dissertação de mestrado do respectivo autor vista em (Boemer, 2013).

On top the ground, ou labirinto para o Yo, de 2013, trata-se de uma também instalação em caráter *site specific,* sendo esta realizada na Galeria Arter paralela à defesa da dissertação realizada em 2013, na cidade de São Paulo.

Porém não integrante textualmente ou descrita em dissertação.

Mesmo se tratando de um espaço de comercialização de arte, pelo caráter específico da obra, esta não se propunha ao comércio , mas sim a

manter o dialogo com as demais obras da série. Entre as mesmas obras reservadas às séries em instalação, tem-se o uso da língua estrangeira para título.

Todas obras desta série tratariam em seu cerne, questões conceituais similares. A instalação, o caráter específico das mesmas, o pensar especificamente os respectivos espaços das galerias e espaços institucionais para sua concepção, sua relação também conceitual em repertório poético com o Graffiti, e as reflexões acerca da urbanidade que nos circunda como seres urbanos.

Em continuidade de interpretação proposta pelo autor na concepção da obra “processos poéticos introdutórios”, mais uma vez o seu fim espacial, que se dava depois do televisor a esquerda, assim como o visto a direita, teria um seguimento lógico proposto, à proposta expográfica como um todo. Seu fim como obra, no sentido do espaço que ocupa na arquitetura da galeria, se proporia como também carga imagética ao espectador, e à leitura da obra e poética do autor.

Seria assim, o conjunto da obra exposta como exposição concebida, talvez como a cura necessária de um curador, e aqui no capítulo especificamente a obra “processos poéticos introdutórios”, uma previa à exposição “ o eu grafiteiro/artista/pesquisador.

Toda a preocupação em traçar-se quase que em caráter didático a interpretação tanto do desenho, como da obra que incorpora, buscou nas relações estabelecidas pelo autor em sua poética como artista estabelecer diálogo com o ser grafiteiro introjetado neste artista, que é proponente da exposição e das obras contidas nesta, assim como visto em sua hipótese de doutorado.

Na hibridação grafiteiro/artista/pesquisador vê-se real valor é, potência em contribuição para o desenvolvimento do campo da arte contemporânea.

E em obra específica à exposição, esta se daria principalmente pelo fato da difícil dissociação somente visual.

O que se espera de um grafiteiro quando o mesmo se propõe a exposição de arte?

Obra e autor, artista e grafiteiro, pesquisador e crítico, filósofo e intelectual, produtor e curador?

Somente com o repertório muitas vezes “limitado” do espectador no que cerne os mais profundos entendimentos do ser grafiteiro, talvez fosse impossível estabelecer diálogo entre os meios. Tal entendimento se daria por inúmeros testes já realizados, tanto como grafiteiro, quanto como artista ou pesquisador.

Universos vistos como distintos, de difícil relação, seriam propostos no mesmo ser proponente, a princípio como poética pesquisa e obra.

Graças ao também distanciamento entre pesquisa e grafiteiro, e o que tange as expectativas relativas a uma obra deste ser triádico grafiteiro/artista/ pesquisador, as demais obras constituintes da exposição, trarão ao espectador uma carga visual muito mais subjetiva e relacionadas à sua poética híbrida.

A relação grafiteiro-artista em obra, sem uma apresentação ou obra específica como “processos poéticos introdutórios”, a *priori* seria dificilmente estabelecida nos dias de hoje pelo espectador, pois como visto no universo acadêmico através de artigos, participações em congressos, exposições, ou vista ainda dos generosos apontamentos durante banca de qualificação, tais conhecimentos ainda não seriam dados incorporados, tanto no senso comum, quanto nos demais campos da arte.

Desta forma, num futuro não será mais necessária uma delimitação tão marcada entre seres, mas a sua poética terá também valia pela sua carga agregada ao entendimento da contemporaneidade e do ser urbano.

Esta, no momento é somente expectativa ou especulação de futuro desejado, mas torna-se mais possível quando olhada a relação desenho orgânico e o intelectual orgânico, também em hipótese.

O fazer da arte contemporânea, quando subjetivada pelo ser grafiteiro que conhece de diferentes formas a cidade, seria um elemento indissociável,

como poética. A vida cotidiana, como na proposta moderna?

Ainda seria possível relacionar pureza à Aristóteles em Castro (1999), como pretensões e apontamentos à *poiesis e práxis* contemporânea? Talvez.

Ou ainda situar nas tradições inventadas de Hobsbaum (2008) possibilidades para rompimento de uma tradição para com os processos artísticos nos artistas contemporâneos? *Status quo.*

Agora possivelmente libertos de movimentos artísticos como apontado por Danto (2006, p.15) prevaleceria a liberdade estética conseguida? Ou já se teria estabelecida uma estética vigente à também arte contemporânea?

> O contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética.

Ou seria como o visto em Canclini (2015, p.366) que ao observar a morte da Arte na America Latina pela falta de crítica social, pois naquele momento via-se no extraviar de seu significado em função constata pelos rituais de seleção, e consagração uma atualização da arte periférica com a das metrópoles. A critica às instituições cosmopolitas questionava a imposição de padrões visuais alheios à “nossa identidade”. Porém passados 20 anos da morte da arte e de suas instituições, os mesmos artistas que a declarariam morta continuariam suas produções, tanto em exposições, quanto continuariam a escrever sobre esta, e assim a função social da arte prevaleceria. Morte da arte, ressurreição das culturas visuais híbridas[51].

Para finalizar, a relação ao impuro do gênero vista no Graffiti por Canclini (2015), e em Rey (2011) por análise da arte contemporânea, seria a maior particularidade entre estas, para ser fazer amparar o valor do artista que se concebe em seu único ser. Onde a pesquisa se aprofunda, refle, conceitua prática e propõe obras em sua poética.

Sendo afirmativas tais possibilidades propostas, poder-se-ia dizer que tal vicissitude vista no atrelamento entre seres, na inter-relação da estética do Graffiti - sua práxis, à concepção e estruturação poética de um artista

---

[51] *ibidem*

contemporâneo, seriam uma visão de futuro desejado de entendimento de uma poética de vanguarda.

Esta aqui, previamente traçada como hipótese, na supermodernidade de Augé, como arte pós histórica de Danto (2006) ao modernismo em liberdade na figura do artista, seria uma ruptura com paradigmas contemporâneos no campo da arte, em no desejo como orgânico e intelectual.



Figura 81- desenho orgânico. personagens em projeto para Graffiti. 2017



Figura 82- = instalação “processos poéticos introdutórios” 90 desenhos orgânicos como processos. (ver horizontalmente)

SOBRE TELA: GRAFFITO; PICHE; GRAFITE
Fogo - Fuligem / Piche / Carvão / Grafite

Introdução

Ao analisarmos em um plano geral, as obras sobre telas desenvolvidas concomitantemente ao processo de pesquisa de doutorado, notou-se, que a imersão em ateliê ao ser levada ao extremo, fora de notável importância ao favorecimento da manifestação de unificação dos seres contidos num mesmo eu. Grafiteiro/artista/pesquisador/educador/cidadão...

Dado o grau de introspecção possibilitado pelo isolamento, houvera na reflexão de sua práxis um significativo fortalecimento de sua poética.

Ao se possibilitar introspecção, observou-o com afinco seus processos criativos, os trabalhos desenvolvidos nas diferentes áreas que circula, assim como as obras produzidas no transcorrer dos últimos vinte anos. Enxerga-se não mais como conflitante apenas, mas sim, como parte de sua formatividade. Percebe-se no respeito aos múltiplos seres que o compõe num mesmo eu híbrido.

O maior distanciamento, dado o isolamento auto proposto, seria relativo ao contexto social inserido, e principalmente de sua prática como grafiteiro que reivindica o espaço público através de ações e expedições ilegais, sendo estas, muitas das vezes espontâneas ou concebidas na ingênua e já automatizada ação repetitiva. Demarcação.

Da mesma forma opta-se pelo distanciamento, também das possíveis pressões advindas do mercado de arte comercial. Há uma busca por liberdade de pensamento, de tempo para análise e reflexão crítica.

Sabe-se da importância de tal distanciamento para que ocorra um desenvolvimento de sua poética. Há uma busca pelo seu “eu” internalizado e multifacetado, para sua talvez decodificação e retorno no deixar-se expressar através de obras, textos, Graffiti, etc.

Ao questionar socialmente seu entorno, refletir sobre seu fazer, observa sua trajetória não só visualmente, mas sendo esta, também relativa ao fazer histórico e humano que se insere e se compõe. É múltiplo.

No contexto das multiplicidades que compõe um ser, partindo do

conceito de formatividade proposto Pareyson (1993), somando-se às características híbridas já constituintes dos seres contemporâneos em Canclini (2015), a introspecção e isolamento do autor, seriam auto propostas no deixar-se acentuar uma das atividades específicas deste “ser”, o pesquisador.

Ao torná-la predominante em suas operações, esta seria responsável por interligá-los, e proporcionaria o eclodir de suas demais atividades remanescentes e constituintes de seu ser. Ver-se-ia então, um único e intrincado ser, o artista.

> A especificação das atividades não implica de modo algum uma originária “distinção” entre elas, nem sua concentração se limita a ser uma “com-presença” na vida espiritual. A especificação consiste no acentuar uma atividade a ponto de torná-la *predominante* sobre as outras e *intencional* em uma operação. As atividades remanescentes se subordinam àquela que desse modo se especificou e conspiram em sua intenção. Mas mesmo que assim renunciem a concretizar-se em uma operação específica, nem por isso deixam de agir segundo a própria natureza. (PAREYSON, 1993, p.24)

Graffito; Piche; Grafite

Graffito surgi por alusão a terminologia e etimologia constituintes da palavra. Pela natureza contida no “ser” ora grafiteiro, ora artista. É trânsito de pensamento - de um nômade grafiteiro ao sedentário artista, e em sua reciprocidade. Não se decompõe, se concebe na formatividade, É híbrida e não moderna, mas também constitui-se na pureza da síntese e simplicidade de sua proposição complexa.

De questões existenciais, à temáticas voltadas as políticas sociais do espaço urbano, e as relações humanas. Organiza-se na corriqueira busca nos processos e experimentos plásticos e em seus encontros acasos, no espontâneo, no internalizado, e no inconsciente visitado e racionalizado.

Graffito*,* propõe-se ao *ethos*[52]*,* tem em seu caráter histórico, buscas de olhar poético. Reivindica em técnica, linguagem própria. É também resultante e possível resíduo, ou rastro. Se interliga a uma poética geral, compondo-se à série de obras *wild style.*

---

[52] MATOS, Olgaria CF. Ethos e amizade: a morada do homem. Ide, v. 31, n.46, p. 75-79,2008



Figura 83- da série Graffito: 1: 94,87, fuligem sobre tela, 2017-18. Detalhe para moldura carbonizada

Etimologicamente relaciona-se à palavra e a estética do gênero impuro Graffiti, apresenta seu resultado na intersecção, pintura - desenho.

As características visuais obtidas nas obras, relacionar-se-iam diretamente à escolha específica dos materiais que as compõem. Fuligem, piche, carvão, pó de grafite.

Como exemplo de associação buscada, material-signo, teríamos na possível interpretação da fuligem sobre tela, uma relação à idéia de poluição, pois esta geralmente caracteriza automóveis, e esses a urbe, como indícios.

Em seu caráter interpretativo como obra, estaria a fuligem incrustada também no imaginário do possível espectador, assim como por toda urbe. Deste modo, esta seria caracterizada como algo ruim por exemplo, por sua presença como detrito de humanidade.

Em contra ponto à escolha dos materiais às obras, haveria a tentativa de controle dos mesmos conforme acasos plásticos especulados, pois adversos ao campo da pintura, solicitariam um aprendizado novo, assim como induziriam em suas propriedades únicas os resultados obtidos.

Há conflito entre o deixar surgir do material, e o tentar controlá-lo, mas também no deixar-se afetar pelo mundo ao redor ou não, dada as qualidades destes materiais enquanto *representamen*.

Controle e descontrole, espontaneidade, e a indução ao processo criativo. Existe confronto entre o resultado visual pretendido, e o alcançado, assim como dá-se na escolha dos mesmos por sua carga representativa de crítica social.

Há necessidade de intensa análise prática dos materiais selecionados para se obter o desejado como ferramenta de expressão do desejado.

Num ciclo processual - criativo, séries são delimitadas dada a exigência de seus materiais, experimentos resultam em métodos a se seguir, assim como ferramentas específicas são definidas.

Estudos e experimentos práticos, são realizados num fazer técnico permeado pelo martírio. A exeqüibilidade exige virtuosismo, e só se dá pelo domínio da técnica.

Suporte Áureo

O uso da razão áurea na concepção de obras humanas associar-se-ia a uma interpretação das construções clássicas da arquitetura grega, às pirâmides egípcias na natureza, das rosas e girassóis, às pinturas renascentistas.

Diretamente atrelada à observação da natureza, tem dentre sua razão matemática aplicada, análises de obras de arte, de arquiteturas antigas, do cosmos, e logicamente da própria natureza observada. Servindo de parâmetro tem suas constatações cobertas por mitos, exageros e possíveis verdades.

Seu uso permearia todo um imaginário da história da arte, com defensores por um lado e críticos céticos por outro.

Entre mitos e verdades, teríamos entre os artistas que deram reais usos práticos aos seus trabalhos pela razão áurea, ou quase, segundo Livio (2006, p.194) inicialmente uma exposição cubista intitulada *Section d`Or* ou, Seção Áurea.

Conforme o autor, apesar do nome bastante sugestivo, nenhuma das pinturas expostas nesta exposição incluiria realmente a Seção Áurea como parâmetro para suas composições. O nome seria sugestivo somente.

Entre artistas, o uso da Razão Áurea ocorre no inicio da década de 1920, pelo pintor italiano Gino Severini (1883 – 1966) [...] Severini encontrou no cubismo uma “noção de medida” que se encaixava na sua ambição de “fazer, por meio da pintura, um objeto com a mesma perfeição artística de um marceneiro fazendo móveis” (*ibidem,* 2006).

Tal relação entre pintura e perfeição matemática, assim como colocado em termos comparativos à obra de Severini, em um fazer móveis do marceneiro, seria vista como uma questão a ser também validada nos processos artísticos da série Graffito; Piche; Grafite, aqui apresentadas.

O uso de medidas exatas, próprias do ser humano, quando parte da lógica da Razão Áurea e sua busca por uma equação matemática aplicada às coisas de ordem natural, ao funcionamento da natureza propriamente dito,

criaria em seu paradoxo um questão interessante quando tratada simbolicamente, assim como através da ironia, humano – natureza.

Tema este, de interesse do autor.

Da matemática aplicada à Razão Áurea, utilizar-se-ia tanto de seu fator real prático, em busca de harmonia na composição, quanto de seu simbolismo mítico, adquirido através de suas constatações de similitude com toda a história da arte.

Haveria desta forma a utilização da Razão Áurea para a concepção das obras sobre telas, aqui apresentadas, a partir somente das medidas de seu suporte.

A escolha pelo uso da Razão Áurea, na concepção das obras, se daria *a priori* pelo gosto do autor à organização, possibilitada pela matemática e a geometria.

Outro ponto, seria relativo ao próprio desejo de se realizar uma série de obras sobre telas que dialogasse como sua poética artística, num proceder próximo ao atingido pelas instalações e objetos esculturais.

Dado o pressuposto incerto, pois pintura era assunto e linguagem distante naquele momento, via-se em sua solução conflito ético no autor entre seus seres, grafiteiro e artista.

A pintura para o autor, provinha ainda do desenho orgânico, e se dava na ingenuidade quase *naïve,* mas que eticamente era conflitante. Era seu Graffiti aplicado, ao suporte que desenvolvera para os objetos esculturais com acabamento minucioso. Ao mesmo tempo, que o incomodava conceitualmente, já estava bem resolvida, e testada no meio, quando para os propósitos do Graffiti e seu mercado comercial específico. Estas pinturas, seriam também origem para o uso do material expressivo madeira em uma organização de plano/suporte, e vistas em diferentes obras realizadas posteriormente.

A idealização das obras sobre telas, Graffito; Piche e Grafite, viriam de encontro a satisfazer a idéia, não à prática da pintura como pintor exatamente, seria conceito.



Figura 84 - da série Piche. Experimento número 7. 2016

Vindo de uma fase de concepção de obras tridimensionais, sendo a última a série *Wild Style,* as instalações específicas *the ground*, as esculturas de canto e os objetos de parede, *a posteriori* surgiria Graffito, Piche e Grafite. Seu funcionamento ordenava muito do momento ainda tridimensional, e assim, este pelo seu caráter geométrico influenciaria também a concepção das obras sobre tela que o seguiriam.

Numa particularidade também com a arquitetura, teríamos em Le Corbusier e seu sistema proporcional *Modulor*, uma busca por uma proporção também padronizada.

Propunha-o em *Modulor*, um referencial para “uma medida harmônica para a escala humana, universalmente aplicável na arquitetura e na mecânica". (*Inbidem,* p.197).

Corbusier nos possibilitaria, nesse aspecto, afirmar a clara opção pela razão áurea, tendo em vista sua relação com materiais explicitamente do ambiente urbano, e assim superdimensionados, e geralmente pensados para a escala do carro não do humano.

Veicularíamos assim, ao padrão de natural proposto pela Razão Áurea, o padrão de *Modulor* relacionado à escala humana, e assim a série Graffito, Piche e Grafite seu suporte, tela.

Num também referencial à escala humana, existiria no se utilizar da razão áurea nas obras Graffito; Piche e Grafite, uma favorável oportunidade à criação de um suporte conceito para as “pinturas” sobre tela propostas pelo autor.

Dada a escolha por uma dimensão maior de seu suporte, tendo em vista o referencial humano, a razão áurea altura largura, assim como o padrão expositivo de um metro e cinqüenta do centro horizontal de atenção pictórica da tela a visão humana, seriam utilizadas.

Buscar-se-ia envolver todo o campo visual do espectador, para favorecer uma imersão do mesmo junto a obra. Quando escalonada para menor dimensão, mas ainda sob os padrões da razão áurea, ainda ter-se-ia o padrão expositivo vertical. Dada a menor dimensão, tornariam-se estas, mais íntimas ao espectador e necessitariam maior aproximação.

A relação próxima à vista no Expressionismo Abstrato pela escolha do tamanho de seus suportes, aqui utilizadas favoreceriam ao olhar, quando estas superdimensionadas.

No Manifesto publicado no *New York Times* em 1943, teríamos uma definição do pretendido pelo Expressionismo Abstrato:

> Somos a favor da expressão simples de pensamentos complexos. Preferimos a forma grande, pois ela tem o impacto do que é inequívoco. Queremos reafirmar o plano da pintura. Preferimos as formas planas porque elas destroem a ilusão e revelam a verdade. (ANFAM, 2013, p.87)

Uma solução levantada para se iniciar os trabalhos bidimensionais e pinturas, seria a retomada a seu suporte tradicional, tela de algodão cru, rompendo como o uso da madeira em *assemblage*, visto na anterior série ingenuidades.

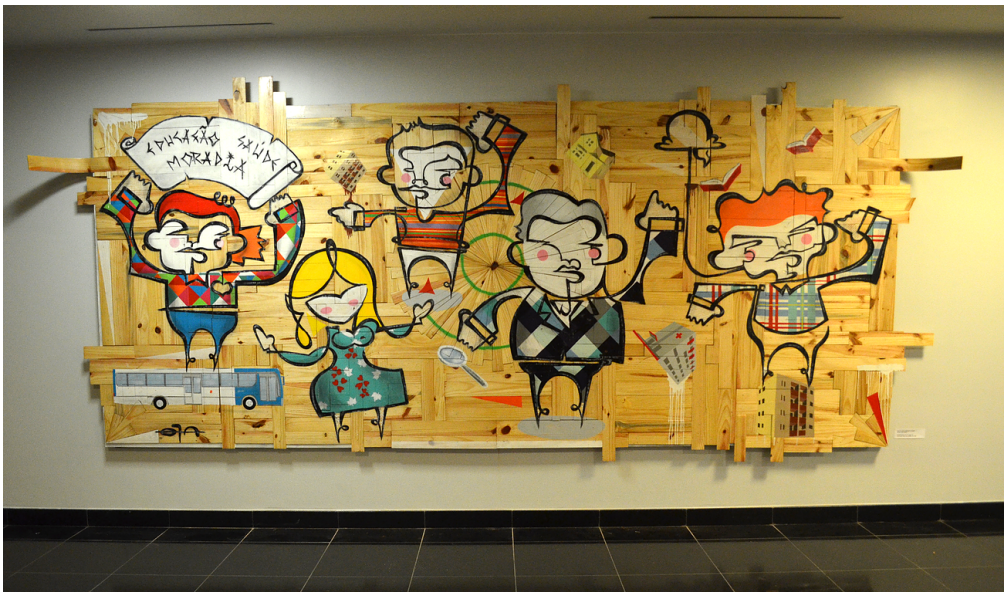


Figura 85- da série ingenuidades, mas eu não desisto assim. Tinta spray e látex sobre *assemblage* de madeira, 2015 (acervo da Procuradoria Geral da República)

Havia na escolha de sua base, seu suporte para a pintura subseqüente, uma necessidade de construção baseada nos valores matemáticos, e estes haveriam de ser relativos a escala humana. Assim como por uma busca no tradicional, como retornando ao clássico para encontrar o novo.

Tal relação, suporte e desenvolvimento de novos trabalhos, funcionaria em encontro de um suporte simbólico de perfeição.

Baseando-se na razão áurea, como sustentação de seu suporte, para então se operar pelo deixar-se surgir no espontâneo do processo de pintura, bastaria apenas encontrar o novo motivo a ser pintado.

> Em termos gerais, a Razão Áurea foi usada em algumas dessas obras para que elas obtivessem o que poderíamos chamar de “efetividade visual (ou auditiva)” Uma das propriedades que contribuem para essa efetividade é a *proporção* – a relação de tamanho das partes entre si e com o todo. A história da arte mostra que, na longa busca pelo elusivo cânone da proporção “perfeita”, a que poderia de algum modo conferir automaticamente qualidades estéticas agradáveis a todas as obras artísticas, a Razão Áurea provou ser a mais duradoura. (LÍVIO, 2006, p. 21)

Com base na carga simbólica da razão áurea, ora usada por busca também na ironia, esta representação do modelo de perfeição, se daria como também superstição operacional.

Haveria uma busca pela pintura perfeita, em direcionamento poético aos demais trabalhos produzidos. Uma busca de narrativa coerente e interligada, ou ainda, no operar um difícil retorno à linguagem pintura, interrompida no artista, mas presente no grafiteiro pela série ingenuidades.

Via-se impregnado pelo processo de pintura simulada como Graffiti, sendo que esta não ocorrera concomitantemente às demais buscas visuais do ser artista. Era aceitação comercial do ser grafiteiro. Assim a busca por pinturas mais conceituais, e alinhadas com os demais trabalhos do artista seriam o norte poético.

Teríamos como base poética para o desenvolvimento das pinturas, uma fonte primária presente nas próprias descobertas de suas obras tridimensionais *Wild Style*. Assim surgiriam os primeiros exercícios às “pinturas” sobre telas, Graffito sendo estes remetidos ao fogo processo e linguagem.

Sendo assim, a proximidade matemática surgiria muito do desejo de construção prévia de um suporte perfeito, para a criação posterior espontânea, e somando-se a este, era certo o uso somente de determinados materiais que simbolicamente seriam relacionados à sua experiência com o espaço rua.

As obras desenvolvidas seriam organizadas a partir de seu suporte, e seu suporte seguiria sempre a razão áurea em sua proporção e dimensão.

Desta forma seguiria-se um escala pautada no número áureo, (1,618), assim como no retângulo Áureo onde 1 está para 1,618 proporcionalmente.

Assim sendo, quando definida uma medida para um lado menor do retângulo, a este deveria-se multiplicar 1,618 para se obter seu lado maior, e manter sua razão, medidas estas vistas em título às obras das séries Graffito, Piche e Grafite.

Na prática conceberiam-se diversas obras seguindo este padrão numérico aos seus suportes, porém dado o recorte à exposição apresentada paralela à defesa da tese, seguiram-se as obras apresentadas em exposição, as seguintes escalas: 1:119,2 / 1:107,2 / 1:94,87 / 1:69,53 e 1:49,51.

De maneira simplória, e em forma de manual explicativo, teríamos na explanação de Golmbisky; Hagen (2013) o uso da Razão Áurea em trabalhos visuais:

> Na verdade, a proporção áurea é uma relação entre altura e largura – 1:1,618. Matemáticos e cientistas ficam encantados com a proporção áurea, assim como artistas e designers de todos os tipos – e isso ocorre ha séculos. Às vezes chamada de proporção divina ou divisão de extrema razão, ela é revestida por propriedades divinas e até mesmo mágicas [...] Para nossos propósitos, ela se parece com isto: desenhe um quadrado perfeito. Se aumentar a largura do quadrado perfeito multiplicando-a por 1,618, você cria o que é chamado de retângulo áureo. […] Deixando a matemática de lado, artistas e designers gostam da proporção áurea porque, quando aplicada a formas como retângulos, triângulos e mesmo espirais, ela parece produzir um apelo visual universal.

A questão geométrica relativa a escolha pela Razão Áurea, seria aplicada também quando da montagem das obras sobre tela na exposição, “o eu grafiteiro/artista/pesquisador.

Paralela a defesa da presente tese, a exposição seguiria em expografia, uma simetria organizacional delimitada pela dimensão dos suportes (telas), e sua razão áurea, assim como traria elementos da psicogeografia numa busca por harmonia máxima de seu espaço expositivo.

Teriam-se nas características para a criação do ambiente expositivo, assim como nas obras sobre telas, uma organização a partir de uma escala de tamanho, onde caso as telas se sobrepusessem, estas encaixar-se-ião num único bloco, uniforme.



Figura 86 - vista geral da exposição, o eu grafiteiro/artista/pesquisador.
(ver horizontalmente)

Desenho-gesto, campos vibracionais e referenciais:
***Action painting, Colour field,* e a abstração**

Do gestualismo da *Action painting,* aos campos vibracionais da *colour filed paintings,* a *priori* se estabeleceria visualmente uma certa afinidade comparativa entre o Expressionismo Abstrato, e as obras sobre tela da série Graffito, aqui analisadas.

Intituladas, Graffito e Piche estariam estas obras, respectivamente relacionadas entre si a partir do tradicional suporte, tela, como descrito anteriormente. Mas seriam os materiais constituintes das obras como matéria, tanto os direcionadores visuais das mesmas, quanto também delimitadores de séries e características internas específicas.

Inicialmente, tais obras dispostas aqui em séries, conforme os matérias empregados, seriam concebidas pelo autor, a partir de um processo de ação realizado através de diversas experimentações com diferentes materiais representativos, suportes e ferramentas. Apresentados no atual momento num viés crítico-reflexivo, *a priori* se daria na especulação.

Iniciando por uma análise com busca de referenciais relacionáveis com as obras, parte-se de suas pretensões reflexivas conceituais, caminhando em uma observação de suas poéticas.

Veremos assim, um trânsito entre associações com a história da arte, conceitos filosóficos de estética, relações com arquitetura e urbanidade, relações próprias do campo da sociologia e antropologia, na arqueologia, assim como, naturais afinidades empíricas tidas do ser grafiteiro com seu meio cidade.

Tendo por fim, e não menos importante, às relações com a simples e de maior importância por ser obra visual, sua visualidade final ao espectador.

A contextualização, tanto dos processos e procedimentos geradores das obras e suas proposições poéticas, quanto de seu contexto histórico com a urbanidade, tida pela visão estética do Graffiti mediadora do olhar crítico por formatividade ao artista, colocam-se como imprescindíveis para a contextualização das obras textualmente.

O refúgio em ateliê descrito como procedimento, numa busca do autor em se aprofundar poeticamente no entendimento de seus próprios processos criativos, resultariam num estudo também de materiais e no desenvolvimento de técnicas específicas, afim de satisfazer sua ânsia poética.

Observaria-se como todo, o referencial histórico tido das experiências ocorridas no campo do Graffiti, e em suas diversas ramificações já apresentadas, assim como, as obras propostas anteriormente como artista em espaços expositivos.

A própria pesquisa científica aprofundada por ora no doutorado, fora iniciada sob mesma temática no mestrado, demonstrando ser ótimo referencial para início da presente pesquisa, e assim, tornou-se basicamente necessário analisar quase vinte anos de prática do autor grafiteiro, pois este é processo, e referencial para apontamentos críticos, onde há um funcionamento híbrido entre seres no autor pesquisador.

Os primeiros trabalhos realizados com fogo e fumaça, trariam os personagens obtidos pelo desenho orgânico e presentes diretamente nos Graffitis de rua. Nas pinturas com fogo iniciais, estes seriam obtidos no processo de riscar a superfície da tela, pós sua queima ou depósito de fuligem de fumaça.



Figura 87– Estudos com fogo sobre tela. Desenho orgânico. 20cm x 20cm, 2015

A energia vital para uma poética mais sólida visualmente , agiria sob anseios e profundidades também de sua alma, levando-o de certa forma ao encontro com a abstração, numa visível busca por síntese de seus trabalhos sobre tela.

Perceberia-se que não seria necessariamente a busca ou existência de uma aura perdida nos âmbitos benjaminianos que se pretendia alcançar, mas sim, relação à noção trazida pelo Expressionismo Abstrato em seu início.

Sem uma busca de arte pela arte, mas na primazia física do próprio meio de expressão pintura. “O que de fato surgiu no final da década de 1930 foi a convicção de que se poderia transmitir algo por meio da primazia física do próprio meio de expressão pintura”. Anfan (2013, p.58).

Ainda, sob os preceitos iniciais contidos no Expressionismo Abstrato, questionamentos gerados quando do encontro com possibilidades de síntese conceitual e visual, se aproximariam dos também questionamentos iniciais dos processos do autor às obras das séries Graffito e Piche, seriam primazia poética.

Porém estes seriam no momento, os de uma passagem figurativa provinda da experiência no campo Graffiti, e surgiriam como obra desprovida de figuração na síntese da linguagem pintura no campo da arte contemporânea.

> Não obstante, o *status* da abstração não estava claro. Em outras palavras, será que ela expressava alienação ou libertação em relação às tensões da vida? (*Ibidem*, 2013, p. 73)

A presença do desenho se daria, desde o projeto das obra, e seria vista como obra final sob a tutela da linha. Graffito - fogo e os campos vibracionais de Piche.

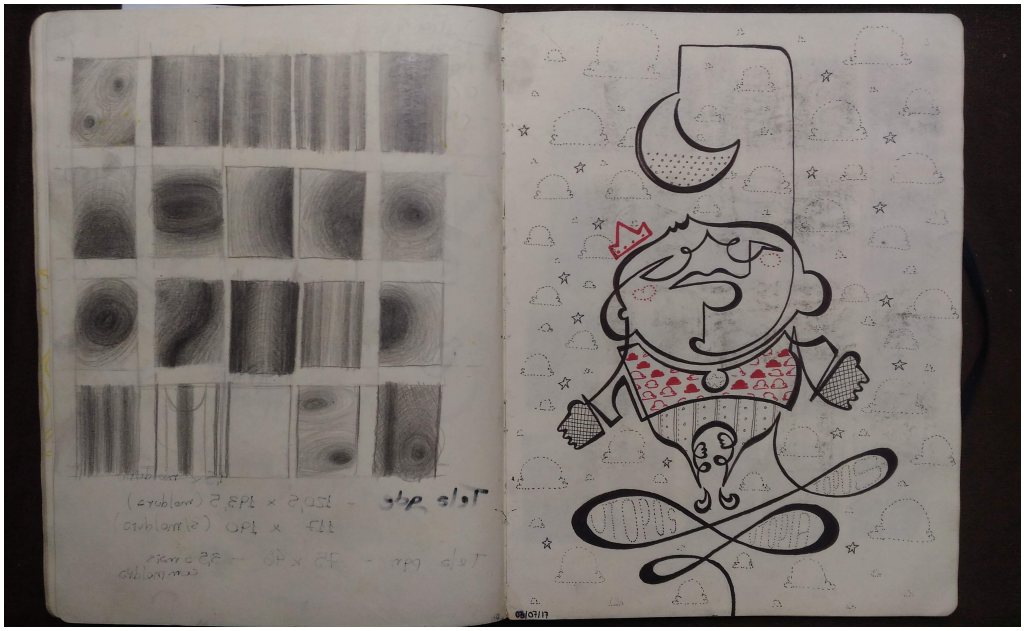


Figura 88 - caderno do artista – estudos para Graffito e Piche, ao lado de desenho figurativo para Mural “*moment of insight"*

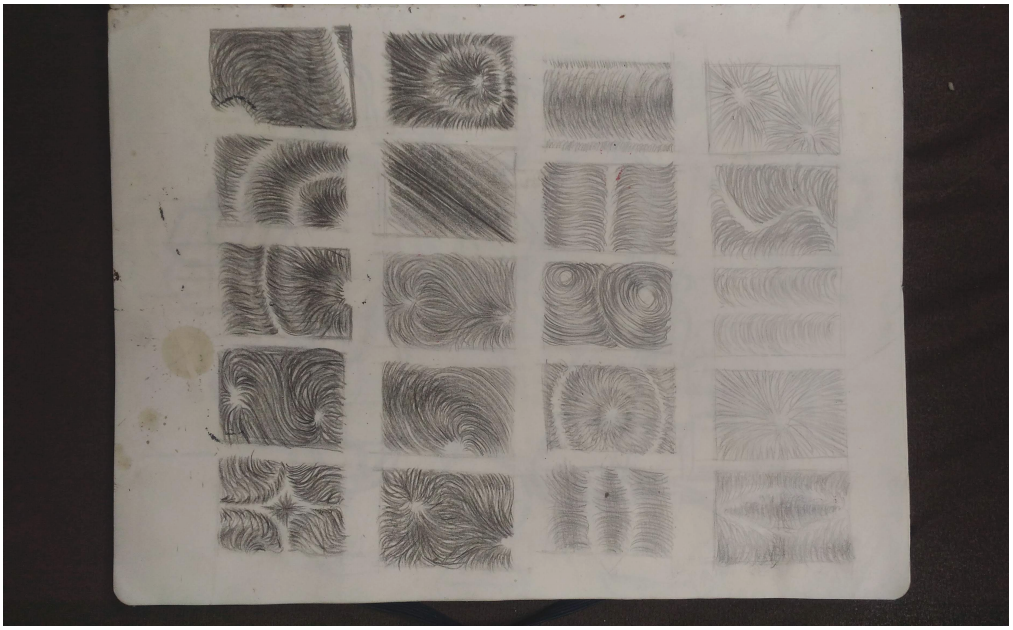


Figura 89 - caderno do artista- estudos para série Graffito, fogo fuligem.

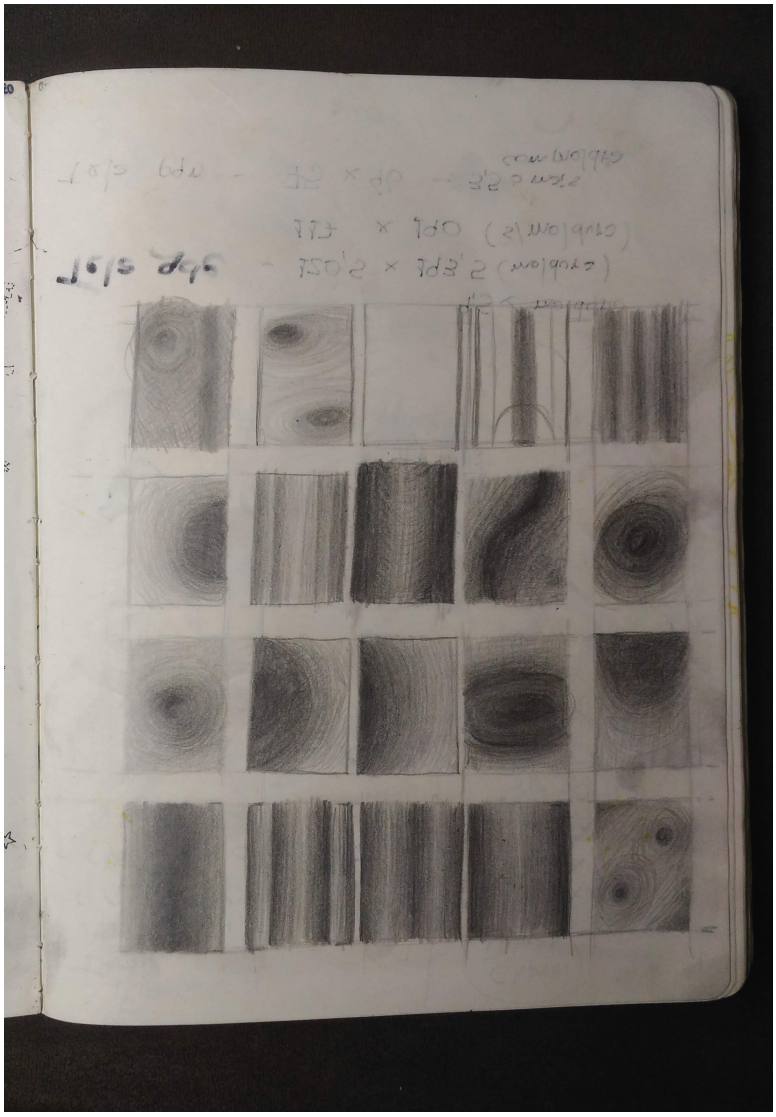


Figura 90 - caderno do artista - estudos para série Piche

Realizada através de ferramentas não usuais, à prática do desenho ou da pintura, a linha surgiria por ferramentas apropriadas de outras áreas não artísticas. Para tal fim seriam utilizados; maçarico, botijões de gás, panelas, sarrafos, desempenadeiras, velas, fósforos, isqueiros, lança chamas, entre outras ferramentas criadas especificamente para um fim linha, como pintura.

Existia de certa forma, o uso de um desenho de projeto, mas ter-nos-íamos para as obras fogo e fuligem, a evidente marca do desenho ainda incrustada em seu resultado final sobre a superfície tela.

Dado o rastro obtido pelo gesto, vê-lo-íamos mais nitidamente numa relação com traço, pela linha, a visualidade alcançada.

A liberdade provinda da linguagem do desenho orgânico, assim como vista no desenho em Derdyk (2010 p.55) no uso pela criança e descrita no capítulo desenho da presente tese, resultaria em pinturas num trabalho que é essencialmente energético, e assim desprovido de compromisso com a figuração.

Os primeiros desenhos de uma criança ao rabiscar um papel, considerados como processo experimental, seriam assim posteriormente levados a uma síntese intencional, abrindo também oportunidade para novas descobertas visuais, com procedimentos tidos pelo desenho.

Ainda na relação com os processos de abstração, teríamos quando olhando os referenciais também do Expressionismo Abstrato, o automatismo surrealista servindo de instrumento para acrescentar-se elementos deliberados de acaso, espontaneidade e fluxo, de que em busca de representar o inconsciente. Pois buscavam em essência representar os estados de consciência, Anfam (2013, p.124)

O automatismo surrealista se aproximaria mais dos processos utilizados para a criação do desenho orgânico em processo cego, do que nos processos para Graffito, e se desvinculariam totalmente das regras poéticas buscadas, ao quesito forma.



Figura 91 - obra fuligem em processo no ateliê. Linhas

O interesse pela linha, pelo traço continuaria a existir, porém insinuariam caminhos, não o seriam, pois alcançariam em si mesmos o desejado.

Os traços obtidos se separariam da figuração, a mistura técnica e a exploração dos materiais sugeririam caminhos próprios e díspares, aos desenvolvidos no desenho orgânico.

Os desenhos orgânicos desaparecem da pintura, se transfiguram pelo energético obtido pela quebra numa possível associação ao fractal.

Há de orgânico, a forma viva desejada e obtida em contra ponto ao suporte geométrico "perfeito", faz-se uma possível associação também à forma orgânica e de movimento vista nos “roda moinhos” direcionadores do crescimento dos cabelos humanos. Raizes

Assim como referência associativa para as pinturas com fuligem-fogo, o cabelo já é visto pelo o artista como processo observável ao desenho orgânico.



Figura 91 - detalhe de um "roda moinho" de cabelo.

Os processos de vida e da pintura, portanto são equiparados a uma metáfora de essencial, remetidos ao Expressionismo Abstrato como conceito e poética.



Figura 93- da série Graffito: 1:94,7.2. Fuligem sobre tela. 2017-18

O interno, a essência humana como ser urbano também podendo ser associativa ao interno físico do corpo humano propriamente dito e obtido de uma fotografia interna, o raio-x característico aos que da fumaça intoxicam seus pulmões.



Figura 94- raio-x de tórax.

> A dialética dos opostos de Newman [...] representa uma fase na qual as dualidades estavam sendo formuladas segundo novos padrões: automatismo *versus* ordem estrutural, geometria *versus* desordem que ameaça o fragmento orgânico, um espaço neutralizado por superfícies enfáticas. (ANFAM, 2103, p.125)

O estar “entre”, um mundo de figuração e de abstração.

O encontro com os processos do Expressionismo Abstrato, quando visitado na vivência descrita de seus artistas, iria de alguma forma após a realização das obras Graffito, corroborar das mesmas dificuldades encontradas por seus artistas e em seus processos, figuração - abstração, que as vividas pelo autor na concepção das obras Graffito.

Greenberg e Harold Rosenberg em suas visões ao expressionismo abstrato, numa interpretação de Da Silva (2014), têm em seus apontamentos algumas diferenças de visão sobre a forma, e a separação arte e vida trazidas pelos processos criativos de seus pares de movimento.

Rosenberg e Greenberg quando do auge e efervescência do Expressionismo Abstrato estadunidense, buscariam definições às separações e formas apontadas.

Rosenberg enfatizava os contextos do ato criativo, enxergando no Expressionismo Abstrato marcas dos conflitos globais que carimbaram a época. Suas concepções decorreriam de uma idéia fundamental: "A nova pintura aboliu a distinção entre arte e vida".

Greenberg, pelo contrário, insistiria na pureza da arte, em ruptura com a história e a tradição materialista de seu tempo, adotando uma via de interpretação formalista. De seu ponto de vista, a distinção entre arte e vida (tal como a separação entre as artes visuais e outras disciplinas das humanidades) tinham como objetivo promover o estado puro da arte, em contraste com a cultura de massas e a vida cotidiana.

De acordo com Malcolm (2016), numa também comparação entre os críticos de arte Rosenberg e Greenberg em um ensaio-entrevista onde a famosa crítica especializada da revista *Artforum*, é contextualizada através de conversa com a renomada Barbara Rose – escritora e crítica de arte que trabalhara nos anos de 1960 na revista *Artforum.*

Numa visão comparativa e nostálgica à arte dos anos de 1960, Rose pontuaria o anos de 1980 tendo; "uns poucos artistas que são intelectuais [...] a maioria se tornou profissional. São como fabricantes de roupas – fazem esse produto, é a coisa que eles fazem [...] Mas agora é o que todos os artistas querem fazer – serem convidados para os restaurante chiques e discotecas".

Em comparativo à visão de Rose às pretensões dos artistas, poder-se-ia dizer que a arte em 2018 estaria nos tempos dos hiperlinks. Pois assim como funcionam as famosas redes sociais, indissociável nos dias de hoje à criação ou manutenção da figura do artista à fama, funcionavam os artistas não intelectualizados de sua época.

Na visão trazida por Rose, que aponta para a dicotomia do artista profissional e do artista intelectual, poderíamos ver o artista de hoje como sendo "bem" profissional tendo o contexto das redes sociais dissipadoras e autônomas das famas.

Ou ainda, sendo a busca pela fama, versus o entendimento profundo de seu próprio fazer, de sua poética, da estética e ética filosófica, em uma alusão à forma de funcionamento e acesso a informação, teríamos como contrapartida benéfica a democratização de conteúdo na era da internet?

O acesso à informação de “todo” conhecimento já produzido pelo homem, na maior biblioteca já construída no mundo, ao alcance dos dedos, nos *smartphones* através do Google.

Com as cabeças sempre baixas, e com fácil acesso a todo tipo de informação, como no caso da arte e de toda a sua história, versus o acessar somente as imagens e copiá-las reproduzi-las. De alguma forma seria antagônico acessar informação estando o conteúdo desta informação tão distante do interpretante. Ademais, a constante pressa, em se ter suas curiosidades respondidas, colaboraria ao conflituoso momento vivido.

Dentro do contexto do ensaio de Malcolm (2016), Rose ao enfatizar o caráter de formação em filosofia e estética, dos críticos e artistas de sua geração apresenta a disparidade entre Greenberg e Rosenberg.

> Harold Rosenberg escrevia, mas ninguém sério o levava a sério – era sociologia, não era critica de arte. Não tinha nada a ver com a estética, não tinha base na história da arte, era improvisação. Era bom para o público em geral, mas para as pessoas que tinham formação em estética e história da arte parecia muito oco e não tinha nada a ver com o verdadeiro olhar para a arte. Enquanto Greenberg olhava para a arte. Agora, ele era um formalista inflexível, mas realmente brilhava na comparação com Harold, especialmente naquela época.

Existiria assim, do contexto trazido, ao aqui citado, a tentativa de contextualização para se mostrar o importante papel da figura do crítico, e também da necessária especialização acadêmica igualmente dos artistas que desejam desenvolverem-se no campo da arte. Empírico-crítico.

Em contra partida, o distanciamento como público pela crítica ou obra especializada como se vê imagina em contra ponto à Greenberg e com o Expressionismo Abstrato, seria também evidente, dada a própria visão e exaltação à sua qualidade “pura” e seu de distanciamento com a vida no fazer do artista.

É possível visualizar em Graffito caminho, rastro, gestualidade, uma possível visceralidade do fazer expressivo, uma proximidade maior, com o *action painting* rosemberguiano, porém onde acaso é processo, não final.

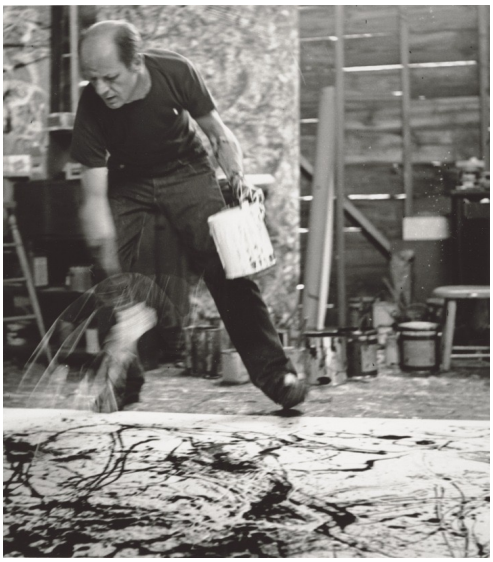


Figura 95 -Jackson Pollock, 1950 [53]

Em ironia casual ao processo *action painting* realizado por Pollock, o procedimento desenvolvido à Graffito quando do uso da fuligem dar-se-ia literalmente invertido ao de Pollock.



Figura 96 – estrutura desenvolvida para realização
das obras com fuligem. Ateliê do artista.

[53]Photograph by Hans Namuth, Courtesy Center for Creative Photography, University of Arizona ©,1991. Hans Namuth Estate visto em: https://www.tate.org.uk/art/artists/jackson-pollock-1785/jackson-pollock-five-things

Uma possibilidade de encontro do gesto com o material, e o desejo do expressivo no manusear o fogo, seria também considerado e sentido como primitivo, remetendo aos primórdios da existência humana e evolução de nossa espécie, no domínio deste elemento, algo a ser visto adiante em *wild style,* e referenciado à obra (re)evolução de 2003.

> Um simples olhar sem preconceito, porém, desfaz a nitidez dos rótulos. Still construiu o grande campo de cor de *Pintura*, 1952 a partir de marcas imensamente "gestuais" (da *action painting).* Seja como for, ele, Rothko e Newman queriam suas obras tão intensas quanto qualquer *action painting*, enquanto muitos Pollocks e Escavação de De Kooning são, na verdade, campos de cor. (ANFAM, 2013 p.155)

Dentre as obras da série Graffito onde há o uso do carvão, ou as da série Piche do asfalto, e da Grafite com o grafite em pó, teríamos uma maior associação dada sua visualidade, às obras de Rothko e Newman, e aos campos de cor do *colour Field painting*, em que há busca pelo caráter vibracional e maior síntese gráfica.

O não estar necessariamente vinculado ao mercado de arte propriamente dito, mercantil, seria algo também libertador ao possibilitar variáveis experiências com diferentes materiais.

Não haveria uma expectativa de meta a ser cumprida necessariamente como produto a ser entregue, ou um modelo já alcançado e esperado numa estilização ou assinatura já conhecida.

Seria tudo experimento, novidade. Essa novidade alimentaria os processos, onde erro e acerto, em prol do desejado, internalizado mentalmente se materializariam.

Quando intencionais no trabalho, os desenhos desfigurados seriam trazidos somente pela sugestão contida na linha, e não mais no buscar por figurações de "personagens do Graffiti".

Encontro com à abstração.

As linhas seriam formas, e estas formas seriam sobre tela, pintura.

Texturas visuais que gerariam impressão de movimento, vibração da matéria.

Os materiais em si, representariam uma idéia naturalista do não representado, pois esta seria interna a estes.

Seriam estes, mais realistas ou naturalistas, por serem matéria do ambiente urbano, do que somente uma representação por desenho de observação da urbe?

O realismo estaria mais presente na relação contida com os materiais utilizados, de que em qualquer outra forma que se buscasse apresentar uma realidade?

A expansão do traço e forma de gesto que levaria à abstração fractal?

Nas palavras de Derdyk (2010, p.58) “As vezes, o gesto se expande tanto que o traço acaba por sair do papel.

O não figurar, num rompimento com o desenho orgânico, o sintetizar, talvez as experiências vividas no campo da arte, ou o formular visualmente a própria experiência humana no espaço social, seriam vistos como caminhos.



Figura 97- da série Piche; 1:69.53 - Tinta e massa asfáltica sobre tela. 2017

Imersão/reflexão – rua, deriva e arqueologia

Relações subjetivas, se aprofundaram na reclusão em ateliê.

A imersão num ambiente inteiramente de foco para desenvolvimento de seu processo criativo, como obra final, nunca antes fora possibilitada ao e pelo autor anteriormente.

Buscava-se o tempo para a análise também necessária como pesquisador que observa os fenômenos, mas partir-se-ia dos processos também reflexivos e práticos das obras.

No caso da pesquisa em arte, acerca de sua própria poética, processos criativos, e contexto histórico transportar-se-iam para reflexões estéticas.

Num comparativo histórico, o isolamento dos artistas do expressionismo abstrato ocorreriam numa época em que radicalismo político e estético era condenado. Os Estados Unidos tornara-se direitista conservador depois da Segunda Guerra Mundial, período entre 1945-1960 chamado de “Inquisição Norte-Americana”. Anfam (2013. p.118)

Numa visão de transformação social, tendências de direitismo, e contexto histórico, teríamos numa associação de momento político entre o expressionismo abstrato e contemporaneidade política em São Paulo, uma grande particularidade, quando do processo das obras sobre telas das séries Graffito.

O citado isolamento em ateliê torna-se necessário, não só por desejo de imersão para produção de obras com maior profundidade conceitual e direcionamento poético, mas também surge do desejo de observar-se em sua prática como grafiteiro. Caminho percorrido.

De um momento político de questionamento ético do fazer em contra ponto ao conservador, políticas públicas voltadas ao Graffiti tornar-se-iam debate constante na cidade de São Paulo, nestes últimos anos de imersão.

Teríamos por um lado o Prefeito Fernando Haddad de esquerda, num movimento de “incentivo” ao Graffiti, mas gerador também de questionamentos como apropriação indevida e comprada de uma contra cultura subornável.

Por outro lado e mais extremo ver-se-ia um movimento higienista atribuído ao então prefeito João Doria claramente conservador, relacionado à direita, e em busca dos bons costumes.

Como política pública ao Graffiti tomada pelo prefeito João Doria, veríamos surgir num oposto do incentivo do gestor anterior, uma tendência maior ao controle, à criminalização e recriminação dos interventores grafiteiros e pixadores. Porém, que sobre uma outra lógica ética do fazer, seriam talvez mais incentivadoras, à contra cultura propriamente dita e contraventora.

Doria instituiria a cobrança de altas multas, assim como investigação policial e “profissional” os delinquentes do Graffiti, pela policia civil.

Mudanças também surgiriam no ser grafiteiro, e ver-se-iam necessárias de reflexão, de pausa, de isolamento e imersão. O viver no trânsito entre meios, em tal momento político, seria confusão ética desnecessária à pesquisa.

A própria pesquisa acadêmica em si, já afastaria o autor, de sua atividade como grafiteiro, graças sua exigência e intensa dedicação, afim de se cumprir créditos, arraigar leituras e aprofundamentos conceituais, escrita, ademais a vida normal que seguiria, trabalhos e família.

Assim como o “ser” artista em pesquisa, e o pesquisado, teríamos que encontrar caminhos para a também construção em pesquisa de sua poética e obras.

O trabalho como educador social, seu trabalho como empresário do “Graffiti”, somados a seu momento pessoal conturbado, o forçariam de certo modo também a um isolamento, e favoreceriam a pesquisa de suas obras.

Como é sabido, num cotidiano circundado por processos judiciais, grafiteiros se situam.

Os conflitos com a justiça contidos na formatividade dos grafiteiros, vistos na pesquisa realizada pelo autor em seu mestrado[54], dariam lugar aos processos surgidos quando da defesa de sua pesquisa, e ligados ao processo de judicial guarda de seu filho.

Tal fato, tornar-se-ia também fator ao isolamento à pratica mais intensa

---

[54] dissertação de mestrado do autor “Graffiti como meio: processo de criação entre sistemas – a lei, a rua e a pesquisa em arte.”defendida em 2013.

como grafiteiro, sublimando-se em imersão poética e pesquisa.

Expedições com Graffiti partiriam de estratégias muito mais pré concebidas, atentando-se para a não consumação de novos crimes ambientais.

Quaisquer novos crimes atribuídos ao ser grafiteiro viriam, impedir ou prejudicar seu convívio como genitor, sendo este fato algo inimaginável, para este que se vê completo somente no também “ser” pai.

Não poderia-se arriscar financeiramente ou judicialmente em expedições com Graffiti frustradas que por forças maiores, o levassem detido.

E se mesmo assim realizasse, como ocorre em algumas exceções durante este período de pesquisa, a ação deveria ser totalmente orquestrada buscando-se eliminar quaisquer possibilidades de detenção. Crime perfeito.

Assim como o isolamento de parte dos artistas do Expressionismo Abstrato, o isolamento também de certo modo forçado do ser grafiteiro, seria propenso a busca e encontro de originalidade.

Centralizar-se-ia neste período a exploração física dos materiais escolhidos para os trabalhos, a visceralidade, recalcada no ser grafiteiro, sublimar-se-ia e se expressaria em obras.

> O ato de criar isolado da sociedade ou à margem dela durante a Guerra Fria proporcionava um meio de fugir do consenso e da conformidade. Alem disso, uma onda antimodernista irrompeu em 1947-1949. A abstração readquiriu a aura radical que tivera para a geração anterior. Agora, porém, sua originalidade centrava-se na exploração física dos materiais com que os expressionistas abstratos trabalhavam. (ANFAM, 2013, p.121)

Não que se ignorasse o entorno artístico contemporâneo, mas na busca de síntese poética, o interior afetado pelo exterior em anos de vivência intensa na urbe, necessitavam de organização e de espaço para expressarem-se como obra.

Como “ser” grafiteiro, a relação conturbada com a urbe que vive e se expressa, é sentida em seu hostil ambiente, que por este é visto como matéria nobre e suporte expressivo.

Dos não-lugares e “não-cidadãos”, os espaços vazios intermediários aos lugares, ocupam-se na precariedade e na falta de direitos e de dignidade dos que mesmo que temporariamente, os ocupam. A rua.

A relação afetiva com o espaço público demarcado, observado, vigiado, sentido na amplitude dos sentidos; é cheiro, é barulho, é cor, textura, é repressora, cinestésica, como também paradoxalmente é atraente.

Por ser visto como não cuidado, o espaço público é sem dono, sem regras, é de todos, e é de ninguém.

Sendo de ninguém este espaço, o grafiteiro atua na lógica da conquista, esta também própria dos humanos.

A apropriação, ou descoberta como no caso das Américas e de nossa história como colonizados, colonizadores, por vezes se dá, pelo o ato do mais forte ou hábil, dominar o mais fraco, ou seu território.

Algo primitivo, mas do ponto de vista do grafiteiro, presente no cotidiano e em sua prática.

Numa lógica própria do capital, este espaço também seria passível de compra, mesmo que público, ou de ninguém.

Mesmo que ilusoriamente operando somente pelo domínio, pela força, o grafiteiro/pixador, teria que se antever de recursos também financeiros para sua operação de conquista do espaço urbano.

Tinta, tempo, disponibilidade para a deriva intencional, transporte, possibilidade de se manter nesta lógica, tempo para desenvolvimento visual de seu trabalho, recurso para o pagamento de fianças e multas, entre outras lógicas também necessárias e custosas.

Na rua, e em sua ocupação, nem tudo seria tão sem dono assim. O lúdico marginal. O viver nas ruas pelo cidadão comum, e não no fazer do grafiteiro, não implicaria necessariamente, e um estar democrático pela escolha de se estar.



Figura 98- da série Piche 1:107,2.2 Tinta e massa asfáltica sobre tela. 2018.

Não seria o estar, num sentido próximo ao de uma ocupação pública lírica e estética deste espaço, como vista na ação do *flâneur* ou numa deriva situacionista. Assim este viver e seu “ser nômade”, não seriam vistos com cidadão ou como um ser em "ato político”, por tal feito de se estar nas ruas.

Na maioria das vezes os que lá se encontram, não procederam pelo processo de escolha, mas pela falta da mesma, ou ainda pela exclusão em seu ambiente de origem. Andarilhos de uma deriva impulsionada, tidos do rejeito social e como rejeito social pela sociedade.

> A deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográficas e a afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e passeio. (DEBORD, 2003, p.87)

O próprio uso de substâncias que entorpecem, por vezes é visto como, o gerador de cidadãos em situação de rua, vistos como em uma deriva “letárgica”.

Através de evidências empíricas, tidas na práxis do grafiteiro e do educador com o ambiente rua e seus moradores temporários, viu-se que da falta de substância humanizadora e relações afetivas, assim como, do rompimento com essas estabelecido com a alma dos mesmos, proviriam os principais geradores de tais nômades urbanos descriminados.

> Ao longo do estágio sólido da era moderna, os hábitos nômades foram mal vistos. A cidadania andava de mãos dadas com o assentamento, e a falta de "endereço fixo" e de "estado de origem" significava exclusão da comunidade obediente e protegida pelas leis, freqüentemente tornando os nômades vítimas de discriminação legal, quando não de perseguição ativa. Embora isso ainda se aplique à "subclasse" andarilha e "sem-teto': sujeita às antigas técnicas de controle panóptico (técnicas quase abandonadas como veículo principal para integração e disciplina do grosso da população), a era da superioridade incondicional do sedentarismo sobre o nomadismo e da dominação dos assentados sobre os nômades está chegando ao fim. Estamos testemunhando a vingança do nomadismo contra o princípio da territorialidade e do assentamento. No estágio fluido da modernidade, a maioria assentada é dominada pela elite nômade e extraterritorial. (BAUMAN, 2001, p.21-22)

Para Bauman (2001), no estágio sólido da modernidade o ser nômade era mal visto, sendo motivo de exclusão pela comunidade obediente e protegida pelas leis. Já em seu estágio fluido, mesmo que ainda se aplicando

tal perseguição à “subclasse” andarilha e “sem-teto”, estaríamos testemunhando a vingança do nomadismo contra o princípio da territorialidade e do assentamento. Pois em tal estágio a maioria assentada é dominada por uma elite nômade e extraterritorial.

O grafiteiro nômade, tido também no artista sedentário em isolamento refletido pelo pesquisador textualmente, teria nos elementos constituintes de seu “ser híbrido”, tais noções opostas, o pertencer e o ser excluído.

Desta forma, os nômades não necessariamente por escolha, e geralmente excluídos do funcionamento sistemático social, poderiam aqui em crítica, serem apontados como fixados ao espaço rua, pois os mesmo já estariam estabelecidos em determinados espaços vazios da cidade, e assim não mais seriam nômades somente.

Não que tal fixação nas ruas de um espaço público, pudesse ser visto como determinante ou dignificante, mas na lógica fluida estariam mais próximas da positividade prejudicial.

> Fixar-se ao solo não é tão importante se o solo pode ser alcançado e abandonado à vontade, imediatamente ou em pouquíssimo tempo. Por outro lado, fixar-se muito fortemente, sobrecarregando os laços com compromissos mutuamente vinculantes, pode ser positivamente prejudicial, dadas as novas oportunidades que surgem em outros lugares. (*ibidem*, 2001, p.21-22)

A própria relação que Bauman (2001) traz em analogia à análise de Foucault, (1999) aos panópticos de Benthan (2000), aqui se utilizada poderia ser especulada aos mecanismos atuais de controle contemporâneo dos centros urbanos, e ao uso de câmeras de segurança em áreas públicas.

Utilizadas com intuito de vigiar, cuidar de um patrimônio, a sensação de segurança gerada por estas à população, somada ao seu grande desenvolvimento tecnológico e fácil acesso, fez com estas multiplicassem aos milhares pelas cidades.

As câmeras funcionariam como mecanismo de “proteção”, mas num outro olhar como o relacionado à Foucault, como panópticos.

Funcionariam numa lógica de controle, pela administração pública e também privada, do espaço público e de seus cidadãos por elas monitorados.

Haveria nesse processo, um certo incômodo gerado pelo ato de ser observado, assim como uma também perseguição acentuada dos moradores

nômades e em situação de rua. Tal processo, onde o observador oculto existe, mas que graças a sua inconsistência e ação repressora, compreendida pela sensação gerada, por vezes seria somente um dado constatado.

Vendidas à população pelo princípio da segurança gerada, sua disseminação e uso se daria na vinculação ao desinteresse ocasionado pelo infrator ao vê-la instalada, controlando assim assaltos e roubos.

Seu uso repressor e de registro, também se intensificaria às ações de grafiteiros/pixadores em suas demarcações do espaço visual público, onde existissem a utilização de câmeras controlaria-se e preveniria-se, de alguma forma as ações ilegais destes. Um fator a mais no lúdico da rua, e de valorização de seu conquistador, quanto maior a dificuldade, maior a valorização.

Por outro lado, o uso de câmeras de segurança de alguma forma também viria a profissionalizar o modo, e as estratégias das ações dos grafiteiros/pixadores, e quando registrados e divulgados pela mídia, tal lógica pretendida seria invertida, pois haveria a também valorização do mesmo alcançada pela “fama” momentânea e pela divulgação gratuita, mas não só ao grupo. Ao público.

Tal conseqüência, fora a fama ao meio, se daria na lógica também panóptica, pois ao colocá-los ao público, estes estariam a mercê da “justiça popular”, reacionária e incitada pelo ódio próprio do meio divulgador, em sua manutenção.

Num descarado descontrole mostrado pela mídia ao problematizar o quesito segurança pública, vê-se por esta, e no acessar conteúdos de câmeras de segurança ou ocultar suas próprias, o fim de divulgar os diversos registros de contravenções realizadas, pela cidade.

Como também forma de controle, a mídia é segurança pública.

Como exemplo de recorte, teríamos na cidade de São Paulo - a Cracolândia e o uso de drogas ilícitas no espaço público amplamente divulgado pela mídia, assim como tomado por projetos de cunho social, em busca de sua também valorização, midiática. Porém estes ainda teriam seu valor por não somente atrelarem sua divulgação como jornalistas, mas de

certo modo como interlocutores entre mundos. Os que pertencem e os que estão excluídos.

Em tal espaço, os nômades de subclasse, poderiam ser vistos numa dinâmica invertida se olhada numa ótica dos direitos humanos.

Estes por já “ocuparem/residirem” na região há muitos anos, mesmo sem qualquer dignidade, utilizam liricamente as ruas como camas, e as calçadas como travesseiros. Assim então seriam estes já sedentários no contexto da sociedade líquida de Bauman.

Numa relação ao contexto apontado, à criação das obras da série Piche, o material expressivo asfalto é utilizado como linguagem, sugeririam-se à afetividade com o meio rua, uma tentativa de se trazer a visualidade no valorizar de suas formas à sua origem física.

Suas potencialidades enquanto obra, sua expressividade quanto as possibilidades visuais do material que a compõe como obra. A carga de representação extrema do espaço público a ela buscada, onde o urbano estaria na matéria, no asfalto.

Sem se aprofundar somente nas relações sociais e de políticas públicas, ou entendimento sociológico profundo – sendo este, repressor ou não, na associação panópticos de Foucault à Benthan, às câmeras de segurança públicas, sugeririam apontar o contexto histórico atual, porém para maior aprofundamento na questão sugere-se Kanashiro (2006).

É fato que câmeras de seguranças estão espalhadas pelas cidades com fim de vigiar a população, assim como também é constatado o uso de câmeras pelos próprios cidadãos quase que como um “exoesqueleto” através de seus celulares, que de certo modo, também vigiariam o entorno e funcionando na lógica da auto divulgação de seus cotidianos em redes sociais.

Teríamos aqui um complexo e interessante paradoxo a ser pesquisado, porém que distanciaria neste momento do objeto de pesquisa buscado. Assim superficialmente causariam errôneas conclusões sem a profundidade necessária, para que assim não ocorressem grosserias intelectuais.



Figura 99 - da série Piche 1: 49,51, tinta asfáltica sobre tela. 2018.

Deste modo, voltemos ao caráter poético da proposta, e às associações trazidas afim de elucidar seus processos artísticos.

Sem deixar de validar o percurso transcorrido, vê-se numa também temática social, aqui brevemente traçada valorando e validando-a como também contextualizadora de proposições poéticas, um importante indicativo histórico e generativo destas.

Quando associada às poéticas contidas nas obras das séries Graffito, ter-se-ia na deriva um fundamento importante de análise do trânsito do ser grafiteiro no espaço urbano, à poética dos trabalhos desenvolvidos em isolamento em ateliê pelo ser artista.

Através dos anos, e até mesmo vista como uma formação de "personalidade" artística, de sua formatividade poética e processual, as diversas expedições realizadas são vistas como proposta de ação, do ser grafiteiro atuando na cidade. Numa reflexão de cidade como um organismo vivo, Ferrara(2016) nos traria um interessante ponto de vista:

> Assim se a cidade é um "organismo vivo" – se os seus "órgãos vitais" podem "morrer" e se ela é atacada por uma ação "parasitária" -, o paradigma indiciário pode ficar ainda mais interessante, tanto para obtenção de um "diagnostico" das "enfermidades" de uma cidade quanto para uma "escavação arqueológica" de indícios que apontem para algumas "curas" possíveis. (FERRARA, 2016, p. 86)

Partindo da afirmação de Ferrara(2016), onde há o uso tanto do paradigma indiciário, quanto da aproximação deste com o campo da arqueologia, poderíamos pensar o Graffiti como uma ação também parasitária.

Ele marca a cidade, gera indícios de vida humana no concreto frio de seus muros, sugere pistas para se estudar comportamentos delinquentes, por ora sublimados.

Poderia ainda o Graffiti/pixação ser visto como termômetro dos descontentamentos sociais de uma sociedade, ou de suas profundas inquietudes comportamentais operadas por questões midiáticas, em uma ingenuidade em busca de pertencimento e fama. Mas de maneira prática seriam vistas e aplicadas em forma de riscos nas paredes da cidade, e realizadas em ações ilegais.

Seria pista arqueológica para descobertas, não de comportamentos antigos, mas de uma história que esta sendo escrita.

A psicogeografia proposta pelos situacionistas, na ação de deriva, somada à proposta como paradigma indiciário tida de Ferrara(2016) associariam-se à semiótica médica, conceito este levantado por Ginzburg(1989).

Acerca do paradigma indiciário teríamos em associação semiótica médica:

> Em suma, pode se falar de paradigma indiciário ou divinatório, dirigido, segundo as formas de saber, para o passado, o presente e o futuro. Para o futuro – e tinha-se a arte divinatória em sentido próprio -; para o passado, o presente e o futuro – e tinha-se a semiótica medica na sua dupla face, diagnostica e prognostica -; para o passado – e tinha-se a jurisprudência. Mas, por trás desse paradigma indiciário ou divinatório, entrevê-se o gesto talvez mais antigo da história intelectual do gênero humano: o do caçador agachado na lama, que escuta as pistas da presa. (GINZBURG,1989, p.154)

O levantamento das pistas afim de se buscar indícios causadores mais profundos, serviriam como proposição diagnóstica e de solução para uma possível interpretação das cidades e suas enfermidades. Assim como, e após termos seus indícios levantados, seria possível a proposição de possíveis tratamentos também deste organismo vivo.

Acerca do conceito tido na psicogeografia situacionista, Debord em sua crítica da geografia urbana nos elucida:

> A psicogegrafia seria o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. O adjetivo psicogeográfico, que guarda uma imprecisão interessante, pode portanto ser aplicado aos dados estabelecidos por esse gênero de pesquisa, aos resultados de sua influência sobre os sentimentos humanos e até, de modo mais geral, a qualquer situação ou conduta que pareçam provir do mesmo espírito de descoberta. (DEBORD, 2003 p.39)

Sendo o Graffiti colocado como parte da "arqueologia" da cidade, teríamos em suas ações, uma notável aproximação ao método psicogeográfico e a deriva proposta pelos situacionista como prática.

Em uma análise dos rastros, pós “deriva”, tidos a partir de anos de expedições com Graffiti na figura de fazedor, o grafiteiro propriamente dito, partiríamos do paradigma indiciário Ginzburg, para também obter diagnósticos de possíveis enfermidades, e tratamentos da urbe.

Destas associações em análise, teríamos um riquíssimo arcabouço incitador de proponências poéticas, para então deixar surgir os conceitos propostos nas obras sobre telas, das séries, Graffito e Piche, descritas no presente capítulo.



Figura 100- foto em recorte para estudo de rua - acervo do artista.

Assim como na relação Graffiti - deriva - semiótica médica[55] dada análise pelo paradigma indiciário de Ginzburg(1989), a visão arqueológica é tida como também preciosa nos rastros que seriam os fragmentos de uma história.

Considerando as associações erigidas até o momento, ao organismo vivo que é a cidade, as obras propostas em Graffito e Piche pensariam a cidade e teriam em seu cerne, questionamentos levantados desta, e elevados a obras visuais.

---

[55] Disciplina que permite diagnosticar as doenças inacessíveis à observação direta na base de sintomas superficiais, as vezes irrelevantes aos olhos do leigo. (Ginzburg, 1989, p.151)

Sugeria uma possível afinidade da arqueologia com o Graffiti, assim como a mesma associação feita por Isnardis(1997), e levantado no caderno história da
presente tese.

Ver-se-ia que como elementos indiciários na história da humanidade, seus rastros, suas marcas literais deixadas no tempo, são Graffito, como vistos e Roma ou Pompéia, por exemplo.



Figura 101- foto em recorte para estudo de rua - acervo do artista.

O termo, Graffito, é associado e utilizado originariamente pela arqueologia em suas descrições iniciais de paradigmas indiciários de um ser urbano. Este termo em descrição ao Graffiti, visava a compreensão do comportamento social humano e urbano, tendo em vista o local conteúdo e forma de onde, estes riscados foram, sendo o índice as paredes das cidades analisadas.

Trazendo para o contexto atual e dentro do contexto já mencionado à segregação da pixação em relação ao Graffiti, vista no caderno história, ao Brasil, a mera convenção em busca de aceitação política e deturpação do fazer ilegal próprio do Graffiti, criaria a pixação, e aqui a série Piche[56] que ironicamente remeteria em título ao Pixe da pixação, ato de pichar[57] , porém com o nome ortograficamente corrigido, numa busca de coloca-lo a Graffito, que o é originariamente, sem deixar de caracterizá-lo com suas próprias propriedades já efetivadas.

Tais paradigmas indiciários e arqueológicos surgiriam como proposta de análise das obras Piche, pelo espectador. Piche, asfalto, logo rua, e piche remetido à pixação propriamente dita, num duplo sentido porém agregador de significados.

Numa relação Piche-Graffito, dada à etimologia da palavra Graffiti esta plural de Graffito[58], tais ações originariamente remetidas a marcação das paredes das cidades, dentro do contexto social urbano da história antiga, seriam trazidas com certas modificações ao contexto social contemporâneo também das cidades.

---

[56]pi·che: Piche - sm Substância negra, resinosa, extremamente pegajosa, destilada do alcatrão ou da terebintina; pez.
ETIMOLOGIA ingl pitch. MICHAELIS, Dicionário. Disponível em:< http://michaelis. uol. com. br>. Acesso em, v. 11, n. 04, 2017.

[57] pi·char vtd. 1 revestir com piche. Vdd e vint 2 criticar para difamar. Vdd 3 fazer rabiscos com dizeres ou mensagens em paredes, muros ou qualquer fachada. Disponível em:< http://michaelis. uol. com. br>. Acesso em, v. 11, n. 04, 2017.

[58] Grafite, que deriva do italiano *grafitto*, usualmente é conceituado como “inscrição ou desenho de épocas antigas, toscamente riscado à ponta ou a carvão, em rochas, paredes, vasos etc.”; enquanto que pichação possui “caráter político, escrito em muro de via pública” (HOLANDA FERREIRA, Aurélio de Albuquerque de. Novo dicionário da língua portuguesa, 1ª ed. 14ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 696 e 1.083).

Feitos originariamente com carvão conforme designação sugerida por Holanda, estas inscrições sobre as paredes das cidades, partiriam como escrita dentro de um contexto político e reivindicatório. Derivando também da palavra Grafo[59] esta seria relativa também a escrita. Ou ainda nas vistas de Funari(2001), o “Grafite” sendo associado diretamente ao campo da escrita.

> O mundo romano já foi definido como "o mundo da escrita", pela grande importância dada a ela. Costumavam-se escrever não apenas livros, cartas e documentos burocráticos, em materiais perecíeis, como o papiro e a madeira, mas também era comum o uso de inscrições, que podiam ser monumentais, em grandes edifícios públicos, em letras garrafais, para serem vistas a grande distância. Ou podiam ser inscrições feitas com pincel ou estilete, aquilo que chamamos "grafites", em vasos de cerâmicas ou em paredes. (FUNARI, 2001, p. 78)

Dentre as obras da série Graffito teríamos ainda os trabalhos realizados com o material expressivo carvão.

Servindo na história humana como indício para uma contextualização comportamental do ser urbano de uma determinada época, o Graffito em seu caráter singular de paradigma indiciário, aplicado à poética das obras Graffito e Piche do autor, não abster-se-ia de toda sua carga simbólica de contestação, de seu caráter de rastro, mas como somente poética artística que também é, seria dissipador de possibilidades de leituras e experimentações visuais, assim como motivador para a criação de linguagens específicas no uso de ferramentas não tradicionais à arte. Graffito e Piche seriam obras propostas pelo artista.

Tal desígnio depositado à sua origem, assim como traçado como estética, dada questões sociais urbanas e humanas ao longo da história, Graffito e Piche seriam então, deliberados como títulos gerais e organizadores de uma série de obras presentes no capítulo sobre tela.

---

[59] *graf*(*o*) – el. comp. antepositivo, do v. gr. *gráphõ* ‘escrever, inscrever’; aparece já em voc. formados no próprio gr., como gráfico (*graphikós*) e gráfio (gr. *graphíon* > lat. *graphïum, Ïi* ‘estilete para escrever em cera’), [...] já em vários cultismos do s. XIX em diante: [...] grafita / grafite, grafitado, grafitar, grafiteiro [...], entre outros. Visto em: HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva,
2001. p. 1473



Figura 102- da série Piche 1:69,53.2 .Tinta asfáltica sobre madeira. 2017

Exatamente por tal desígnio histórico que possui Graffito, como obra seria este rastro, paradigma indiciário de um prática do autor como grafiteiro, que também gera vestígios arqueológicos. De uma prática inconsciente, tida no fazer e eclodida da pressão social contemporânea e desejo de pertencer, o ser pesquisador analisa os indícios de uma prática, afim de alimentar outra, a do artista.

Como também ser urbano que o realiza, Graffito seria potente ao entendimento de uma visualidade urbana, pois é ou pretendido e se coloca como poética às obras das respectivas séries.

Em experiências psicogeográficas à uma análise da cidade contemporânea e seus seres urbanos, os grafiteiros/pixadores seriam vistos como dissipadores de rastros, além de seres imersos em processos de vivencia social criativa, mas também seriam vistos como rejeitos de uma sociedade, e delinquentes em suas proposições gráficas.

Apontados como indícios e em associações também aos vestígios arqueológicos Isnardis(1997) nos traz um elucidado conceito do tema, após sua dedicação em pesquisa associativa - pixação e arqueologia, onde sítios para o autor seriam muros com muitos graffitos ou pixações, em alusão aos sítios arqueológicos.

> A distribuição dos vestígios pela cidade (em diversos sítios) e numa mesma fachada (dentro de um mesmo sítio) se constituem em estruturas arqueológicas reconhecíveis e, com alguma dose de boa sorte, nossos arqueólogos imaginários da cidade contemporânea seriam capazes de recuperar parte dessas estruturas. Por outro lado, as pichações podem nos dar, enquanto exemplo concreto, uma noção de quanto pode estar nos escapando e de quão fragmentada é a visão que o registro gráfico de uma sociedade pode nos dar sobre ela. (ISNARDIS, 1997, p.161)

Quando proposta na presente tese como obra e poética, à experiência obtida em derivas realizadas nos moldes de expedições - roles de Graffiti, somam-se à experiência, o caráter de convívio com o espaço urbano circundante onde este encontra-se imerso em sua prática.

O deixar-se sentir do método psicogeográfico, é levado aos espaços vazios de Bauman(2001) onde estes são de certo modo ocupados, assim como pelo grafiteiro, seus ocupantes são vistos, como agora não mais não-cidadãos, pois existem, e só se tornaram invisíveis socialmente.

De um espontâneo relacionamento cotidiano, o ser grafiteiro nestes moldes tornar-se-ia método para construção da poética das obras sobre tela, porém não necessariamente colocado como método num procedimento a ser realizado, mas já visto como um.

É processo e método no transcorrer dos anos de ações realizadas, que se refletem no atual momento de pesquisa nas proposição de obras com busca da criação de objetos de arte.

Graffito e Piche e suas referências indiciárias como vestígio arqueológico de sociedade, traçam também em seu querer, um paralelo com sua etimologia, constituindo assim o título de suas obras.

Como característica visual determinante, teremos na série Graffito, nas obras realizadas pelo procedimento de depósito de fuligem através de uma ferramenta geradora de fogo, e as obras tidas da fatura do material carvão, índice de fogo.

Traz-se com certa carga irônica os rastros deixados no manusear minuciosamente a ferramenta fogo, sobre a superfície tela. Pois sabe-se não ser Graffito, mas que dele é proveniente conceitualmente.



Figura 103 - pedaço de rua. acervo do artista.

Seu resultado visual proveniente do incessante experimento e do virtuosismo técnico, procederiam do respeito e aprendizagem da linguagem inventada para pintura, onde as indicações de caminhos a se seguir seriam valorizadas.

Quando relacionado aos procedimentos tidos no Expressionismo Abstrato, mais uma vez se encontrariam afinidades, porém o caráter arqueológico seria aqui elemento próprio do fazer das obras Piche, Graffito, onde por vezes o artefato trazido da rua, evidenciaria e seria objeto de estudo de técnica no desenvolvimento das obras em ateliê.

> Para representar valores da experiência – na atualidade da experiência, a ação, a memória, a violência - , não era necessário nenhum frenesi, mas sim um controle absoluto sobre a técnica. (ANFAM, 2013, p.150)

O rastro proveniente do gesto, e visualmente definido e desejado em Graffito-fuligem seria registro de efêmero marcado sobre a superfície do suporte tela.

Seriam assim, memórias detidas no espaço pictórico da tela congeladas pela aplicação abundante de verniz.



Figura 104- The exemplary life of the soil, (Texturologia LXIII) – Jean Dubuffet, óleo sobre tela, 1958[60].

A proximidade com o gotejamento praticado por Siqueiros, ou por Ernest, Miró e Hofmann, em Pollock ganham notoriedade pela energia e

[60] visto em: http://www.tate.org.uk/art/artworks/dubuffet-the-exemplary-life-of-the-soil-texturology-lxiii-t00868

movimento tornados visíveis, “memórias detidas no espaço” nas palavras de Pollock, vistas em Anfam (2013, p.137).

Tais memórias detidas funcionariam também ao manusear-se o fogo, e o piche, afim de marcá-los como rastro de um gesto humano sobre a tela. Forma similar ao gotejamento praticado por alguns artistas quando em relação ao deter-se memória no espaço pintura.

Em Grafito o que tecnicamente se diferenciaria seria, que ao invés da utilização de tinta, teríamos como matéria o fogo, o carvão e em Piche o asfalto e por fim em Grafite o pó de grafite propriamente dito.

Na técnica do gotejamento intencional, assim como nas técnicas em Graffito e Piche, buscar-se-iam os caminhos percorridos pelo gesto humano impresso e memorizado sobre a tela. O que já esteve vivo, que foi de certa forma controlado, mesmo sabendo de suas características também no acaso ou perigosas ao manuseio do fogo, ou no deixar gotejar tinta respectivamente Graffito, Piche gotejamento.

O manusear um maçarico ou uma chama traria ainda o elemento do perigo ao processo ainda mais quando este se dá sobre um suporte tão delicado quando o algodão cru.

Quando do material piche este seguiria um procedimento de execução, mais próximo à assemblage[61] proposta por DuBuffet, do que da pintura propriamente dita, porém após fixados sobre o suporte tela, a massa asfáltica desenvolvida, seria manuseada e operada tendo os parâmetros da pintura como referencial.

A idéia do rastro como indício de gesto, em piche também estaria presente, mas de forma muito mais delicada quando visualmente buscado, tido pelo queimar da espátula flamejante sobre a massa asfáltica, seu referente à gesto nela seria fixado por fricção.

---

[61] A idéia forte que ancora as assemblages diz respeito à concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original. Menos que síntese, trata-se de justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo.
Visto em : ASSEMBLAGE . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo325/assemblage>. Acesso em: 26 de Jul. 2017.Verbete da Enciclopédia ISBN: 978-85-7979-060-7



Figura 105 - da série Piche, 1:107.1 . Tinta e massa asfáltica sobre tela, 2017-18

No caso das obras onde a matéria era a fuligem, o rastro obtido seria índice de certa forma do fogo que por lá esteve. Este manipulado meticulosamente no gesto intencional, e em seu percurso sobre a tela.

Tecnicamente, a proximidade maior com a superfície, deixaria a marca da queima, a lentidão no caminhar incendiaria a superfície tela, uma aproximação maior com a superfície, dar-se-ia uma linha mais fina, um distanciamento maior, linha mais espessa.

O não tocar na tela após materializado o fogo, a memória deste, era certo. Pois tamanha era a fragilidade da fuligem ali depositada no gesto que um espirro um sopro eliminaria qualquer vestígio deste rastro dada a dissipação de sua poeira.

Há grande similaridade no aspecto do não tocar a superfície e a só delicada proximidade com a mesma, tanto no processo de gotejamento do *action painting*, quanto e principalmente no manusear uma lata de tinta spray, pelo grafiteiro. Não há atrito com a superfície do suporte.

O se arriscar no processo e resultado, flerte já naturalizado pelos processos poéticos do autor, estariam mais uma vez evidentes em Graffito, pois há possibilidade de acidente com fogo, incêndio, o gosto pelo perigo e o acaso.

A efemeridade senão interrompida pela generosa camada de verniz seria realmente alcançada. Risco do risco.

Da espontaneidade dos processos de Pollock, em seus gotejamentos *action painting*, a similaridade com Piche e Graffito fuligem, estaria na busca pelo controle do material arredio, das ferramentas não naturais ao meio pintura e a matéria e material linguagem, Fogo e Piche.



Figura 106- da série Graffito: Fuligem 1:49,51. Fuligem de fogo sobre tela. 2017-18

Os movimentos já conhecidos de ombro para obtenção do gesto, mais que familiares ao autor, eram também parte de sua base como pintor, e proviriam no desenhar com spray do grafiteiro, assim como, o não tocar a superfície quando se esta dentro do trabalho como processo também naturalizado e espontâneo.

O manipular o fogo para se obter como resultado a fuligem, ou o piche, seriam procedimentos em busca do rastro, onde o queimado seria o espontâneo controlado.

Auto referencial: desenho Orgânico à fuligem-fogo

Em busca por formas expressivas, as linhas utilizadas nas obras Graffito relacionariam-se inicialmente ao desenho orgânico, dada sua proximidade em proposição visual e poética, sendo seu desenvolvimento dado a partir deste.



Figura 107- Experimento 5, fogo. Figuração orgânica.
Spray, carvão, tinta acrílica, látex sobre tela. 2015/16

As linhas seriam delineadas, mas no transcorrer dos experimentos seriam abandonados os padrões estabelecidos como processo próprio do desenho orgânico, a figuração.

As formas finais de Graffito quando do uso da fuligem, esta a primeira das técnicas desenvolvida para a série, surgiriam no recorte somente da linha como forma e expressividade no campo visual do espaço pictórico. Abriria-se neste recorte novos caminhos visuais rumo à abstração.

Os experimentos conseguintes ao abandono da figuração, realizar-se-iam valorizando a forma, e o caráter expressivo constituintes da própria linha.

Numa fusão entre técnicas, os experimentos iniciais utilizaram-se das ferramentas carvão, lata de spray e do fogo.



Figure 108 - Experimento 7, fogo. Tendências à abstração
Spray, carvão, fuligem de fogo e verniz, sobre tela. 2016

O caráter aurático visto e alcançado na relação de inscrição do rastro de fuligem obtido pelo fogo sobre o suporte tela, viria atrair maior atenção na composição como um todo. Seu equilíbrio como final desejado, se daria pelo abandono também do uso da ferramenta spray.

Os resultados obtidos, no abandono do uso do spray, se desvencilhariam para o pesquisador eticamente da ação do grafiteiro e assim do contexto rua ao qual seria remetido. Sendo assim, conservando aspectos éticos próprios de ambos “seres” e espaços.

O foco numa técnica específica e descontextualizada, tanto do universo do Graffiti, quanto das artes plásticas tradicionais, precederia as demais obras da série que surgiriam desta.

Os experimentos sobre tela subsequentes, se dariam pela utilização de materiais adversos ao campo da pintura tradicional, como a tinta asfáltica, piche, manta e massa asfáltica, cimento, areia, carvão vegetal, grafite em pó, dolomita, fuligem concentrada negro de fumo, isopor, entre outros.

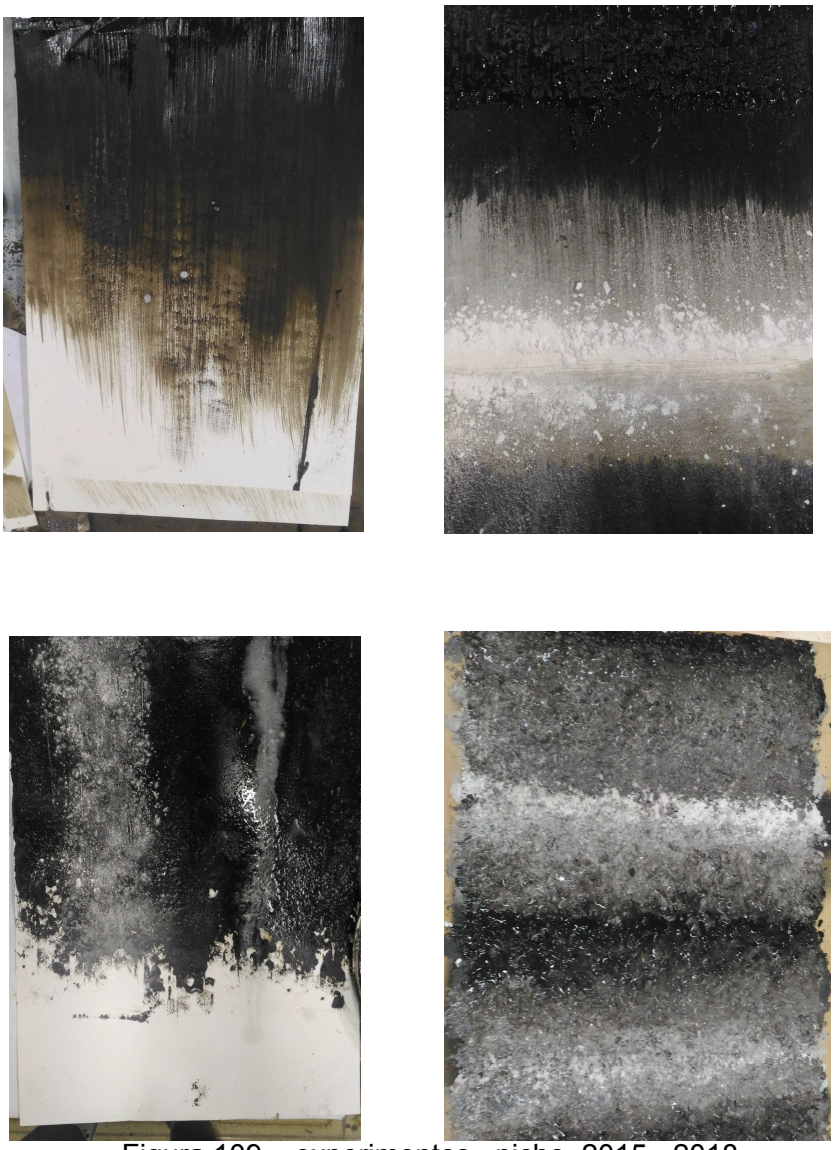


Figura 109 – experimentos, piche. 2015 - 2018

Os próprios materiais expressivos, indicariam um novo campo de experimentação e observação como pesquisa a percorrer, para então elaborar-se textualmente conceitos às obras e a sua poética.



Figura 110 – experimentos, carvão. 2016 - 2018

Em seu desenvolvimento, a linguagem específica identificada como nova técnica, seria aprimorada com buscas de seu domínio a um fim desejado.

Outro quesito observado dos experimentos iniciais com a técnica de pintura com fogo, seriam as veladuras obtidas. Sua transparência próxima a de uma aquarela, de uma aguada a óleo, e seu caráter aurático e vibracional aos olhos, remeteriam de certo modo ao campo vibracional, à energia magnética, à energia psicogeográfica de sua origem conceitual, ou ao desejo por um aura como obra de arte visualmente encontrada.

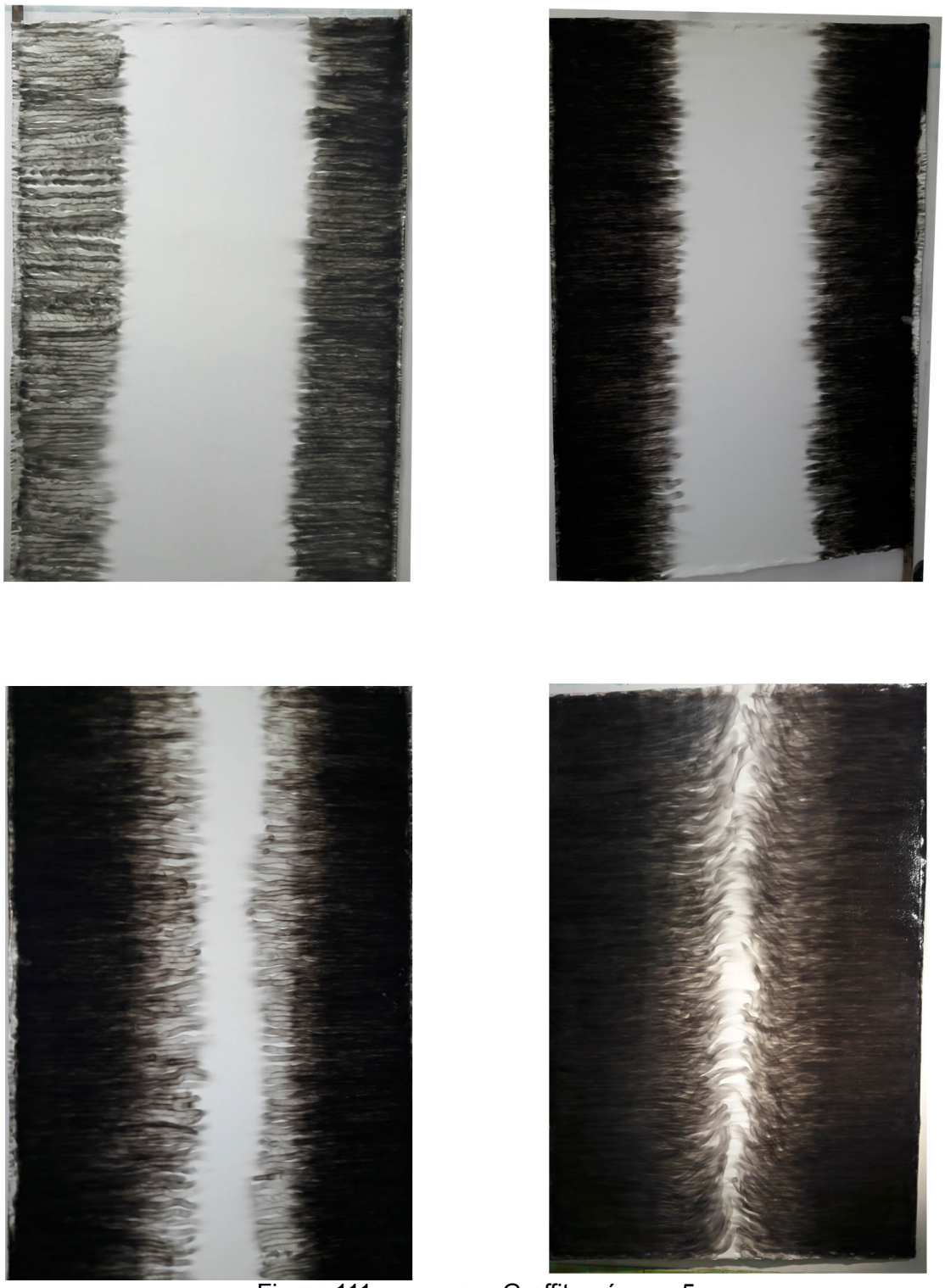


Figura 111 - processo Graffito número 5



Figura 112- da série *Graffito* composição número 5.
Fuligem de fogo sobre tela e verniz automotivo 190cm x 120cm, 2016-17

Rua - Aura: vibração, energia, movimento. Graffito; Grafite.

> A dualidade *flaneur*-filósofo é uma característica tanto do observador quanto do artista. (DUFILHO, 2010, p.120)

A busca inconsciente de uma aura na concepção das obras aqui analisadas, de certo modo estariam atreladas, ao encontro obra-artista e a idéia.

Como pressuposto, poder-se-ia dizer que se buscava deste encontro obra-artista, atingir uma dada carga energética na originalidade possivelmente gerada, do que na concepção de aura vista em Benjamin como autenticidade e unicidade.

> A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original. (BEINJAMIN, 2011, p.180)

Não existindo necessariamente uma busca ou exaltação de um gênio criativo, ou busca por uma valorização deste quando da criação da série de obras Graffito, ter-se-ia contraditoriamente ao pensamento de Benjamin de aura mesmo que esta sendo original, somaria-se a concepção conceitual de necessária aproximação do contexto urbano a multidão.

Sendo tal concepção gerada pela vivência do autor com este espaço, tanto na prática do Graffiti, quanto em seu trabalho como educador social, em contexto de trabalho junto à jovens e crianças em situação de rua e risco da região central de São Paulo.

O caráter de reprodutibilidade na série de obras, poderia ser retratado no âmbito da proximidade e “reprodução” no caso das obras piche, com o referencial rua - asfalto, porém dada a busca pelo domínio técnico do material o mesmo se emanciparia de seu contexto de origem, e assim não fugindo muito da relação com a *assemblage* de Dubuffet, onde o uso de materiais não criados para o fazer artístico compor-se-iam em suas obras.

Retomando o caráter psicogeográfico e arqueológico proposto ao olhar do grafiteiro em deriva de seu fazer, poderíamos especular o caráter de apropriação próprio do Graffiti contemporâneo, como sendo este de

reprodutibilidade técnica, ou na manutenção da estética[62].

O próprio spray seria uma ferramenta ressignificada no caso do uso feito por grafiteiros, pois conforme visto em sua origem no caderno História da presente tese, seu uso era destinado à industria.

O Graffiti contemporâneo visto em diversas cidades do mundo proviria de apropriação de sua estética estadunidense, mais especificamente nova-iorquina.

Porém como gênero impuro, o Graffiti se sobreporia às possíveis relações com almas, pois não é puro como o pretendido pelo modernismo. E nem é arte, é híbrido.

Ter-se-ia assim uma nova aura, uma aura também ressignificada pelo autor, onde numa relação histórica, assim como social e empírica, resultaria esta da apropriação de materiais expressivos característicos da urbe, afim de resignificá-los a favor de uma poética própria daquele que transita em proximidade com flaniere, ou com a psicogeografia da deriva, mas que teria em seu inconsciente buscas também de originalidade, e pela reprodutibilidade da originalidade.

Por ser seriada, Graffito opera no detalhe, onde facilmente se reproduz novamente seu efeito “único” conseguido.

Ou ainda, Graffito abriria possibilidades aos grafiteiros/pixadores, num ambiente de galerias, que geralmente se apropriam de estilizações alheias, para concepção de seu trabalho como produto.

Desta forma no caráter também reprodutivo, teríamos num futuro próximo apropriações da visualidade final das obras Graffito, servindo como possível suporte para realização de reproduções de trabalhos originariamente de rua, surgindo sobre tela sobre o possível suporte Graffito algo figurativo, numa comum apropriação vista no design na publicidade, mas funcional ao mercado da Street art.

Uma característica própria das obras Graffito seria a ausência de assinatura do artista na obra como tradicionalmente se vê em pinturas mais clássicas. Há o desejo não em se exaltar propriamente o autor, a assinatura,

---

[62] Termo cunhado pelo próprio autor, e referido à pratica do grafiteiro em busca de espaço para expor seu trabalho, mesmo após já estar inserido no universo comercial da arte e participar de exposições. Visto em: (Boemer, 2013)

mas sim em se valorizar a “pintura” propriamente dita, assim como possibilitar associações de contexto imagético no espectador.

Busca-se assim nas obras onde a técnica se dá pelo uso da tinta asfáltica, assim como na obra produzida com grafite em pó, uma valorização visual contraposta como ironia, do observado e visto como material. Trazido do Graffiti, porém dentro do contexto da arte como objeto de arte que é.

Ironicamente se apoiaria no “perfeito” e tradicional suporte tela, sob a tutela da razão áurea como proporção e dimensão, assim como pelo contexto do próprio Graffiti/pixação, onde o ser da “rua”, quando se diz que é dela proveniente demonstraria a própria competição do meio, em que ser mais maloqueiro, conhecer mais desse ambiente hostil é mérito, ser chave - “chavoso[63]”.

> A expressão “A Rua” tinha para geração jovem da época, um estigma de transgressão, da marginalidade. Os mais velhos nos chamavam a atenção dizendo: “Tome cuidado na rua”; “Saia da rua menino!”; “Tem que estudar! Senão vai virar um menino de rua!”; “Esse não tem futuro! Fica na rua o dia inteiro!” E assim, ser “da Rua” era da pesada! (KASEONE;MC WHO?, 2016, p.12)

Seguindo a lógica do meio, o que mais atua na mesma, mais a enalteceria, num grito de ocupação – A rua é nois! Aqui é rua!

Numa possível auto resposta, ao seu meio de origem, o resultado atingido quando do uso do grafite em pó, remeteria de certo modo a uma possibilidade de levar o Graffiti para galeria, numa relação também ironizada, e levada às ultimas consequência e literalidade ironizada.

Assim, ao título das obras empregados à série Grafite, buscaria-se o significado etimológico, ter-se-ia relevância à origem da palavra, onde enquanto substantivo feminino “grafite” remeteria ao grafite do lápis, ao carvão, ao mineral provedor do Grafite para escrita, para lubrificação de engrenagens. No caso do enquanto substantivo masculino Grafite seria um abrasileiramento do termo Graffiti surgido na geração de 1980 no Brasil, como já descrito no decorrer da tese.

---

[63] Num contexto de gíria, o jargão chavoso derivaria-se de chave, e provavelmente teria origem na expressão ser "chave de cadeia” onde numa síntese fonética destacaria-se o ser “chave", que significaria a grosso modo ser alguém que se destaca num grupo, o ser marginal, da sub-cultura, aquilo ou aquele que é muito bom por sua astucia e malandragem.

Desta forma quando a série Grafite realiza-se por meio do grafite em pó, o material legitima-se enquanto título e relacionado ao termo cunhado ao grafite tanto ao que se vê no lápis, que esboça o desenho, ou ao extremo num ciclo de se esboçar futuros projeto de Graffiti para rua que quando na rua se tornaria “Grafite" novamente.

A ironia “grafite" em título da série estaria também contida enquanto ao deslocamento ético visto quando o Graffiti é comercializado indiscriminadamente em espaço institucionais e sobre suportes tradicionais com um tela, onde se vê uma distorção e adestramento da estética tida da contra cultura e perca de ética.

A especulação do mercado comercial de arte, pelo fetiche do novo, pelo exótico do grafiteiro do Graffiti construiria um mercado próprio com já citado à visualidade da Street Art, antes só apropriada pela publicidade em estética voltada a absorver sua estética no limiar de sua marginalidade e excentricidade, porém ao ir para uma Galeria de Arte para comercialização como ilustração da prática o Graffiti de rua seria de um mero simulacro. E assim a série Grafite se própria à crítica a questão a questionamento em poética e plasticidade da matéria Grafite.

Enquanto efeito óptico as obras da série Grafite entrariam na mesma lógica poética de Graffito e Piche, enquanto de suas buscas encontrarem à abstração em possuirem relações e feições aos conceitos do Expressionismo Abstrato e ao suporte na razão aérea, porém somaria-se ao próprio caráter já irônico das série Graffito e Piche, a característica clássica enquanto matéria pintura, pois está seria obtida de processos clássicos à pintura a óleo onde pigmento e óleo são misturados, assim o termo pintura, e a prática pictórica seria possível Grafite sobre tela.

Haveria desta forma, simbolicamente uma comunhão feminino – masculino, entre os significados à palavra, onde o Grafite e a Grafite quando expostos na série, teriam como aura também buscas à fusão a hibridação sexual dos gênero linguísticos que estariam conceitualmente introjetado nas obras.



Figura 113- da série Grafite 1:94,87. grafite em pó sobre tela, 2018

Aura não hegemônica, híbrida

Sobre a dialética das tendências evolutivas na arte Benjamin (2011, p. 166) ressaltaria que numa superestrutura, as modificações culturais seriam mais lentas de que as econômicas, porém não sendo estas menos visíveis. “Seria portanto, falso subestimar o valor dessas teses para o combate político.

Põe-se de lado numerosos conceitos tradicionais – como - criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo – cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração dos dados num sentido extremista.

O cruzamento de pensamentos acerca da perda da aura na obra de arte em Benjamin, seu precursor, em contra ponto à visão da não perda da mesma por outro, dando-se pelo desenvolvimento de uma indústria cultural voraz prevista por Adorno; Horckeimer (1986) se dariam na visão de De Araujo (2010).

Como resultante desta análise entroncada acerca do entendimento da alma na obra de arte, há uma interessante compreensão a ser buscada, para o melhor entendimento e compreensão das pretensões poéticas que se dão nas as obras da série Graffito.

A aura não deixaria de existir, e nem haveria se perdido?

Poder-se-ia almejar alma/aura à série obras Graffito, Piche e Grafite?

Teríamos como conflitantes, o desejo de uma nova visão de aura que se sentia nas obras, talvez pelo encontro citado, artista-obra, à sua possível originalidade como obra.

Assim como as conflitantes forças pretendidas internamente nas obras, e as relativas ao contexto social urbano, em contraponto teríamos a base de apontamentos de Benjamin muito válidas como troca à pretensão de aura. Todos se fariam valer.

Por um lado dada a intensa vivência social na multidão no sentido baudelairiano, possibilidades também tidas no intelectual orgânico de Gramsci (1982), ver-se-iam numa pretensão de não ser mister a originalidade, ou ainda ver que suas propensões à genialidade e primazia

como artista e obra não seriam foco poético, o distanciamento como aura às obras Graffito, Piche e Grafite estariam mais próximas da visão de Benjamin.

A ausência de aura, em paralelo ao também desejo de não existência de hegemonia, pelo aspecto dado ao distanciamento da arte ao cidadão comum, teria em sua completude, relações diretas à poética pretendida como obra Graffito, Piche e Grafite.

Com base num ser simples que habita a cidade em busca de pertencimento, por não pertencer, este ocupara a força os espaços vazios erigidos por Bauman (2001), surgidos da relação à supermodernidade apontada por Augê (2012) e os seus não-lugares, dadas as formas de funcionamento da afetividade social humana contemporânea.

> O vazio do lugar está no olho de quem vê e nas pernas ou rodas de quem anda. Vazios são os lugares em que não se entra e onde se sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado pela presença de humanos. (BAUMAN, 2001, p.122)

Questões já tratadas e previas à criação das obras Graffito, Piche e Grafite, remeteriam também a questionamentos sociais e ao espaço público urbano, se aproximando dos pleitos situacionistas, vistos na deriva, e na psicogeografia, e por ora aos também espaços vazios.

Onde ocorreria a perda da aura, principalmente no aspecto de originalidade do artista criador, poderia ser aplicada como tese seu ganho dada a hibridez entre os pontos sociais da proposta, à benjaminiana.

Benjamin buscava pureza, não hibridez.

Sendo estes referenciais trazidos uma nova aura híbrida, a criação da série de obras aqui tratadas seguiria como um histórico transcrito do contexto expositivo, ao conceitual.

Ao olhar seu caráter aurático, este reapareceria não mais na figura do artista moderno, mas seria buscado na autonomia relacional da obra como híbrida, sem assinatura, no artista contemporâneo sem movimento definido.

Seria proposta à industria cultural?

De certo modo a aura nunca realmente se perdera, pois a Indústria cultural segundo Adorno; Horkheimer (1986), a subordinação da arte ao mercado, contrapunham-se a um projeto mais social de Benjamin para a arte e a esfera cultural.

Para a ocorrência de perda da aura, haveria de se consolidar o proposto por Benjamin, aproximação da arte ao contexto social, porém não necessariamente visto ainda em plenitude nos dias de hoje.

Talvez levássemos mais alguns anos tendo em conta o levantamento inicial apontado por Benjamin, sendo este relacionado a haver uma possível e maior lentidão cultural que acompanhasse uma proposta econômica e política, porém por ora não ter-se-ia ainda assim se constatado nem o projeto econômico, nem o político instituídos para que a cultura pudesse alcançá-los.

> A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico [...] O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. (BENJAMIN, 2011, p.168)

Numa despreocupação aparente, se forçadamente se desejar, aura pela aura na obra, ver-se-ia que a perda da aura não haveria realmente acontecido, pois há subordinação da arte ao mercado hegemônico, e aos economicamente fortes.

Da mesma forma que há subordinação, para este mercado estabelecido tanto esta aura continua a existir, como permanece também o desejo de manutenção desta aura, por mais longos anos forem possíveis.

Seria possível constatar facilmente este mercado hegemônico tanto como consolidado e bem fortalecido, como seguindo pelo menos em parte à propensão de Benjamin ao acompanhamento lento da arte ao mercado econômico.

Existiria uma perda de autonomia da arte, mas não somente em detrimento da subordinação da mesma ao mercado, mas num sentido inverso da aura de Benjamin, duma aura intrincada à sua função social, uma nova aura revivida talvez não do purismo moderno, mas da hibridação contemporânea.

Uma aura provinda de uma pós atrofia da aura em Benjamin, por uma arte distante do homem, mas e não só, da ausência de aura de uma arte provinda da reprodutibilidade.



Figura 114 - da série Piche; experimento número 5. Tinta asfáltica, massa e manta asfáltica sobre tela. 2016-17

As obras aqui propostas num entroncamento Graffiti gênero impuro, político, os meios que este se desenvolve e lança seu autor na multidão, sua aceitação pública a um meio massivo, somariam-se à concepção mais pura e essencial de pesquisa poética, crítica teórica, especulação e pesquisa científica numa reflexão também reflexão estética. Hibridação entre meios.

Uma aura surgida posteriormente a esse momento de reprodutibilidade, se consolidado, seria reafirmada na intersecção, social e original? Híbrido?

Dado o novo momento tecnológico vivido, o projeto de modernismo de Benjamin poderia ser atualizado às ferramentas atuais tecnológicas ?

O ciberespaço e assim sua nova adaptação ao mercado seriam um novo desperdício de oportunidade de triunfo da proposta de Benjamin, e a emancipação da esfera cultural?

> São, de fato, esses dois movimentos – mercantilização e autonomização – os termos da tensa equação modernista que, reconhecendo a perda da aura que envolvia a obra de arte, empenhou-se em afirmar a transcendência do que, ainda assim, resulta do gesto do artista. (DOS ANJOS, 2000, p. 65)

Tendo numa relação híbrida alma/aura soma ao contexto conceitual contemporâneo, veríamos em Graffito, Piche e Grafite à importação de uma certa “alma” da rua, da trajetória como grafiteiro, dos rastros trazidos através das veladuras da série de obras com fuligem, com piche sendo estes obtidos como paradigma indiciário de urbano e contemporâneo.

Ver-se-ia nos espaços vazios da urbe, a possibilidade de re-ativação como nova paisagem, assim como seus não-cidadãos, que hipoteticamente então seriam enxergados.

> As obras de arte não mais seriam a metáfora reduzida e traduzida da profusão e multiplicidade de uma interioridade genial artística, e portadora de um sentido crítico e prospectivo. Tampouco seriam objetos de contemplação, estética transcultural. Mais como pessoas, as obras de arte estariam vivas, seriam a presença metonímica de uma multiplicidade de agentes enredados, um “pandemônio” de vidas encarnadas numa determinada experiência, processo ou objeto partilhado e completado/acionado na relação com outrem. (BERTOLOSSI, 2017, p.422)

Bertolossi, nos daria indícios de um retorno ou busca em recuperar uma aura perdida no modernismo benjaminiano. Porém numa visão pessimista e critica, vê na contemporaneidade e nas concepções do “mito primitivista” uma valorização das culturas exóticas, indígenas, mas numa lógica da magia e do misticismo para tratar da produção extra-ocidental há um olhar estigmatizantes, evolucionista alinhando-a com a antropologia da história ocidental.

Assim como o Graffiti já apropriado e aceito no meio comercial da arte, a pixação encontraria cada vez mais aceitação no mercado de arte comercial.

Porém assim como visto no Graffiti, e também apontado por Bertolossi, estaria o mercado também operando sob a esfera do estigmatizante exótico à pixação como obra sobre tela ou produto.

O caráter primitivista, assim como as características do visceral, ainda seriam o desejado pelo mercado, assim como a lógica da magia como manipulável.

Numa operação pelo pertencimento, a estes atores seria muito válido o reconhecimento, tanto quanto a fama, e sua validação se daria pelo valor financeiro agregado que seriam muito conveniente para sucesso em absorvê-la.

Aura magnética - fogueira urbana

Deixando um pouco de lado o caráter de mercado versus possibilidade de aura ou alma, retornemos aos efeitos visuais.

Obtidos do manusear exclusivo da ferramenta fogo, ver-se-ia do aperfeiçoamento técnico e domínio da ferramenta e linguagem, vibrações intensas visualmente obtidas por efeitos de veladura, onde movimentos induzidos seriam indicativos de caminho percorrido pelo gesto.

Ver-se-iam nos resultados encontrados, como energéticos, magnéticos ao olhar, e possivelmente auráticos.

Pensados inicialmente somente pela felicidade de encontro com o efeito visual de atração do olhar, sua possível aura, seria próxima a de um campo magnético. Em uma leitura possibilitada pela contemplação, sem necessariamente reflexão conceitual, haveria também o somente sentir do efeito óptico alcançado.

O efeito de atração, magnetizaria o olhar do autor em sua contemplação, quando este, colocando-se como espectador pesquisador, que observa.

Proviriam do movimento obtido e induzido, possíveis linhas fractais, dado seus padrões orgânicos e de repetição.

Somados ao desejo do se alcançar efeitos também cinéticos, buscá-lo-íamos valorar as percepções de movimento, ao espectador.



Figura 115- da série Graffito, composição 2. Fuligem sobre tela e verniz automotivo
190cm x 120cm, 2016

Ver-se-ia por ora como possibilidade de aura, à energia vibratória e a indução gráfica de movimento conseguidas, como tendo afinidades à visualização de um o campo magnético físico.

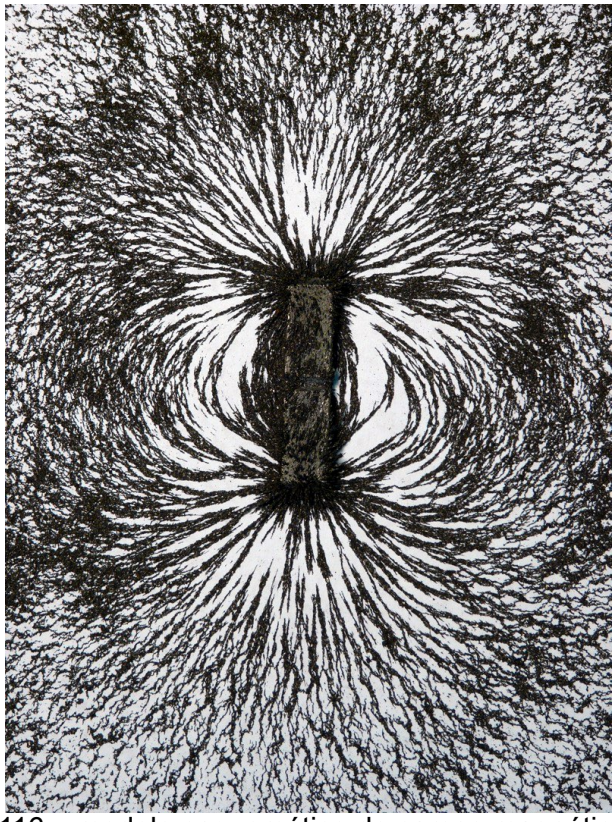


Figura 116 – modelo esquemático de campo magnético,
a partir de barra de imã e pó de ferro[64]

Numa forte relação com o buscado, ao se distanciar de certo modo do ambiente rua, em detrimento de um aprofundamento conceitual e poético de sua pesquisa e obra ocorre a imersão em ateliê, o encontro com o efeito de atração que geraria também à vibração visual do campo pictórico.

Assim sendo, seriam às memórias remetidas à experiência ativadas como também propensões à poética e a visualidade. Atrair-se-iam como numa relação magnética e na relação com a prática do artista.

> Talvez essas lembranças distantes tenham motivado a consecução de um estado “icônico” nessas obras, em que a imagem incorpora parcialmente aquilo a que se refere[...] A iconicidade tira a nitidez da fronteira entre o espaço da ilusão e o espaço da experiência. (ANFAM, 2013, p.158).

---

[64] visto em: http://tsgphysics.mit.edu/front/?page=demo.php&letnum=G%202

Buscou-se observar passivamente as primeiras obras da série Graffito em fuligem, numa abreviação voltada somente ao se ater ao seu caráter plástico - visual, eliminando-se sua carga conceitual como proposta. Teríamos em sua característica vibracional, seu primeiro atrativo ao olhar do espectador,

Somando-se, subsequentemente à observação da obra, às características cinéticas obtidas pelos virtuosos traços buscariam a atração do olhar para um ponto focal definido. O entrar na obra.

Questões voltadas ao entendimento de suas formas, resolução técnica atingida, uma possível descoberta do material utilizado, ou dúvida do mesmo, um olhar para seu acabamento brilhante, ou seu suporte e moldura, seriam de certa forma o todo de signos ao interpretante.

Seu título, suas dimensões, a técnica empregada, buscariam gerar informações complementares ao espectador atento nos paradigmas indiciários.

Havia o desejo por uma plenitude sensorial-visual, e também cinestésica, em completude com o caráter aurático proposto conceitualmente, onde o equilíbrio, movimento, vibração e seu resultado visual alcançado seriam plenos, e trariam vida à obra no olhar do espectador, alma.

Teríamos como pretensões, o proporcionar um momento afetivo e significante ao espectador, interpretante da obra.

Como também *representamen* possuidor de referencial no mundo real social e urbano, os vestígios de gestos observados nas obras estariam atrelados às fogueiras urbanas vestígios de humanos.

Vistas pela cidade geralmente nos espaços vazios, como meros indícios de fogueiras, as paredes marcadas pela fuligem remeteriam a idéia de uma ação que acontecera no passado, rastros.

Tal rastro, serviria inicialmente, como indício estético de afetuosidade humana, primitiva porém quando encontrada na cidade contemporânea, seria numa interpretação primitiva, referida ao “morador em situação de rua”, em seu momento de contemplação do fogo e aos seus muitos motivos para realizá-las.

Desde seu controle pelo humano, o fogo seria responsável pelo desenvolvimento do pensamento, sendo este predisposto à proteção e aconchego no frio, assim como responsável pelo desenvolvimento cultural e criativo, tido na culinária, que controlaria-o a partir da realização de uma refeição quente.

Sua carga energética não seria alcançada numa possível reprodução em objeto de arte, assim como sua característica afetiva também não seria vista somente como primitiva ou afetiva.

Seria no paradoxo, fogo que esquenta, também queima.

Os indícios de fogueiras urbanas nos espaços vazios das cidades, são geralmente observados em cantos escuros e abandonados, vistos embaixo de viadutos, marquises, canteiros de avenidas, ou em tapumes de obras abandonadas.

São estes mais que indícios de humanos num sentido primitivo de seu desenvolvimento, os rastros das fogueira urbanas não seriam necessariamente índices afetivos na contemporaneidade.

Seriam a constatação de um paradigma indiciário dos nômades por exclusão.



Figura 117 – indícios de fogueiras deixados por moradores em situação de rua

Faríamos valer do instrumento fogo, e do manuseio da ferramenta fogueira para suplantar o desejo vibratório condicionado numa ação afetiva, primitiva, de respeito aos nômades urbanos e ao perigo fogo, como rastro humano também na cidade.



Figura 118- da série Graffito: carvão 1:49,51 número 1. Carvão sobre tela

O controle do fogo para um fim específico, como no criar alimentos, no se proteger do frio, de predadores, trazido para o contexto urbano é carregado de indícios de exclusão, de realidade obscura, de engodo de políticas sociais.

Os usos das ferramentas, e os estudos prévios para as obras, resultariam na observação das inúmeras possibilidades relacionadas a vida urbana. Dos rastros deixados pelas fogueiras urbanas, à origem do termo Graffito proposto como título.

Numa genealogia mais aprofundada, ter-se-ia na origem Graffiti a ferramenta carvão, que risca o Graffito pelos muros. A madeira, sendo esta visivelmente trazida como moldura para as obras Graffito, ou à obras especificamente de carvão.

As texturas obtidas nas obras Graffito, onde há o uso do carvão como material expressivo, se dariam na saturação do objeto carvão sobreposto à tela, e utilizado como matéria.

Sua organização buscaria por nuances, e se proporiam como processo, às demais obras da série feitas da fuligem de fogo.

Moldura de madeira, tela de carvão – moldura de carvão tela de fuligem de fogo.

Com referências também na *assemblage* como visto nas obras realizadas com o material asfalto, há também buscas por nuances tonais e nas possibilidades vibratórias no campo imagético gerado, assim como visto em outras obras pertencentes da série Graffito, Piche e Grafite.

Sua carga imagética se dá muito mais na conceitualidade, do que as demais obras sobre tela aqui apresentadas, por ser esta constituinte de significado como ferramenta originária do fazer Graffiti na antiguidade, em sua etimologia. Assim esta se coloca como conceito-obra visual, e busca unir os trabalhos da série, numa narrativa única que se completa nela e no conjunto das obras da série Graffito.



Figura 119 - da série Graffito: carvão 1:49,51 número 2. Carvão sobre tela.

Auto referencial – fogo: aura perdida, aura híbrida

Veladura e sobreposição, é efeito vibratório causado tanto pela transparência das veladuras, quanto pela tremulação natural da chama do fogo, frágil ao vento. O fogo que é arredio ao controle humano, e também perigoso quando descontrolado, queima.

Os próprios caminhos proporcionados pelo desenvolvimento técnico, do manusear fogo como ferramenta artística em uso para concepção de obras visuais, remeteria à realização do primeiro trabalho considerado pelo artista, relativo à uma práxis poética.

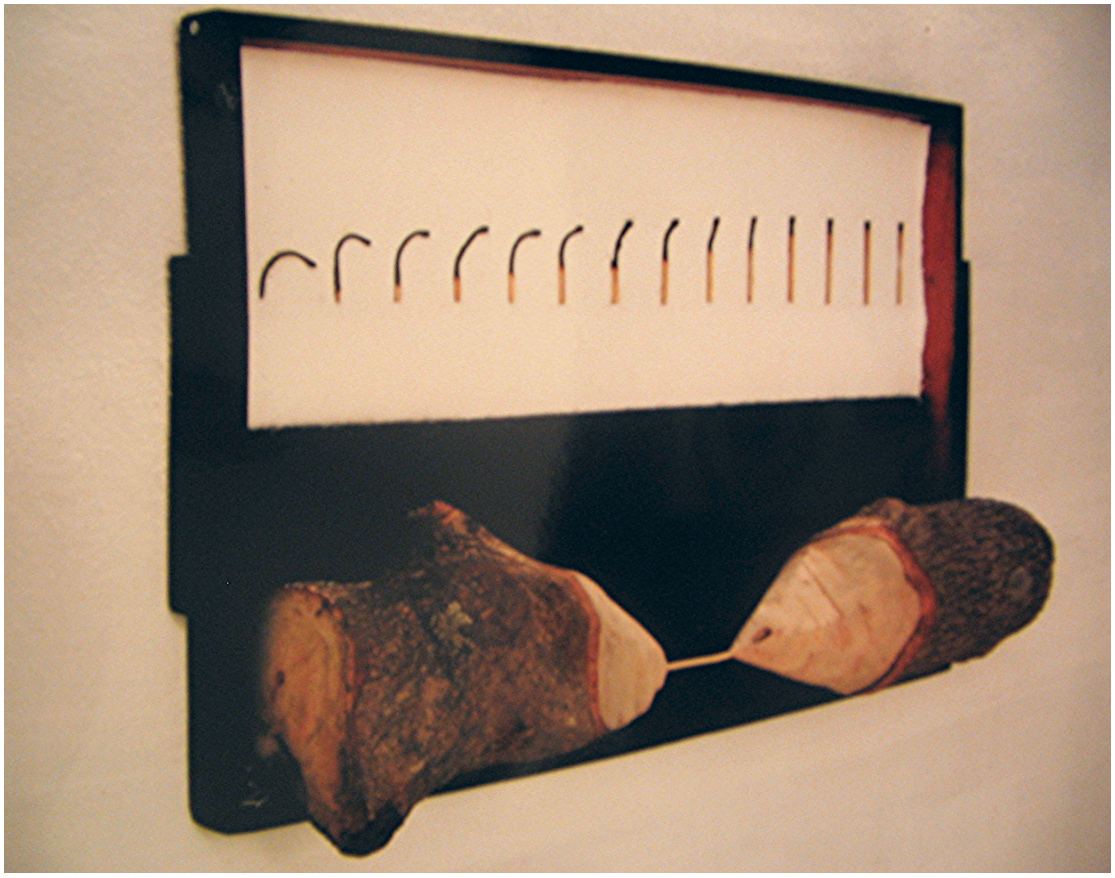


Figura 120 - (Re)evolução, 2003/04

Se percebe ao confrontar os trabalhos (re)evolução, à série Graffito, uma consistência temática tida na reflexão social, onde questionamentos relativos ao ser nômade ou sedentário na sociedade contemporânea, são levantados.

Havia na época uma já predisposição à ironia, pois se utilizava desta, em sua concepção, tanto em título, como em obra; “(re)evolução”.

Melhor observada agora, numa busca por uma crítica relacional, esta teria como princípio um eixo ecológico-social.

Ao se observar a obra a partir de seu suporte, veremos uma bandeja comum "de casa" utilizada para carregar pratos em busca de se servir uma refeição em forma de demonstração de gentileza, ou ainda associada à subordinação de quem serve, e quem é servido.

Sobreposta a bandeja utilizada como suporte tela, veríamos uma escala representativa alusiva da evolução humana (Australopithecus – Homo sapiens sapiens), e em seu contraponto, abaixo da tela, a apresentação do processo de feitura “congelado" em demonstração à construção da ferramenta responsável por todo desenvolvimento da humanidade, o fósforo - homem.

Esculpido de um grande tronco de árvore, o fósforo remeteria ao exagero e ao desperdiço dos recursos naturais, e contraporia à escala evolutiva humana, e ao controle do fogo responsável pelo desenvolvimento ou evolução de nossa espécies. Sendo tal escala também feita com palitos de fósforos, porém estes queimados, índice de fogo.

Ver-se-ia desta forma, ao tomar em uma auto referência uma obra com 15 anos de existência como sendo esta predecessora de uma temática social já incrustada na formatividade do artista, e como possuidora de uma crítica e engajamento, assim como também originadora do uso da ferramenta fogo, que por ora se vê em continuidade de pesquisa para concepção das atuais obras visuais analisadas.

Em (re)evolução não existiria necessariamente a preocupação com o índice fuligem obtido pelo fogo, mas o mesmo já se via presente na figura fundo da imagem, servindo naquele contexto somente a dividir horizontalmente a imagem.

O controle do fogo estaria naquele momento voltado para o objeto fósforo, esculpido um a um pelo fogo, e minuciosamente fixado na parte superior da obra.



Figura 121 - da série Graffito composição 1. Fuligem sobre lona e verniz automotivo. 190cm x 120cm, 2016

Ao retomarmos a análise das obras da série Graffito, teríamos na fuligem fixada por verniz sobre o suporte tela, uma associação além do índice de rastro de fogueira, uma relação muito aproximada da fuligem da fumaça ocasionada pela combustão da gasolina, do diesel, do etanol, dissipada geralmente pelos escapamentos dos automóveis.

Fumaça esta, de tom cinza, mas companheira de todos os que na cidade vivem. Presente na pele e observada quando se passa um lenço no rosto, ou quando se varre o chão, e o que parecia estar limpo estar coberto por tal fuligem. Vista acumulada nas vias urbanas, embaixo de pontes e túneis, em placas de trânsito, e sob os carros não lavados. Fuligem esta conhecida também como poluição do ar.

Não tão diretamente atrelada a uma causa referida na poluição urbana propriamente dita, como visto no trabalho de Alexandre Orion, Graffito quando se apresenta em título e técnica fuligem, ao espectador, possibilita pelo campo da interpretação, relacionamentos adicionadas ao entendimento da obra, e sendo a fuligem causada pela poluição um índice não diretamente humano, mas de responsabilidade humana e de cunho moderno pelo uso de máquinas, tais relações serão também esperadas do espectador.



Figura 122- Alexandre Orion em seu trabalho Ossário, 2006. realizado retirando a fuligem da paredes de um túnel da cidade de São Paulo.

Com uma característica mas acinzentada, a fuligem gerada pela queima dos combustíveis fósseis poderia de certo modo, estar simbolicamente representada quando criado o campo vibracional nas obras Graffito. Raio X.



Figura 123 - da série Graffito: 1:119, fuligem sobre tela. 2017-18

Tal vibração seria aura na obra, aura moderna causada pela máquina construída pelo humano, indício carro, que nos dias de hoje não seria mais deslumbre tecnológico, mas sim, problema, poluição, envenenamento das vias respiratórias.

Seria o carro hoje problema social, pelo vício em seu uso, pela poluição que gera, pela destruição da camada de ozônio e aquecimento global.

Quando tomamos o carro como representante do “moderno”, e o moderno sendo o que atrofiaria a aura da obra, teríamos nessa intersecção incongruências teóricas de um projeto moderno.

Tendo como possível definição deste projeto uma separação prática em dois conjuntos, que Latur (1994) nos propõe como sendo, uma provinda de uma de misturas de gêneros e seres completamente novos e híbridos, e a outra do criador por purificação de zonas distintas entre humanos e não humanos.

Ao se pensar a modernidade nesta divisão, ou se fariam coisas só naturais, ou só socioculturais. Assim o pensar o buraco da camada de ozônio, causado pelo carro criado pelo humano, seria impossível nos parâmetros modernos, pois este seria tanto natural quanto humano.

> Enquanto considerarmos separadamente estas práticas, seremos realmente modernos, ou seja, estaremos aderindo sinceramente ao projeto da purificação critica, ainda que este se desenvolva somente através da proliferação dos híbridos. A partir do momento em que desviamos nossa atenção simultaneamente para o trabalho de purificação e o de hibridação deixamos instantaneamente de ser modernos, nosso futuro começa a mudar. (LATUR,1994 p.16)

Numa solução proposta por Latur para saída do paradigma moderno, e aqui, vendo esta como saída do também paradigma de perda da aura, teríamos talvez na purificação do híbrido, se isso é possível, uma solução e enfim saída do modernismo. A fusão purificação – híbrido.

Uma fusão pretendida em obra, em Graffito, fusão de híbridos numa pureza de alma, ou melhor, o híbrido como sendo o puro, o natural humano.

Benjamin proporia a perda da aura para a obra moderna, a partir do poema em prosa de Baudelaire, *Perda da Auréola,* tendo nesta elucidação a

destituição como santidade, pela adoração cultural do artista que finalmente teria certa “leveza” de responsabilidade de seu papel como “arauto”, quando em meio a multidão moderna. Palhares (2002).

Porém Benjamin, traria para a compreensão de aura o sentido de forma de comunicação, tendo na perceptibilidade uma atenção:

> E essa perceptibilidade a que se refere não é outra senão a da aura. A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. (BENJAMIN(2), 2011, p.139)

Aura perdida na visão de Benjamin para a arte moderna, ou desejada por ele que assim a fosse. A aura para Adorno seria mantida na manutenção do capital, com a indústria cultural em domínio da obra de arte.

Numa visão geral de aura benjaminiana em análise de Palhares (2002) teríamos a obra de arte aurática como sendo “a única capaz de re-atualizar o modelo duma experiência preciosa para o homem: a convivência harmoniosa, não instrumentalizada, entre ele e seu entorno”.

Tal definição aproximar-se-ia muito também da previsão levantada como obra na contemporaneidade, e vista na prática da proposta série Graffito, Piche e Grafite, como num híbrido entre social e a natureza, ou ainda numa possibilidade do não modernismo apontado em Latur (1994), o projeto híbrido purificado nas mãos do grafiteiro/artista/pesquisador, e em sua obra possuidora de aura.

> A *condição fractal* recupera o excesso, o resto, o resíduo porque o integra numa nova geometria, uma "geometria variável"[...] A fractalidade dá um sentido (um destino) ao lixo físico e conceptual que as sociedades contemporâneas produzem abundantemente[...]A fractalidade é, num certo sentido, um instrumento de liberdade, de libertação, porque expõe espaços fechados. (SILVA,1995, p.266-267)

Graffito, Piche e Grafte se dão no perceptivo da psicogeografia, propõem-se como aura espiritual energética de um campo magnético que busca atrair o olhar pela perceptibilidade que buscam à sua visualidade final mas surgida da cidade.



Figura 124- da série Graffito: 1:119.2. Fuligem sobre tela. 2017-18

Pela memória cinestésica operam em cada observador. São ainda Ilusão gráfica de aura em movimento, textura cinética fractal, memória afetiva dos espaços vazios urbanos de interesse do pesquisador e internalizados nos seres híbridos urbanos que somos.

> A textura cinética leva em conta a somatória ou conjunto de efeitos visuais da pintura, que contribuem para a caracterização do movimento. Além disso, na composição de uma imagem, as relações espaciais entre as figuras também podem suscitar movimento: estrategicamente posicionadas, elas permitem o estabelecimento de relações entre partes da imagem, efetivando um movimento no todo. (NATHER; BUENO, 2006, p.269)

Graffito foge da lógica da magia como aura, Bertolossi (2017), é metáfora de movimento, pois se vê orgânica de em síntese repetitiva fractal, assim como textura cinética.

Considerações na contemporaneidade e similitude

O encontro com a obra de Shirley Paes Leme, é propiciado inicialmente por um amigo, também artista, que em visita ao ateliê do autor, entra em contato com as obras realizadas com fuligem da série Graffito, finalizadas após meses de reclusão do autor à portas fechadas em seu ateliê.

Felipe por ser ex-aluno de Shirley, apresenta o trabalho da professora artista, vendo na intersecção entre ambos, forte relação visual.

Pesquisando acerca da obra da artista, nos depararíamos com uma pesquisa relacionada à arquitetura informal, “vernacular” e esta afetivamente relacionada à infância da artista permeada pelo imaginário rural do ambiente fazenda.

A relação pessoal que estabelece para com o resultado visual de suas obras, e séries iniciada acerca de quarenta anos atrás, meados de 1970, 1980, e intituladas como "tensão", teriam uma forte e evidente similitude com as obras recém produzidas na série Graffito.

O período inicial de produção das obras tensão da artista Leme, remeteriam à própria existência do autor, sendo este um pouco mais novo em idade que do que as próprias obras que prosseguiriam em produção até os dias de hoje.



Figura 125 - Shirley Paes Leme, *City*
Fumaça congelada sobre tela 2015[65]

Assim como Shirley traz em sua pesquisa, analogias à arquitetura vernacular, numa relação com o se arriscar da experimentação, do acaso, e assim sendo essas muito próximas da também pesquisa do autor, a contraposição poética estaria na maneira de encontro das mesmas, pelos diferentes artistas, em suas vias de pesquisa.

O autor se vê na obra de Shirley por também conexão, assim como também se distancia. Conhece bem os processos de seu Inconsciente estético e formatividade, tendo nestes os propiciadores do encontro com tal visualidade fogo, assim como, se tentou trazer ao leitor, durante todo o presente capítulo. Buscas e encontros, assim como na "história da arte" em entendimento elucidado por Rancière (2012).

> A "história da arte" assim entendida é algo totalmente distinto da sucessão de obras e escolas. É a história dos regimes de pensamento da arte, entendendo-se por regimes de pensamento da arte um modo específico de conexão entre as práticas e um modo de visibilidade e de pensabilidade dessas prática, isto é, em última análise, uma ideia do próprio pensamento. (RANCIÈRE, 2012, p.46).

[65] visto em: http://www.bolsadearte.com.br/site/imagesdin/54_SPL-63025-200X193cm.jpg

A influência do meio social e natural, sobre sua obra, é indissociável em sua pesquisa, pois há em seus processo o desejo neste cruzamento. Ou de hibridação entre estes.

O expor sua alma, sua psique, seus recalques em obra ora sublimados. A aura da obra estaria na afinidade direta com o meio, e não na busca pela pureza somente da linguagem, da matéria manipulada sobre tela, numa busca de assepsia no sentido das influências externas.

Quando da busca de se compreender em seus processos, numa vista à análise freudiana acerca da arte, buscar-se-ia o entendimento do funcionamento da psique, nas também fantasias da mente, em seu inconsciente.

Sob os pontos ilustrados por Rancière (2012), acerca da busca realizada por Freud, ao analisar obras de arte para o entendimento do inconsciente humano, o mesmo veria e nos pontuaria como sendo, tais buscas freudianas, arraigadas no compreender qual seria o “propulsor criativo dos artistas” em seu ato criativo, entender o “fundo” por traz das obras.

Veria tal fundo, surgido pela intenção do que se exprime, pelo seu conteúdo, que depois se revelaria como obra. Sabe-se também, que em geral, Freud conduz a busca pelo entendimento do conteúdo da obra de arte, rumo à descoberta da lembrança recalcada, e em última instância, rumo ao ponto de partida que é angustia infantil e castração.

> Essa designação da causa última se dá geralmente pela medição do fantasma organizador, da formação de compromisso que permite à libido do artista, mais ou menos representado por seu herói, escapar ao recalque e se sublimar na obra, ao preço de nela inscrever seu enigma. (*ibidem*, 2012, p. 52).

Tais apontamento, e igualmente buscas por descobertas, sendo estas vistas tanto no pensamento freudiano, como também elucidadas propriamente ao campo da arte por Rancière, serviriam aqui como arcabouço para um também, maior entendimento dos próprios processos poéticos que inicialmente foram deixados surgir da psique do autor artista.



Figura 126 - da série *Graffito* composição 3. Fuligem sobre tela e verniz automotivo. 190cm x 120cm, 2016

Em segundo momento, a busca por certo entendimento dos impulsionadores do artista criador das obras Graffito, sendo esta série somente aqui usada como recorte, pois tais procedimentos operariam sobre quaisquer obras criadas e posteriormente analisadas, seriam visitadas na figura do pesquisador.

Quase em um movimento impossível e suicida, busca-se auto observar-se, colocando-se como alguém de fora dos processos. Na quase irrealizável tarefa, o pesquisador é também conhecedor, do ser que é, como parte do processo de sua práxis. Entrevista com o espelho.

Numa relação com os processos, e entendimento do ato criador e do impulsionador criativo, sendo este referenciando a um *modus operandi* relativo ao movimento expressionista abstrato, este já citado como referencial anteriormente, teríamos então um interessante apontamento de Rosemberg: “A pintura que é um ato [...] “é inseparável da biografia do artista.

Para Krauss (2007) ao falar nesses termos Rosenberg estaria equiparando a própria pintura ao corpo físico do artista que a criou.

Os gestos inseridos nas obras Graffito, Piche e Grafite, assim como no Expressionismo Abstrato, colocam-se evidentes ao observador. Numa relação possível com a *action painting*, teríamos no rastro deixado como obra, a própria intenção do artista como obra final.

> A “*Action Painting*”, designação do critico Harald Rosenberg, de que Pollock é (para nós) o principal intérprete, coloca com oportunidade inequívoca o problema do corpo no lugar (do gesto da tela) através da atitude motora do pintor, da sua ação. Por isso ela é uma geoestratégia que usa o corpo diacrônico como tática. Implica tempo e espaço na gestação do movimento. É a arte de um tempo, de um espaço e de um sujeito, recorrentemente infinitos, na vontade de, a partir de uma tela de dimensões limitadas, abraçar todo o mundo. (SILVA, 1995, p.253)

Relacionando a afirmação de Rosemberg de pintura como ato inseparável da biografia do artista, à arte pública e suas interações políticas, ambos conceitos operativos seriam passíveis de associações às operações das próprias obras Graffito, Piche e Grafite.

> A genericamente chamada arte pública, carregada de interações políticas, aponta para uma marcação estética da existência, com o que se pode dizer que junto com o olhar, se dá mais participação aos outros sentidos e, eu diria também, ao percurso, ao processo de construção da obra, mas da mesma forma à construção desta em um contexto urbano sob um princípio ecológico: tocar uma parte da cidade afeta toda a urbe. (SILVA,A. 2014, p.168)

Teríamos assim, numa proposta de cruzamento de conceitos, sendo por um lado, o de “abraçar o mundo” e “pintura como biografia” pressupostos da *action painting,* e por outro o de “tocar a cidade e afetá-la” de Silva (2014) e referente à arte urbana, mas aqui trazidos especificamente da experiência do próprio autor, como grafiteiro.

Deste cruzamento traríamos nas possibilidades do seu fazer artístico e no propor como conteúdo poético, associações de uma relação histórica pela história da arte, de sociedade no olhar antropológico, de natureza pelo meio urbano que se inscreve, e por fim, de gesto interligado à forma e conceito, as obras que propõem o presente artista.

Retomando questões da psique, não teríamos necessariamente das associações encontradas, relações voltadas somente rumo à descoberta da lembrança recalcada, e em última instância, rumo ao ponto de partida que é angustia infantil e castração, como talvez, nos permitindo superficialmente tal visão à obra de Shirley, veríamos esta remetida à sua infância na fazenda e sublimada divinamente em suas obras tensões.

Teríamos aqui, já internalizado com grande força na psique, como gesto extraído desta, o desejoso "abraçar o mundo”. Ou ainda, veríamos na escolha e uso dos materiais, índices de rastro do gesto, o caráter contestador do grafiteiro ordenado sob tutelada da harmonia estética e da preocupação com sua visualidade.

Sendo esta preocupação representada pelo cuidado com cada detalhe da obra. Das preocupações conceituais, aos processos de pesquisa, às também voltadas somente a visualidade final das obras, teríamos na afetividade com o contexto urbano, e no orgulho de ter-se encontrado inicialmente como ser interventor, uma boa aclaração. Pois para aquele que passava de um momento sem esperança de pertencimento social, ao sentir-se pertencente de algo maior e coletivo dentro do contexto urbano, far-se-ia

valer a máxima dedicação e exaltação possíveis.

Tornar-se conhecedor de suas operacionalidades e da invisibilidade de outros muitos também seres urbanos, que vivem, assim como este inicialmente, através de ações políticas permeadas de ilegalidade, é consequência exitosa da pesquisa.

Numa também potencial visão, às influências passíveis a formação da psique do grafiteiro, Silva (2014) aponta:

> O grafite obedece, assim, a convenções de índole diversa, que exigem modos de leitura urbanos. A saída abrupta de resíduos do inconsciente, a atitude imediatista e contestatória de alguns grafiteiros, os ideais encarnados em rápidos avisos, a necessidade de comunicar e conseguir uma imagem, o perigo de escrever mensagens proibidas diante da vigilância da policia e outras autoridades fazem com que sua percepção também seja submetida a sentimentos difusos. (*ibidem,* 2014, p.95)

Na iminência de se prospectar uma leitura à série de obras Graffito. Piche e Grafite, por ora celebrados, buscou-se empregando certo zelo, traçar todo um caminho referencial para sua leitura, evidenciando seu surgimento a partir do desenho orgânico e sua linha única, assim como valorizando os caminhos realizados pela mão do artista, e seu gesto como rastro indiciário.

Buscou-se ainda, refletir sobre a intencionalidade poética, em todo processo proposto à obras.

As “pinturas” na série Graffito, Piche e Grafite, da mesma forma que no ato do fazer Graffiti, valorizariam o gesto do braço que realiza cada traço como mencionado. Cada “pincelada”, se assim fosse possível dizer, seria visível e remetida a seu processo.

Sendo este processo tanto anterior às obras, quanto introjetado no artista quando às executa, é também processo refletido na figura do pesquisador, que as “desenha” apontado suas propensões provindas do meio social e do ambiente urbano. Enquanto visual é desejosa, como campo energético, movimento, vibração e qualidade contemplativa. Corpo/alma/ aura.

Quando definidas por materiais e gestos, teríamos; o fogo e fuligem/ fuligem de fogo, o carvão-mão, a grafite e sopro - pincel, o asfalto a espátula - maçarico, estes fixados sobre tela minuciosamente proporcionada sob critérios de uma razão geometricamente “natural”.

TRÍPTICO (DÊS)FAZER

Questões contidas na temporalidade dos processos artísticos, são buscadas. O passado, o presente e um passado-ação gerador do presente, compõem-se como poética em obra.

É alusão a um programa artístico a que se pretende e se evidencia.

Temporalidade, congelamento do tempo e da ação.

O brincar com o fogo gerar indício e ser processo. O lúdico.

Contida, trazidas e surgida, é entre obras, é processo e procedimento objetificado.

Se encontra nas séries de trabalhos Graffito, Piche, *Wild Style*, Intersecção Urbana no conjunto das obras realizadas desde seu inicio como interventor. É congelamento hipotético de seu tempo, sua temporalidade, seu acontecer como obra rastro do artista.

Possibilita dês fazer-se em obra tempo, se decompondo em 3 momentos.

Tríptico (dês)fazer*,* compõem-se por meio de 2 fotografias e uma colagem do presente resultante da a ação, de seu passado enquanto ação e de seu passado pré ação. Registro - ação fogo – objeto resultante.

Por ser também ação faz e se dês faz ao tempo do espectador.

Apresenta-se como trítico e em leitura visual cronológica esquerda direita no espaço.

O fogo tema dá-se no processo, rastro - resíduo.



Figura 127-Tríptico (dês) fazer. *Duas* impressões sobre papel fotográfico 300gr, e uma *assemblage* com palitos de fósforos e fuligem sobre papel algodão 300gr. 24cm x 32cm (cada painel), 2016/2017



Figura 128 - detalhe da obra. enquanto fogo – ação

WILD STYLE: Dobras, Desdobras e Alegoria.

Não é de hoje que a figuração se destaca entre os trabalhos realizados por artistas provindos do Graffiti. Quando visto nas ruas tais trabalhos acabam por servir como identificação direta ao seu realizador, ou até mesmo ganham vida própria no espaço visual urbano. O cara do saci, os bonequinhos amarelos, os índios, bonecos verdes, entre outros. Tais personagens que ganham vida própria nas ruas, por muitas vezes se destacariam com maior intensidade e valor do que o próprio nome do autor.

Dado o momento histórico que vivemos onde há grande aceitação tanto pela mídia e público em geral, quanto pelo próprio mercado comercial de arte, é fecunda a vinculação de trabalhos com características estéticas dentro do estilo Graffiti, e também a inserção destes trabalhos nos meios expositivos de arte.

Como recorte atentamos para os trabalhos com características na figuração que raramente não estão presentes, e em grande parte são maioria nestes meios.

Não que não existam trabalhos de cunho abstrato, mas em grande maioria os figurativos têm espaço dominante.

A utilização de trabalhos figurativos pelos grafiteiros, tanto nas ruas quanto para o mercado, determina-se tendo em vista diversos fatores, dentre eles; à relação direta com o observador e fácil identificação da imagem/ personagem, a expectativa dos possíveis colecionadores dada a identificação nas ruas para galerias, assim como dos próprios grafiteiros que buscam saída para seus trabalhos no mercado de arte e mídias sociais.

Tais fatores de escolha pelo figurativo, possivelmente se relacionem pela fácil vinculação dos trabalhos com o público, ou até em características sócio culturais, tendo em vista o histórico de formação cultural do povo brasileiro.

Assim como a assimilação na publicidade e na indústria do entretenimento, como visto inicialmente, pela difusão das radionovelas em seus "anos dourados", ou as atuais telenovelas com histórico mais fecundo de aceitação popular contraporíamos a leitura propriamente dita.

O condicionamento do pensamento abstrato requer um certo nível de desenvolvimento cognitivo para seu desenvolvimento, assim como uma arte de cunho abstrato que para entendimento requer uma bagagem maior de recursos linguagens ou conhecimento específico da arte, assim a figuração vista no Graffiti talvez facilite a intermediação dos mesmos.

A própria publicidade brasileira mundialmente premiada, ganhara seu reconhecimento pelo apelo visual, não diretamente à vinculação da imagem de um produto a um texto necessariamente. Criatividade visual e narrativa da imagem.

> O Brasil, juntamente com outros países latino-americanos, constrói, respectivamente, uma história cultural a partir de outras influências. Antes que a escola se universalizasse, antes que o saber formal se tornasse referência educativa para grande parte de nossa população, antes que a língua escrita estivesse generalizada em todo o território nacional, o rádio, a TV e o cinema já eram velhos conhecidos da população. É possível pois considerar que o imaginário ficcional das mídias há muito mais tempo vem colonizando os nossos espíritos. É possível considerar que esse imaginário está mais presente e é mais familiar no cotidiano dos segmentos sociais brasileiros, sobretudo os segmentos com baixa escolaridade, do que propriamente a cultura escolar . (SETTON, M, 2004)

Uma relação entre novelas e sua característica de seguimento em capítulos, junto aos personagens desenvolvidos pelos grafiteiros, pode ser observada na possibilidade do público que circula pela cidade e que identifica um distinto personagem, e assim o acompanha pelo muros como num jogo de busca e encontro de um próximo capítulo ou por uma nova intervenção.

Entre os próprios grafiteiros há grande valorização do interventor na relação diretamente tida na quantidade de intervenções realizadas pela cidade e seu impacto. O “ibope”[66]. Porém algo questionável quanto às mídias sociais comparáveis para sucesso e por intervenções realizadas sob autorização do “dono"do muro.

Essa característica muito se destaca entre os próprios grafiteiros que observam-se atentamente em seus novos trabalhos realizados de intervenção, prática esta ocorrida dentro de seu grupo fechado de entendimento.

---

[66] Fama obtida pelos grafiteiros pichadores quando de suas intervenções, valorização entre seus realizadores, quanto mais trabalhos espalhados maior sua fama, seu ibope.

A tal gueto o que acaba por se destacar enquanto Graffiti trata-se deste ter uma característica maior na tradição nova-iorquina do fazer letras, vista ao extremo também na pixação. Pois ao se tratar de personagens a identificação e comunicação por interesse se daria também com um público geral que inconsciente ou não o nota na cidade.

No Graffiti brasileiro, atualmente reconhecido mundialmente, a figuração ganharia características próprias, e cada grafiteiro acabaria por desenvolver um personagem determinado buscando sua identificação nas ruas, sendo esta, tanto pelos seus também realizadores, quanto pelo público geral.



Figura 128 - Trabalho no estilo *wild style*, do brasileiro DOES, hdv. (cortesia Does)

Uma vez do crescimento do número de galerias de arte especializadas na venda de obras com características estéticas no Graffiti, ou até mesmo galerias tradicionais que assimilariam determinados artistas provindos do Graffiti em seu núcleo de artistas.

Tornou-se cada vez mais fácil o colecionismo de pinturas praticamente idênticas às vistas nas ruas. Choque Cultural, Luis Maluf, Alma da Rua, A7MA, seriam específicas à estetização do Graffiti como obra, e Fortes DÀloia & Gabriel, Doxx, Oma, Arthur Fidalgo, não específicas a estética entre outras que também teriam grafiteiros entre seus artistas.

Características e associações do trabalho realizado nas ruas ao trabalho feito para galeria muitas vezes seriam desejadas pelos colecionadores e donos das galerias. O Fetiche do marginal ou não colecionável, possível de ser comprado.

Outro fato observado é a criação de um novo segmento de artistas que dominam as técnicas do Graffiti, e suas ferramentas especificas que atualmente são difundidas e comercializadas por uma indústria criada especificamente ao segmento do Graffiti.

Estes novos artistas surgidos nos últimos anos muitas vezes nem ao menos teriam seus trabalhos realizados nas ruas ou provindos desta, mas encontrariam na popularização das ferramentas e popularização de artistas financeiramente valorizados uma também possibilidade no Graffiti e seu mercado específico.

Desta forma participam com obras em galerias de arte especializadas e também no mercado publicitário como ilustradores da estética do Graffiti.

O purismo visto ao reconhecimento como interventor, e na passagem da rua para as galerias, no grafiteiro contemporâneo que se torna artista não mais é necessário, a qualidade técnica conhecida no meio como *fine art*[67] e o domínio da ferramenta spray e das características do estilo estético do Graffiti já bastam quando somados às possibilidades às redes sociais.

Tais possibilidades somariam-se ao crescimento qualitativo da técnica de uso das ferramentas dentro estética do Graffiti, criando-se informalmente um segmento conhecido no meio específico; o Graffiti *Art.*

Murais, trabalhos feitos com calma, produções coletivas, campanhas publicitárias, parcerias com poder público e pouca intervenção real de cunho ilegal seriam realizadas por tais seguidores desta vertente.

A perda da força do trabalho originariamente desenvolvido para as ruas, quando vinculada ao comércio de arte como pintura, é muitas vezes questionamento aos diversos artistas provindos do Graffiti.

Sua característica como *Pop art* remota aos anos de 1980, com a descoberta de Michel Basquiat por Andy Warhol, e até mesmo em hipótese do presente autor, onde Basquiat seria tido ou descoberto como um trabalho específico de Warhol, dado pelo exótico pelo fetiche de consumo da marginalidade, do artista negro, em observação à crescente valorização de grafiteiros que em sua relação fazer também publicitária e seu poder de auto marketing, divulgariam-se nos trens e ruas de nova Iorque ilegalmente.

---

67 – referência a belas artes e está relacionada a uma nova forma de "*graffiti*" apresentado em bienal específica na cidade de São Paulo.

Tal característica na *Pop art* foi assimilada por uma primeira geração de grafiteiros paulistanos, porém pouco encontrada necessariamente nos atuais trabalhos vistos nas ruas. Os atuais trabalhos transitariam em busca de reconhecimento e valorização financeira e não necessariamente na utilização de elementos publicitários e de consumo compondo seus temas, ao mesmo que também já não mais se caracterizariam somente dentro da estética originária em Nova Iorque.

A estética própria, desenvolvida pelos brasileiros anteriormente citada é facilmente assimilada ao mercado publicitário, e o auto marketing ao atual mercado de arte específico à estética, ambos os quais, por muitas vezes vencendo o purismo ético de que o trabalho de Graffiti seja mantido somente em sua mídia originária, a rua, e em sua forma ilegal de realização.

O desejo de muitos dos grafiteiros de " viver de arte" acaba por fazer com que os mesmo ingressem mais diretamente nos conceitos da *Pop art* como fazedores de arte, e não possuírem necessariamente um ateliê para a produção de suas obras para exposições e comércio, mas sim pequenas fábricas de fazer arte.

Reproduzem seus estilos em quantidade, porém diferentemente da arte realizada por grafiteiros da geração de 1980, não se vinculam diretamente às temática de consumo propriamente dito, mas sem dúvida também têm desejo de serem consumidos como produto.

> Andy Warhol confessou alegremente em *The Philosophy of Andy Warhol* que; " ser bom em negócios é o mais fascinante tipo de arte[…] ganhar dinheiro é arte e trabalhar é arte e bons negócios é a melhor arte" (MACCARTHY, D, 2002).

Com a passagem das ruas para as galerias, os trabalhos ganhariam maior refino de acabamento e ornamentos decorativos, maior força nas alegorias, ou até mesmo a anulação destas. Por serem um tanto ingênuas, suas figurações, ou associariam-se mais diretamente à ilustração, do que a conceitos e pesquisas em arte propriamente dita.

Estas flertariam com características vistas na arte naïve, porém não diretamente relacionadas em suas buscas estéticas, em sim pela marginalidade e ingenuidade.

Owens (1989) faz uma ligeira crítica a Heidegger quando o mesmo propõe a alegoria como pertencente a qualquer tipo de trabalho de arte, e assim o associar a figuração vista nos trabalhos realizados por artistas provindos da estética do Graffiti possa nos sugerir um acontecimento semelhante de generalização, se assim for pontuado.

> Imputando uma dimensão alegórica a todo o trabalho de arte, o filósofo parece repetir o erro, freqüentemente lamentado pelos comentadores de generalizar o termo alegoria a tal ponto que ele se torna sem sentido. (OWENS, 1989)

Assim, com as possibilidades temáticas, alegóricas ou não, o refino técnicos e maior exploração de ornamentos característicos da estética, enriquecem claramente em refino e se desenvolvem tecnicamente nos trabalhos dada a exploração máxima da ferramenta spray.

O enfraquecimento de sua potência poética aconteceria ao perder-se sua origem temática, dado o local proposto para estas não ser mais a rua originariamente. Assim a possível poética se desencontraria de seu meio.

O ato de se intervir na rua, político por essência, não poderia ser visto meramente, ao se observar uma ilustração bem realizada tecnicamente sobre uma tela com características e associação direta, dada a reprodução quase que exata de tais trabalhos vistos nas ruas. Ou pelo uso do spray, mas aconteceria.

Tal domesticação do Graffiti traria ganhos e perdas, pois para otimistas seria a conquista de mais um espaço, para divulgação do trabalhos de artistas antes marginais, e em uma análise fundamentada na origem do Graffiti contemporâneo em Nova Iorque junto ao movimento cultural hip-hop*,* tal domesticação seria vista como um desvio que distorceria a característica original e essencial do trabalho de arte urbana conhecido como Graffiti. O desenvolvido nos últimos 50 anos por diversos grafiteiros através de intervenções ilegais nas ruas da maioria dos centros urbanos pelo mundo, seria cooptado pelo mercado e sua hegemonia.

Assim como Home (1989 p.148) nos traz questionamentos vividos pelo punks nos anos de valorização de sua cultura, ou melhor de sua contra cultura pela indústria cultural, algo similar aconteceria com o Graffiti nos dias de hoje, onde também houve à absorção de sua contra cultura.

> Punks velhos dizem que o Clash, Stranglers, etc. 'se venderam' para as grandes gravadoras (...) mas isso é esperado, porque conseguir o que se quer como anti-heróis ou heróis não interessa, contanto que você mantenha a indústria funcionando.

Claramente não é possível ignorar a evolução que ocorreu nos últimos anos, tanto tecnicamente, quanto pelos artistas mais puristas, de impor seus trabalhos na cidade. Entre outras palavras tal evolução na forma de agir tanto no marketing pessoal dos grafiteiros/artistas como na busca incessante por valorização financeira e em redes sociais, somadas à intensa divulgação da estética por meios midiáticos, pesquisas, exposições, materiais publicitários, livros, materiais específicos de trabalho, autorizações públicas, política publica anti vandalismo, pró Graffiti, desejo de consumo da estética pela população emergente, entre outros fatores somatizariam-se, para chegarmos ao momento atual que vivemos, e nos desfechos que o grafiteiros e o Graffiti conquistariam e desbravaria nos últimos anos.

> Acerca da possibilidade de uma manutenção da estética referente ao fazer de rua do artista já consagrado no meio artístico, constatamos que nas mostras ou exposições em espaços institucionais com participação de artistas provindos do *Graffiti,* a maioria deles faz somente uma referência aos seus *Graffiti* de rua realizados anteriormente e produz uma adaptação para pinturas sobre um suporte convencional para exposição, como uma tela. Porém, ao transpor somente a estética do *Graffiti* para tais espaços, sem o contexto da transgressão e da urgência, acabam por carregar seus trabalhos de maneira demasiada, vendendo-se ideologicamente ao sistema tradicional mercadológico da arte – algo que paradoxalmente reivindicavam. (BOEMER, O. 2013 p.38)

A força do Graffiti como mídia, dada a ocupação visual urbana constante, visível de assimilação pelos meios de comunicação e publicitários, e assim pelo comércio de que percebe desde sua origem em Nova Iorque a pureza da linguagem mas também o apelo e o marketing pessoal e visual espontâneo que surgia como contra cultura, seria notável

não se ver surgir o desejo de possíveis colecionadores em possuírem trabalhos marginais, assim como o consumo de arte pelo fetiche não é algo novo a ser notado. Já é fundamento.

Desde o surgimento de políticas públicas de apoio aos grafiteiros, contra uma ação ilegal designada aos pixadores, às estratégias de controle ao se colocarem ambos em confronto, e o não atentarem-se às questões legítimas reivindicadas, criariam-se salões e bienais específicas para um Graffiti "domesticado", como os Salões São Paulo de Graffiti 1993, 1994, 1995 promovido pelo também grafiteiro Arthur Lara. Mais uma vez teríamos o paradoxo já citado, e relativo tanto a inserção, quanto à exclusão à perda de sua potencia enquanto intervenção.

Se propunha pela primeira o Graffiti paulista em um espaço de Museu em um formato de Salão de Arte em São Paulo, que seria aos dias atuais transportada às Bienais de Graffiti *Fine Art* no Museu Brasileiro da Escultura também em São Paulo

Teríamos à exemplo do autor seu recente Prêmio em 2014 - PGR (Procuradoria Geral da União) de arte do Graffiti à seleção de seu trabalho para compor o acervo da Instituição Procuradoria Geral da União. De certa forma diferentes mídias contribuiriam para o momento atual vivido na estética do Graffiti.

Haveria expectativa de trabalho figurativo ao grafiteiro artista, dada as possibilidades de vinculação de seu trabalho como grafiteiro. Sendo tais possibilidades e conquistas, vistas por outros, e assim tidas como férteis em reconhecimento de seus autores.

De um lado a arte tradicional contemporânea flertaria com a intensidade da idéia, o conceito, enquanto o Graffiti e seu mercado específico *street art,* com a intensidade visual e rápida vinculação com seu apreciador e possível comprador.

Porém o trânsito entre os meios, cada vez mais é observado.

Os Gêmeos possivelmente os grafiteiros com maior reconhecimento já visto entre artistas provindos da estética do Graffiti *nova-iorquino,* tanto no Brasil, quanto no mundo, e impossíveis de não serem citados quando tratamos do tema, já não mais transitariam somente no mercado específico

do Graffiti, tornariam-se ícones *pops* no mercado de arte tradicional tendo, seus trabalhos validados em enormes cifras pelo mundo afora.



Figura 130 - estudo para wild style. Próprio autor. Lê-se: “Ota"

A produção de trabalhos que transitam entre os meios citados raramente é vista, com algumas exceções como a dos Os Gêmeos citados acima, e mais outros poucos, o que acontece na maioria das vezes é uma segmentação entre os meios e mercados, *street art* e arte contemporânea, como uma galeria especializada na estética do Graffiti.

Tentativas anteriores realizadas pelo presente grafiteiro/artista/ pesquisador ao vincular diferentes nomes aos distintos mercados, mostrou-se oportuna em determinadas ocasiões. Porém continua a gerar o desejo deste de fundir-se para retirar a carga de peso ao buscar dois seres presentes em um mesmo.

Tal tarefa demonstra-se ineficaz dado ao purismo do autor e também ao mercado inexistente, e às pesquisas semelhantes vistas até o momento, para que o acolhimento deste ser hibrido fosse possível e um único meio que o satisfizesse em sua formatividade.

Desta forma trabalhos paralelos continuam a se desenvolver em distintas linhas, entendendo como linha única o hibridismo e como linhas específicas o Graffiti e a Arte contemporânea.

É fato que a pesquisa na universidade pública em nível *stricto sensu* e o universo acadêmico sejam aparentemente democráticos de ingresso, mesmo não sendo estes de fácil acesso tanto pelo número limitado de vagas disponibilizadas e necessidade de um vasto conhecimento prévio de teorias, tanto pela própria impopularidade entre artistas provindos do Graffiti.

Outra questão que poderíamos também pontuar como hipótese seria a de que a pesquisa científica teria se distanciado da realidade social e assim o mercado de arte comercial possibilitado ao Graffiti, teria pouco interesse em artistas completos.

Ao autor em trânsito entre meios, a pesquisa torna-se algo intrínseco à sua produção como grafiteiro/artista, e o pesquisador ao produzir e refletir sobre este universo que o cerca, e acerca de suas produções e processos desenvolvidos e vivenciados se retro alimentaria poética, ética e filosoficamente.

A necessidade em conceitualizar sua poética, ou até mesmo traduzir uma obra visual para a linguagem escrita, torna-se tarefa árdua e imprescindível, muitas vezes tomando espaço de produção plástica/visual do artista ao transitar entre os meios e seus determinados universos específicos, afim de firmar um encontro ou separação entre estes.

> Por isso o único conselho que me sinto capaz de fornecer é trabalhe um contemporâneo como se ele fosse um antigo e vice e versa. Será mais agradável e você fará um trabalho mais sério. (ECO, U. 2008, p 13)

A dupla personalidade grafiteiro e artista, talvez tenha a liberdade e encontro alcançada na escrita e do pesquisador que em busca de defender ou refutar sua hipótese, assim como este acredita ser um trabalho de arte. Este os visita e os questiona livremente, mas acima de tudo os liberta conceitualmente ao dominar amplos conceitos.

Uma necessidade intensa que surge no autor no desenrolar da pesquisa artística surge quando o mesmo se vê como ser híbrido em tríade.

A separação proposta visando certa pureza dos distintos seres

contidos num mesmo, e a pesquisa, trona-se cada vez mais impossível de ser realizada sem que haja afetação entre estes.

Uma vez que todos pertençam ao mesmo e único ser, sendo este o gerador de tal conflito, tanto na dificuldade e na facilidade dado distanciamento para análise e proximidade ao tema, quanto há conflito através da realização de obras e exposições de trabalhos específicos para os meios distintos.

Há tempos a figuração dominara o trabalho plástico do autor, quando este livre de questões afirmadoras quanto grafiteiro, ou do universo das artes visuais plásticas tradicionais e seu racionalismo, não se encontrara.

Surgia em meados de 1999 uma relação direta entre os personagens desenvolvidos pelo autor e uma nova estética que o colocava de encontro com novas possibilidades plásticas para sua pintura figurativa, até então de cunho mais naturalista e principalmente voltada ao universo do Graffiti.

O desejo de liberdade e mesmo de encontro com algo mais puro, e quando dito puro, seria este o de não controle do resultado em sua totalidade, assim como em uma aquarela que constantemente lida com as possibilidades do acaso em seu processo, o novo experimento impunha novas regras e também o lidar constante com o acaso.

Desenho orgânico como pintura e suporte fusão- ingenuidades ética.

Inicialmente os experimentos se deram em exercícios de observação em forma de desenhos cegos, desenhos estes onde o processo teria mais relevância de que necessariamente o resultado, uma vez que se observava o motivo a ser desenhado e não o suporte e processo que se estava realizando o desenho de observação. Os rascunhos gerados com tais exercícios acabariam por gerar possibilidades infinitas de desmembramento dos motivos, uma vez que a cada novo desenho que se fizesse do mesmo motivo o resultado seria diferente do anterior.

Por não se possuir controle sobre o resultado ao não observar o processo de feitura o trabalho resultante surgia este como libertário e único.

Quaisquer características anteriormente estudadas por exercícios de observação, ou mesmo de anatomia, durante o novo processo experienciado desapareciam quando observado o resultado obtido relativo ao esperado pelo domínio de tais técnicas.

O que se esperava naquele momento era o inesperado. O lúdico .

Tal encontro com os resultados visuais obtidos pelos exercícios, inconscientemente relacionou-se com o desejo pertencente ao universo do grafiteiro. Este referenciado na necessidade da rápida execução dos trabalhos, dada a ilegalidade da ação, e constante adequação aos espaços disponibilizados pelo suporte rua e seus muros, portões entre outros suporte únicos e irregulares.

O desviar de cartazes o adequar a um muro menor do que o pretendido para a execução de um desenho anteriormente esboçado. O não saber o resultado final do trabalho lançado a efemeridade da ação, seria poética aplicada.

Assim como na utopia inconsciente presente na ação realizada pelos grafiteiros ao agir, a descoberta das possibilidades estéticas surgidas do desenho cego eram naquele momento somente inconscientes e práticas. A maturidade para lidar com questões teóricas conceituais faltava ao autor que naquele momento por também pouca idade.

O processo e procedimento artístico surgia da especulação e intuição, assim como já apresentado no capítulo específico ao desenho orgânico.

Diferentes estudos seriam realizados utilizando tal procedimento, porém somente o não observar o processo já não mais serviria como possibilidade final ao seu trabalho. Construções, desconstruções, criação e estilização de figuras humanas, de animais, da arquitetura que o cercava como morador da cidade de São Paulo, entre outros seriam realizados.

Naquele momento o procedimento inicial do acaso somado a uma finalização pessoal e minuciosa, geraria uma estética própria aos personagens criados. Estes criariam alma própria dada a busca de pureza e o encontro, suas retas, suas curvas, suas quinas, suas dobras, surgiriam na

folha de papel como algo mágico, pois não se refeririam a algo visto anteriormente pelo autor em seu repertório.

Sua busca por referenciais era obvia naquele momento, dada a necessidade de dialogo com o descoberto, com outros descobridores. Mas o que havia se descoberto seria mais adiante notado como poética e pesquisa.

Associações visuais e superficiais diretas, levariam-no a uma estética próxima a final concebida por Picasso no fim de sua vida, em fase posterior ao cubismo sintético e sua síntese de formas obtidas ao se retratar a figura humana. A Miró e sua essência surrealista dada pela semelhança com desenhos realizados por crianças e seu desprendimento do fazer artístico, porém ambas relações seriam somente visuais, pois ao aprofundar-se em questões conceituais de tais artistas, se perdia a relação obtida entre autor e a obra dos pintores consagrados conceitualmente.

Dentro do universo do Graffiti, tal estética desenvolvida geraria certa repulsa no meio, que aparentemente libertário, por não possuir autorizações, manifestos específicos, ou ainda uma curadoria para sua realização, é provedor de um número extenso de regras que circundam o próprio meio, e a estética do Graffiti de origem nova-iorquina ao qual o autor se inseria .

Tal repulsa acabaria por afastar parcialmente o autor de tais trabalhos e pesquisa levando-o a acreditar em certa falência de sua descoberta.

Por anos realiza estudos figurativos, transita no universo mais tradicional da tipografia característica do Graffiti, realiza estudos anatômicos de figuras femininas, porém a liberdade do descoberta no desenho orgânico o atormentaria.

Mesmo que em menor intensidade os estudos do desenho orgânico continuariam dividindo espaço com estudos de tipografias tridimensionais do Graffiti no estilo 3d.

O autor dedicaria-se em boa parte de seu tempo, em aperfeiçoar desenhos e os efeitos de luz e sombra de grande necessidade de conhecimento técnico nesse estilo.

Surgiria neste momento tanto o desejo de representar pela primeira vez o entre estudos, obras que dialogassem com o universo das artes tradicionais, mas que pudessem liberta-lo da estética do Graffiti.

Relações com questões de essência humana e de convívio social surgem como temática para seu trabalho, seu convívio pessoal e as muitas expedições realizadas como grafiteiro que se embrenha por espaços vazios e se relaciona no marginal, urbano, eram formatividade.

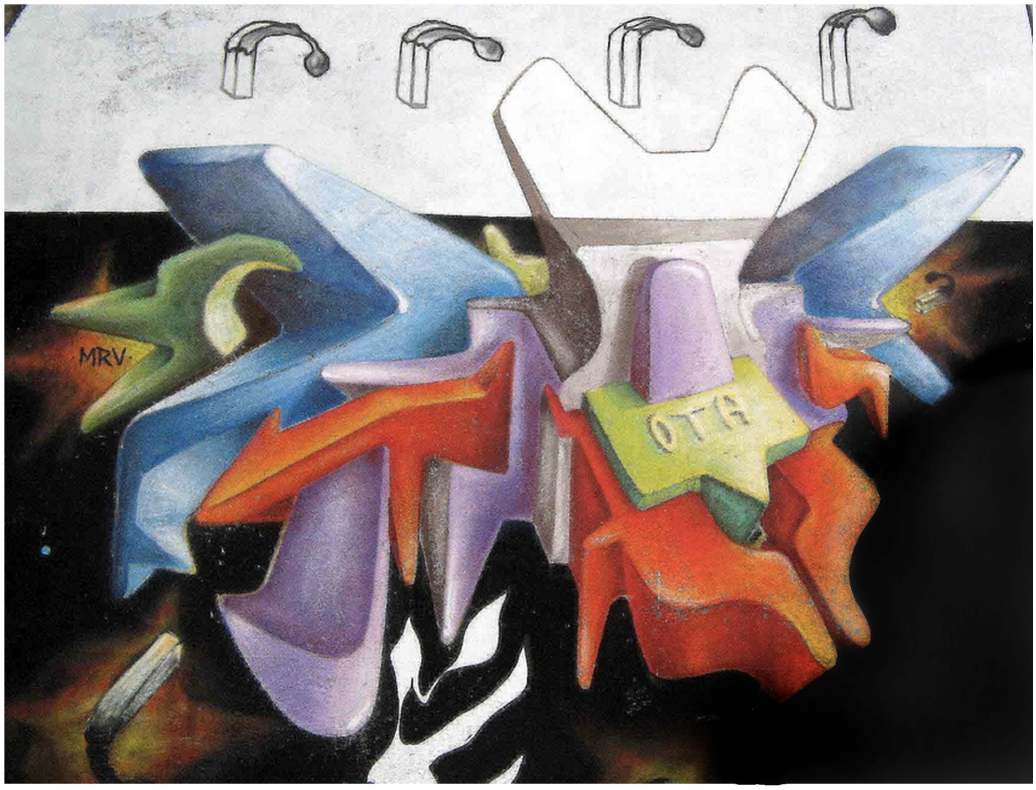


Figura 131 - Trabalho no estilo 3D realizado pelo autor, 2008

Pessoas esquecidas e também marginalizadas, tidas como mendigos, jovens e crianças em situação de rua, a polícia e suas atitudes militares, desconfortos e desigualdade social, a lei, questões relacionadas a moradia, a fome, o deslocamento urbano, a ilegalidade muitas vezes necessária para se viver, a adaptação às condições propostas para vida em abandono político do público, entre outras questões sociais embasariam seu trabalho como artista que se iniciava.

Os trabalhos desenvolvidos estariam focados não mais nas intervenções através do Graffiti, mas trariam bagagem obtida pelo ser grafiteiro. De maneira irônica buscaria adentrar o universo de exposições, em salões de arte e em meios expositivos.

Travaria uma luta pessoal ao não relacionar seu trabalho e nome obtido nos últimos anos com grafiteiro ao seu trabalho como artista, já

ingresso da universidade de Artes, e tinha como meta experimentar tais possibilidades.

Por ingredir na universidade e na necessidade vista em sua pesquisa agora como artista que percebia-se, toma por decisão cindir entre “ser” grafiteiro e “ser” artista. Tal decisão necessária no momento se daria para realização de sua pesquisa com maior aprofundamento teórico e conceitual, como também por reatividade a uma não aceitação do meio expositivo com artistas provindos do Graffiti naquele momento, meados de 2002.

Refletindo sobre os novos caminhos propostos, tendo assim de um lado o ser grafiteiro, de outro o ser artista surgia com tais separações e buscas a presente pesquisa. Expressando-se inicialmente através da linguagem escultural, surgiria uma questão fundamental que implicaria em anos de pesquisa que se seguiriam. A questão, de além de lidar com tal dicotomia, de se tornar um ser oculto a si mesmo ou ao mundo circundante pelo meio acadêmico e a pesquisa científica.

Ser oculto por assim dizer; hora oculto para a existência do outro, e hora demonstrado para a existência de si mesmo, ou ainda da parada para conceitualização e teorização do anterior, e desta forma o ser seguinte tornar-se-ia relacionado diretamente a existência do ser anteriormente citado. Sua obra a partir de tal reflexão traria como visto em Huberman (2009), suas partes ocultas seu “ser” seus “seres”.

> Pensar a escultura e seus elos com o *être-oeuvre*- a incidência interna das formas rítmicas à sua configuração; as proporções da massa interiorizadas e formadas no espaço, dando assim lugar de “ser” às partes ocultas das obras. (HUBERMAN, 2009)

O primeiro reconhecimento como ser artista se daria com a 5ª bienal de arte da Une realizada no Rio de Janeiro no ano de 2006, onde apresenta uma instalação junto a um corpo curatorial de expressão, composto por Fernando Cocchiaralle e Ricardo Basbaum. Após esta exposição seguiriam-se diversas outras exposições e obras dentro desta série, sendo estas desenvolvidas até os dias de hoje.

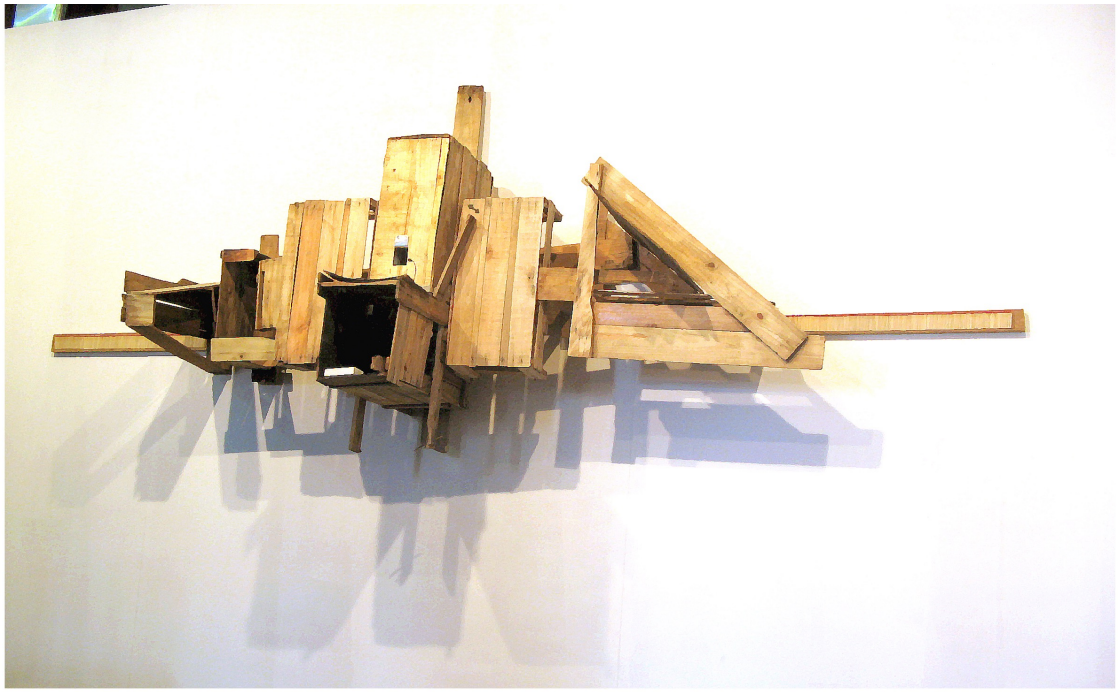


Figura 132 - "Branco na poesia", instalação realizada à V Bienal de Arte da Une, RJ. Sob curadoria de Fernando Cocchiarale. 512 x 165 x 130 cm (2006)

O material expressivo madeira ganharia grande notoriedade em sua pesquisa de maneira alegórica ao cotidiano vivenciado pelo autor e relacionada às questões de morada do ser, surgidas da já mencionada obra (re)evolução de 2004.

Tais questões naquele momento experienciadas e vivenciadas pelo trabalho do autor como arte educador social à meninos em situação de rua no centro da cidade de São Paulo, na região da Luz conhecida popularmente por cracolândia naquele momento se aprofundariam, e seriam parte inextrincável à sua poética.

Dividido em dois mundos como grafiteiro e artista, sob a ética de não contaminar-se em seus distintos trabalhos, manteria-se em tal escolha até meados de 2013, onde em ateliê decide retomar trabalhos figurativos com pinturas agora também como ser artista, numa busca por fusão entre seus seres.

Surgia uma série de pinturas desenvolvidas, e realizadas sobre o suporte madeira, e que tinham como intenção inicial, satisfazer o desejo de retomar a pintura como ser artista, ao mesmo tempo que integrasse os trabalhos paralelos do ser artista e do ser grafiteiro.



Figura 133 - personagem realizado em mural “o homem que vendeu o mundo” com características nos traços únicos e contínuos do desenho orgânico e ornamentos alegóricos. (2014)

Tal experiência proposta pelo autor ao seu trabalho como artista, naquele momento culminava paralelamente à defesa de sua dissertação de mestrado prestes a ser realizada, e desta forma com sua pesquisa defrontando-se com questionamentos relativos a tríade grafiteiro/artista/ pesquisador. Buscava-se a conciliação e unificação entre seus seres.

Desenhos desenvolvidos para execução em forma de Graffiti e suas características visuais somariam-se aos materiais expressivos utilizados nos objetos e instalações realizadas no universo das artes tradicionais dos últimos anos.

Desta série inicial surgiriam cerca de 13 telas realizadas durante os anos de 2013 e 2014, e entre estas destacariam-se um trabalho realizado para o hall do hotel Radisson em São Paulo, outra para participação numa exposição itinerante por 12 capitais brasileiras e por fim uma tela premiada com menção honrosa para integrar o acervo da Procuradoria Geral da União, esta última ainda em processo de realização.



Figura 134 - da série ingenuidades "todo azulejo quer seu rejunte", acrílica e látex sobre madeira -125 x 78 cm (2013)

Com origem nos objetos e instalações anteriormente desenvolvidos em séries específicas, a solução para o encontro dos trabalhos entre seres, inicialmente se daria a partir do material específico madeira, que seria utilizado como suporte para as pinturas, surgindo assim a série ingenuidades.

Organizadas a partir de circunferências, os retalhos de madeira utilizados como suporte e fusão aos trabalhos, buscavam que o foco do olhar se dirijisse ao centro ou a partir deste.



Figura 135- registro do processo da obra da série ingenuidades, “SP Ongoing” , 2013

Os demais pedaços deste enorme quebra-cabeças preencheriam o restante do painel de forma aleatória, porém sem que se reste uma só área não coberta pelos retalhos de madeira que minuciosamente seriam inseridos respeitando os contornos sugeridos pela circunferência inicial, e sem que houvesse sobreposição aos demais, criando assim uma superfície plana de justaposição.

A composição final e os retalhos não se repetiriam, seriam particularmente únicos, tanto pelo desenho já contido na madeira e em seus veios, como pelo recorte feito pela serra. Seguiriam uma organização vertical ou horizontal de sentido, sendo somente diagonais as partes constantes na circunferência.

Já os trabalhos de menor formato, ganhariam pequenos trechos de uma circunferência como que um cone planificado, e remeteriam mais diretamente a um raio destinado a valorizar a forma de desenho que viria a segui-los na pintura.

Criava-se desta forma, uma base para a realização da pintura, buscando a aleatoriedade em seu suporte, assim como vista no espaço visual público urbano, em muros, portões, paredes, sendo estes único e destinado a receber uma inscrição, assim como se fora feito na rua como intervenção com Graffiti, respeitava-se assim, uma ética em essência mesmo que subjetivamente.

A pintura propriamente dita realizada com técnicas do Graffiti e suas ferramentas, o spray o rolo de espuma, o látex, apresentariam-se num conjunto de figuras e um cenário composto de alegorias em um trânsito entre monumentos e prédios públicos ícones.

Cada figura apresentada dentro da pintura, constituiria o seu próprio universo, uma vez que o que as cercavam não necessariamente teria relação com a figura ao seu lado.

Com origem no desenho orgânico como processo, assim como citado anteriormente e também visto no método de Nicolaides (1990), a proporia a somar processos apresentados no método, uma vez que o encontro com tal manual se dera posteriormente ao desenvolvimento da técnica de desenho orgânico pelo autor/grafiteiro e até mesmo teria outro propósito processual e final.

> O livro deve ser utilizado como se não houvesse qualquer conhecimento prévio sobre arte ou desenho, este método permite a realização de todos os exercícios propostos independentemente da experiência adquirida. (NICOLAIDES, 1990)

A técnica desenvolvida seria similar a soma dos três exercícios iniciais propostos por Nicolaides (1990), porém com elementos sobrepostos, uma vez de uma busca estética na imaginação e distorção proposital das formas e uma busca de uma síntese e do refino tanto das formas e formatos das linhas obtidas.

Nicolaides (1990) propõe em seu exercício inicial a captura de uma imagem pelo desenho de observação, porém sem que seja realizada a

observação do processo no papel suporte, e desta forma buscar-se indiretamente fazer com que os olhas sirvam diretamente como tato a imagem capturada. Semelhante a tal proposta, porém relacionada a escultura teríamos em contraponto.

> Ser escultura seria então ser pele ?
> Seria, com mais precisão, ser uma pele capaz de atribuir a tudo que ele toca a relativa perenidade das impressões ora quando tocamos uma coisa com a mão, o lugar certo de contato se torna invisível (temos que tirar a mão para ver o que tocamos). Tal é o paradoxo próprio às imagens-contato que produzem sua visibilidade no acontecimento de uma captura cega. (HUBERMAN, 2009 p.70)

Huberman (2009) nos traz uma questão vista na obra de Penone e em sua possível pobreza vista por ser enquadrado como arte *póvera*, o artista que possuía uma consciência teórica aguda de que a escultura trabalha com traços, melhor do que com objetos, via assim o objeto, o traço, tanto no sentido de vestígio e de estado nascente, ou ainda como ponto de vida e ponto de morte.

Poderíamos então, relacionar tais colocações Huberman (2009) à fusão escultura-desenho vista no processo proposto naquele momento e passível de refutação, dado desfechos éticos que ainda estariam por vir. Ou conceberíamos um novo “ser” visto em tal fusão?

Quanto das dobras e retas que propositalmente finalizariam a composição das figuras com características diretamente ligadas ao desenho e a pintura característica do Graffitii*,* seus traços surgiriam como fundamento para identificação da técnica e também dos limites técnicos possibilitados pelo uso da ferramenta *spray.*

A pintura seguiria uma paleta de cores primárias e secundárias, somadas à cores intensas e vibrantes, e contorno preto com suaves brilhos brancos, de maneira a gerar maior efeito no movimento da linha que comporia tais personagens, gerando um efeito ótico de tridimensionalidade na linha.

Como que trazendo num segundo olhar, a figura, o entendimento do processo de feitura das linhas, que hora ganham preenchimento por cores, hora transparência para com seu suporte, não escondem suas estruturas que facilmente são seguidas pelo olhar de quem as observa, e as acompanha

com o olhar, de seu inicio, ao seu fim, onde todas suas retas e dobras são um traçado único e continuo que ao final compõe um personagem.

Ornamentos surgem de forma a enriquecer de detalhes, ao mesmo tempo que esvaziam de conteúdo e significado, como signo, são o que são, estampas comumente vistas no vestuário cotidiano, principalmente juvenil.

Diversos elementos alegóricos se somam para com a pintura final, assim como seu próprio título que ironiza de certa forma a série de obras e a especificamente "*Sp Ongoing"* onde o crescimento desenfreado da capital paulistana e sua internacionalização com buscas no capitalismo estadunidense . SP *Ongoing* trabalho da série ingenuidades realizado no hotel Radisson.

Como característica principal, cada personagem compõem a pintura como um todo surgido de um traço único e continuo, buscando apresentá-lo de forma sintética em contraponto à relação realista natural de observação de um modelo.

As figuras humanas apresentadas não surgem de um modelo, ou pela observação direta, mas sim, do imaginário do artista que as seleciona dentre vários estudos realizados para compor a temática discutida na pintura como um todo.

Tais figuras/personagens participam de uma cena cotidiana de interação, porém em sua maioria são apresentadas de forma irônica, ingênua, pois as mesmas posam como se estivessem aguardando o espectador olhá-las ou que um flash fotográfico às fosse registrar. As personagens convidam o espectador a observá-las, o instigam a fotografá-las, como personagens descontentes ou vaidosos com sua função de atores na cena proposta pelo artista, são ingênuas.

Os trabalhos em pintura desenvolvidos na série ingenuidades tinham como busca a fusão de trabalhos, do grafiteiro e do artista, porém tais experimentos rapidamente ganhariam espaço como mercadoria.

Mesmo que sua ironia como alegoria não a desvinculasse de sua fácil aceitação como produto, particularmente pela estilização visual da estética do Graffiti e também pela vasta trajetória do autor no mercado publicitário, estes primeiros testes de fusão resultantes em tal trabalho vincularia-se

diretamente com galerias especializadas em comercializar obras na estética do Graffiti não romperia com o já estabelecido.

O intuito naquele momento não era o mesmo visto na *Pop art,* e em Warhol que dizia que a melhor arte seria a de ganhar dinheiro. Maccarthy (2002, p.26)

Tratava-se de um experimento de fusão de dois seres contidos em um único artista que até então os protegia para mantê-los entre outras palavras, puros em seus distintos lugares. Porém a vinculação com o meio publicitário vivida por um quarto “ser” contido no mesmo grafiteiro facilitaria o acesso de seu trabalho em tais possibilidade. E assim por se tratar de um exercício para fusão o mesmo geraria mais questionamentos internos éticos do que necessariamente conforto pelo encontro e fusão.

No trabalho de grafiteiro realizado junto à publicidade vemos uma rápida assimilação da visualidade estética e cultural do Graffiti. Nos últimos anos dezenas de produtos, estampas, vinhetas, tipografias, cenários, entre outros utilizaram-se da estética do Graffiti como sendo esta índice à vida cotidiana urbana, seu estilo, sua irreverência, sua rebeldia e marginalidade.

Tais índices absorvidos rapidamente por *designers*, ilustradores em busca do entendimento do fazer técnico e maior valorização do estereótipo visto nas ruas com o Graffiti, assim o utilizariam diretamente, e o relacionariam à produtos de consumo.

O consumo da estética da urbanidade.

Na moda a *street wear,* assim como no esporte urbano o skate, e o Graffiti na plasticidade do ser urbano à imagem da rua e urbanidade.

Diferentemente da *Pop art* onde se falava diretamente de consumo em sua temática, a estética do Graffiti representaria como o novo, por sua cultura, ou contra-cultura relacionada ao movimento *hip-hop,* sendo estes geralmente relacionado a questões sociais, à reivindicações populares, ao seu fazer político visto nas intervenções visando ocupar o espaço visual urbano a força.

Tal associação do mercado publicitário se daria de forma conveniente ao momento histórico vivido pelo Brasil nos anos de 1990 e 2000. Um *boom* de consumo do importado, relacionado diretamente a uma insatisfação com a

política pública vigente, somado a rebeldia presente em toda população a fatos corriqueiros de corrupção e o descontentamento político. Aliado, há uma globalização da informação e busca pelo novo gerada pela internet.

O cada um por si, uma certa informalidade nas ações, pela descrença nas leis. O Graffiti, assim com o Skate ganhariam um público menos tradicional, e em sua maioria composto por jovens, como um grito juvenil camuflado de consumo.

E assim o Graffiti como produto se comercializaria em telas, estampas de camisetas, em eventos cooperativos, em murais, fachadas espalhadas pela cidade, em campanhas publicitárias, pela própria prefeitura visando a não manifestação espontânea e um possível adestramento da cultura popular e seus guetos. Graffiti e publicidade como já trazido em capítulo específico.

Chegaríamos assim, a um quase um ponto de esgotamento das possibilidades criadas pelos grafiteiros em sua espontaneidade do fazer.

Somente os mais puristas visto como mantenedores da estética originária sobreviveriam na essência do fazer como vândalos. Mas por quanto tempo?

Esta uma questão para desmembramentos futuros e relacionadas à manutenção da estética.

> Ao darmos continuidade às produções de Graffiti, estaríamos agindo como reinventores de sua estética, ou sendo meramente nostálgicos a ela em uma continuidade do fazer? Ou estaríamos em uma manutenção da estética do Graffiti originário em Nova York no movimento hip-hop, objeto desta pesquisa? Assim como em Pallamin, acredito na arte urbana pelo seu poder de crítica e não alinhamento com uma atitude nostálgica ou remissão a um momento áureo. (BOEMER, 2013 p.116)



Figura 136- SP *Ongoing*, spray e látex sobre madeira -1200 x 400cm. Hotel Radisson, São Paulo, SP, 2013. (ver horizontalmente)

O Graffiti pronto, sem necessariamente nenhum dono, estava disponível nas ruas, ilegalmente realizado por autores anônimos seria assimilado pelo mercado de publicidade sem grandes surpresas, mas com uma força jamais vista por um só artista provindo da estética do Graffiti dentro do estilo nova-iorquino, pois é reinventado pelos brasileiros.

Uma incessante busca do novo, da novidade, do impacto com espectador em busca sem delongas no consumo, com a marca vinculada, muitas vezes em campanha, como mercadoria de arte, e onde o pagamento é realizado na maioria das vezes ao artista criador antes mesmo da criação da obra. Caso diferentemente e muitas vezes atraente, é visto nas artes tradicionais, que em sua maioria seleciona obras já realizadas por um artista, e as expõe com a intenção de vende-las ao público, como obras já fechadas em narrativas e visualidade.

Assim como na obra recentemente premiada do presente artista pela comissão curatorial da Procuradoria Geral da União em edital público segue-se formato semelhante ao visto na publicidade de encomenda do que das proposições de salões e editais de arte, que por regra não limitam-se em temáticas.

Algo que certamente inquieta o autor, pois a forma visceral de consumo da publicidade certamente não aliena os artista que por lá circulam na vaidade de produção de algo profundo em conceitos ou alegorias, mas por outro lado não os instiga a um maior aprofundamento teórico de seus trabalhos, e aprimoramento conceitual de suas pesquisas.

Tal formato de mercado, valoriza o fazer continuo sem maiores relações éticas do fazer e no se apropriar de outros trabalhos, por valorizar em sua maioria somente um estilo estético desenvolvido e que esteja atualizado às tendências, se aproxima desta forma muito mais com características vistas na ilustração do que necessariamente numa função da obra de arte.

Fato este que muitas vezes em rodas e discussões acadêmicas, ou até mesmo em um maior aprofundamento de conceitos filosóficos, à sua poética que acaba por desvalorizar o fazer do grafiteiro como artista, por nenhuma ou quase nenhuma relação com questões vistas em pesquisas

artísticas. Estes se baseando somente na intuição na especulação por aceitação, sem maiores aprofundamentos para o desenvolvimento de seus trabalhos como pesquisas em arte, geralmente caem no campo da fantasia do onírico ou místico religioso beirando o naiive, para justificarem-se como conceito poético.

> Essa confusão do verbal e visual é apenas um aspecto da desesperada confusão de todos os meios estéticos e categorias estilísticas da alegoria (desesperada, isto é, de acordo com qualquer parcelamento do campo estético sobre bases essencialistas). O trabalho alegórico é sintético; ele atravessa os limites estéticos. Essa confusão de gênero, antecipada por Duchamp, reaparece hoje na hibridização em trabalhos ecléticos que ostensivamente, combinam de antemão meios distintos da arte. (OWENS, 1999, p. 117)

A produção das telas desenvolvidas em série com busca na fusão de seres contidos no artista pesquisador, viriam de encontro a sua ética, seu purismo em proteção de seus distintos trabalhos grafiteiro e artista realizados durante anos paralelamente, não que sua utilidade para o desenvolvimento de sua obra não tivesse valia, porém as mesmas surgiram na forma de fazer visceral, de uma certa pureza de realização, mas que ao final como produto ainda incomoda o pesquisador não satisfeito.

Ainda não se veria a fusão buscada, mantendo-se assim separação e o indispensável purismo ético.

Para tal prosseguimento da série de pinturas ingenuidades, seria necessário ou se deixar em parte o purismo, ou aceitar os mercados como distintos e viscerais. O afastar-se e assim isolar-se, no continuar como já visto anteriormente, transitando mais uma vez com seres distintos dentro de um mesmo corpo híbrido.

Síntese poética ao ser alegórico

> "O imaginário alegórico é um imaginário apropriado, o alegorista não inventa imagens, ma as confisca […] ela alegoria anexa outro significado à imagem". (OWENS, 1999, p. 114)

O observar possibilidades no fazer prático experienciado na série de pinturas ingenuidades revelariam novos caminhos possíveis para à pesquisa artística, sendo esta agora vista como também alegórica. Todo o caminho repassado serviria para os passos que se seguiriam adiante à série *wild style.*

O abandono da figuração.

Porém algo novo surgia desta série, e resultaria em novos experimentos e possibilidades à poética, o encontro com as dobras surgidas como respiro para diversos questionamentos e inquietudes éticas, estas também seriam vistas como possibilidade de fusão entre os seres, num passo posterior à ingenuidades.

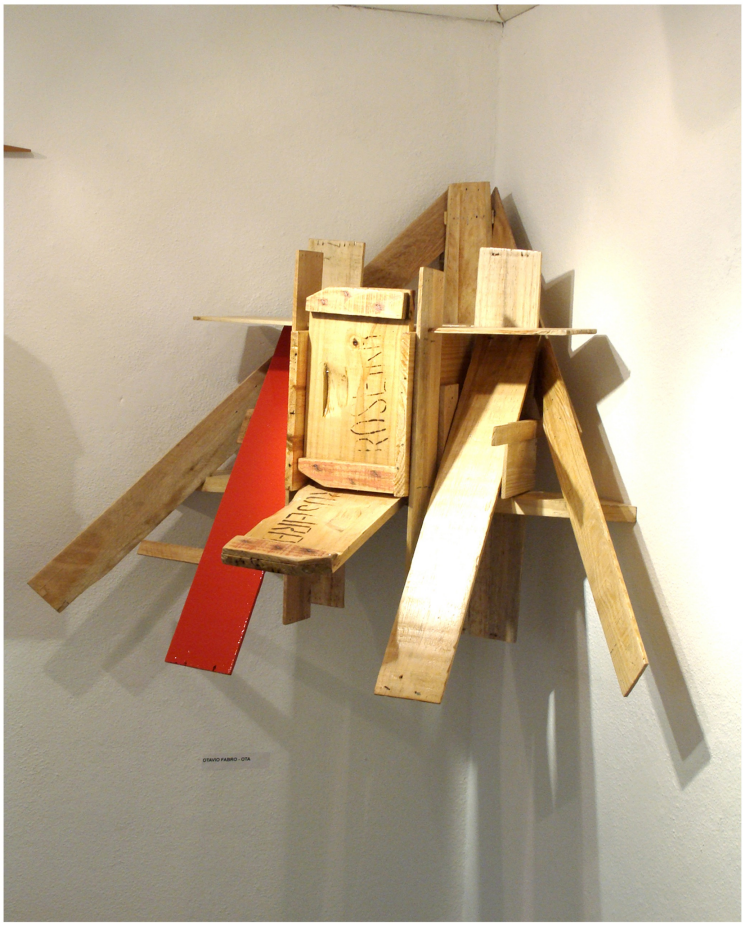


Figure 137- "da série cantos"; copas. Madeira e tinta spray - 95 x 80 x 60cm (2009)

Em estudos anteriormente realizados em meados de 2009, se buscava através da manipulação do material expressivo madeira, a realização de desmembramentos das formas contidas nos objetos tridimensionais.

A busca inicial seria a de saída para o plano, e aos ângulos retos propostos pelo material, que em impossibilidade de movimento e curvatura cessavam movimento. Dada as réguas de madeira retiradas de caixotes de feira serem frágeis, assim como a madeira em si por essência não ser dobrável e fixável à nova forma escolhida geraria-se forte tensão visual.

Desta maneira tornou-se necessária a criação de uma saída para conseguir-se chegar a suavidade contida por curvas e dobras, sem que houvesse a quebra ou retorno das mesmas à sua forma original. Tais dobras alcançadas demonstrariam força, ao mesmo tempo que suavidade e movimento.



Figura 138- " da serie cantos"; espadas. Madeira e tinta spray. (2009) primeira dobra.

A impossibilidade de tal forma natural e fixa provinda de uma matéria de cunho orgânico, a ripa de madeira maciça, resultaria a criação de procedimentos próprios e de processo plástico novo para sua realização em dobras.

No caso dos objetos criados a partir do anos de 2009, inicialmente a busca se daria não por retratar ou retirar o molde de uma guia, mas sim do descobrimento da forma dobra em sua essência de movimento à composição do objeto realizado para as quinas das paredes - periferias de uma sala. Havia busca particular pelo movimento e a curvatura seria suavidade aos seus ângulos retos.

Numa relação à Romagnolo (1998), onde este nos apresenta o conceito de dobras barrocas relacionado às suas esculturas em plástico modelado, as dobras e rugas sugeridas pelo autor, partiriam de um molde de argila que o mesmo chamaria de guia, dado a modelagem do material expressivo utilizado ser de passível adequação a moldes, sua guia seria influenciada pelo calor aplicado sobre o plástico para a realização de suas dobras como matéria a ser modelada sobre a guia argila, gerando assim uma possível como nomeou "re-escultura".

Ao surgimento das dobras em obras trabalha-lo-íamos diferentes séries paralelamente às instalações, aos objetos, aos Graffiti, aos trabalhos publicitários, na função de educador com base na estética do Graffiti, nos vídeos registros de intervenções, e também nos vídeos-arte. Às pinturas ingenuidades pela primeira vez ganhariam a inserção de dobras em sua concepção, porém estas já seriam utilizadas anteriormente nas instalações e objetos.

As pinturas ganhariam em suas extremidades as modestas dobras, afim de gerar um efeito tridimensional sobre o plano bidimensional de sua base suporte.



Figura 139 - da série ingenuidades " O que você quer ser quando crescer" obra participante da exposição itinerante, Brasil um país um mundo Acrílica e látex sobre madeira e dobras. 380 x 165 x 27cm, 2013.

Como se tratara de uma fusão, as dobras anteriormente apresentadas na obra espadas exposta no salão de Guarulhos no ano de 2010, serviria como caminho natural à fusão como hibridação poética dos seres grafiteiro e artista pretendida.

Ao observar o resultado das inserções das dobras que traziam um elemento tridimensional ao plano bidimensional das pinturas, novos caminhos se abririam à pesquisa poética.

As dobras inseridas sobre o plano bidimensional, a partir do ano de 2013, proporcionariam uma nova série de trabalhos onde a figuração de personagens não mais se faria necessária e desejável, e a exploração do material expressivo madeira seria evidenciada.

As construções realizadas inicialmente para receber as pinturas ingenuidade, ganhariam dobras, e redobras, planos côncavos, convexos, sairiam da tela como que ganhando o espaço circundante.

> O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. Primeiramente, ele diferencia as dobras segundo duas direções, segundo dois infinitos, como se o infinito tivesse dois andares: as redobras da matéria e as dobras da alma. (DELEUZE, 2016, p.13)

Ainda assim, tais dobras obtidas através da matéria madeira seriam sentidas e relacionariam-se de certa forma aos desenhos às pinturas em série conforme também descreve Deleuze (2016), poderíamos aqui relacionar o continuo à continuidade do fazer artístico em série, após série de

trabalhos do artista em sua pesquisa continua, relacionado diretamente seus meios aos desenhos desenvolvidos em traço único e contínuo que desta forma não se dividem:

> A divisão do continuo deve ser considerada não como a da areia em grãos, mas como a de uma folha de papel ou a de uma túnica em dobras, de tal modo que possa haver nela uma infinidade de dobras, umas menores que outras, sem que o corpo jamais se dissolva em pontos mínimos" (DELEUZE, 2016, p.17)

O manuseio para a realização das dobras em obras proveria de um molde, assim como citado por Romagnolo no fazer de suas esculturas, uma guia, porém o material expressivo utilizado, a madeira, já habitual nos trabalhos anteriormente realizados e de difícil manipulação e modelagem, geralmente vista como material natural da escultura como esculpível, ou que quando modelado seria mais visto no uso de chapas de compensado, não em sua forma natural e bruta.

A utilização da madeira para realização das dobras em *wild style,* acarretaria em processos específicos e demorados, porém já utilizados desde o ano 2009, quando do fazer dos objetos tridimensionais de canto. Dada esta série gerariam-se inúmeros testes e procedimentos para se alcançar bons resultados.

Todo o processo para realização de uma cada única dobra, quando intensificado, não levaria menos de 15 dias para ser realizado.

A forma resultante e sutil de curvatura suave, nos remeteria visualmente a um formato não convencional dado a madeira, a dobra ou o tensionamento da reta.

A ripas dobradas buscariam no olhar do observador gerar tensão, mesmo que em harmonia compositiva, ao se observar à relação da força exercida para dobra remeteria-se diretamente a seu processo de dobramento, à impossibilidade física e natural à dobra desta matéria, à sustentação própria desta no jogo lúdico proposto.

Assim como as formas naturais dos veios das madeiras que poderiam propor figuras a quem as buscasse, o ponto de quebra prestes a ocorrer, ou o aparentemente desdobramento que a visão tenderia a buscar, tencionaria dobras como matéria a ser ainda manipulada.

O objeto final seria composto por dobras e retalhos de madeira organizados de forma similar ao observado na série pinturas, explorando o equilíbrio e harmonia da composição, e tendo o círculo como foco visual inicial de atração do olhar.

A busca seria pelo olhar perpassante à obra como um todo, onde este caminhasse hipoteticamente pelo espaço pictórico, retomando sempre a própria obra ao final. Num frenesi ao centro, e novamente ao centro o olhar não seria expulso pelas formas do campo visual da obra.

Vera Casa Nova em prefácio a Didi Huberman (2009) ao apresentar a teoria proposta à escultura, enfoca esta na espacialidade, no espaço onde a escultura passa, ocupa, na representação do volume como forma, como impressão de suas formas invisíveis.

Ao mesmo tempo, que as obras desenvolvidas para série *wild style* buscavam ser harmônicas e voltadas à estética, estas também tinham buscas em colocarem-se em ocupação do ambiente expositivo, na espacialidade da parede que as recebe, ocupando-a com sua tridimensionalidade de formatos, com seus “traços” numa definição barroca ao infinito, mas também voltados às referências do Graffiti no estilo *wild style* e a rebeldia que surgiria para fora do sólido do corpo da escultura.

Desta forma surgiriam novas questões em relação à alegoria, ao seu conteúdo contraposto ao símbolo contido na obra ou anulado pela utilização somente da madeira.

Sem que ocorressem buscas necessariamente figurativas, os próprios referencias sígnicos contidos no material não seriam uma alegoria por si só, ou pelo histórico remetido ao material expressivo evidenciado nas composições.

Assim como em Deleuze (2016) que ao definir as desdobras como não opostas ao conceito de dobra, veríamos esta como algo que a segue até outra dobra e desta maneira sucessivamente a próxima e a conseguinte, e etc.

Deste modo à alegoria do ser grafiteiro estaria contida na série *wild style,* onde seu cunho aparentemente abstrato, possuidor de grande carga alegórica pelas mãos do artista que a faz e deixa assim sua marca, suas

dobras pessoais. Seria esta formatividade expressa sobre matéria, e vista em dobra.

Ou como visto em Owens seria a banalização do termo, pois a alegoria tende a ser desvalorizada quando banalizada como qualquer forma que remeta a uma experiência anterior ou que somente acrescente valor ao símbolo sendo que conforme Owens (2004, p.120):

> […]o símbolo é precisamente aquela parte do todo à qual ele pode ser produzido. O símbolo não representa essência: ele é a essência […] de modo, a preservar o caráter intuitivo de todo trabalho de arte, incluindo o alegórico, a alegoria é concebida como um suplemento.

Na base dessa definição o símbolo torna-se o verdadeiro emblema da intuição.

Somente a matéria madeira em composição somada as dobras, eliminaria a existência alegórica dado o repertório do observador não conter demais informações do artista, e seus seres, ora ocultos na obra como visto em Huberman (2009) em uma definição à escultura e seus vazios, como o oculto a escultura.

Ainda assim poderíamos também considerar escultural a série *wild style* mesmo que partindo de um plano bidimensional?

A própria relação alegórica à ironia, contida no título a tal série, já seria alegórica às obras, pois o termo *wild style,* conforme trazido no caderno história remeteria tanto às formas gráficas das letras rebuscadas em busca de um estilo mais elaborado de Graffiti, quanto estariam diretamente relacionada à atitude destes seres ao desbravarem o meio ambiente urbano e cultural.

> A própria ironia é freqüentemente registrada como uma variante do alegórico; porque o fato de as palavras poderem ser usadas para significar seus opostos é, em si mesmo, uma percepção fundamentalmente alegórica. (OWENS, 2004. p. 120)

Não necessariamente haveria a fusão ou dobra de dois seres, no ser grafiteiro no ser artista, ou no não ser nada ou tudo, mas sim haveria alegoria a um ser híbrido. "Alegoria é tanto uma atitude quanto uma técnica, uma percepção quanto um procedimento” Owens (2004, p.114).

Os caminhos por ora apresentados seriam definidos à questão primordial de encontro aos seres em obra simbólica e descritos em tais desdobramentos. Teríamos relação direta entre dobra e a possível alegoria vista nesta, onde ao apresentar um conteúdo abstrato ou figurativo ou desdobra, a alegoria funcionaria na fenda entre um presente e um passado, esta não seria o contrário da dobra. Como visto por Deleuze (2016).

Refletindo sobre o conceitos estéticos na contemporaneidade tendo em vista o uso da palavra estética para designar o pensamento da arte contemporânea, não se ignoraria o desvio de sua função, e uso formulado por Kant e inicialmente relacionado ao pensamento iluminista, mas Raciére (2009) relacionaria-o a partir da psicanálise freudiana e desenvolveria um pensamento que expõe a hipótese para tal definição do termo e uso:

> Dito de outro modo, “estética” não é um novo nome para designar o domínio da “arte” É uma configuração específica deste domínio. Ela não é a nova rubrica sob a qual se organiza aquilo que antes concernia ao conceito geral de *poética.* Ela marca uma transformação no regime do pensamento da arte. E esse novo regime é o lugar onde se constitui uma idéia especifica do pensamento. Minha hipótese é que o pensamento freudiano do inconsciente só é possível com base nesse regime do pensamento da arte e da idéia do pensamento que lhe é imanente. (RANCIÉRE, 2009)

As obras em dobras *wild style,* seriam símbolos poéticos na estética, e suas dobras alegorias à transformação da primeira em alegoria deus símbolo, esta por sua vez se daria no olhar do espectador que algo desta alegoria trazida conheceria, por associação ao mundo social que o circunda.

Alegoria seria sempre excesso, porém as dobras compositoras das obras, seriam síntese de seres contidos nesta onde “a maior característica da alegoria seria sua capacidade de resgatar do esquecimento histórico aquilo que ameaça desaparecer”. Owens, (2004, p.113)

Desta forma como marca do percorrido, marca do manusear do artista intervindo sobre o material, teríamos subjetivamente ligado seu trabalho realizado desde sua adolescência nas ruas, tencionado limites, entortando o que já fora reto, axiológicas morais, sua própria poética, o *status quo* da estética, ou mantendo sua ética.

Iniciada na busca pelo traço continuo apresentado no desenho orgânico do grafiteiro já possuidor de dobras, somada aos ornamentos, alegorias presentes nos personagens, como a dobra em percepção e procedimento técnico propriamente contida na série "*wild style*" surgida da fusão das linguagens pictórica e escultural, ver-se-ia por hibridação dois seres que caminhariam paralelamente afetados pela hibridização, ou fissão do grafiteiro/artista/pesquisador.



Figura 140- personagem obtido através da técnica do traço único pelo desenho orgânico

A seguir apresentaremos algumas das obras da série wild style, produzidas em período concomitante à presente pesquisa, onde seus registros obras serão trazidos em formato "paisagem" no intento de possibilitar melhor visualização dos trabalhos.



Figura 141- da série *wild style,* 6 dobras. Composição em madeira/queima e resina epóxi, sobre chassi 168cm x 128cm x 48cm. 2014/2017. (ver horizontalmente)



Figura 142- da série *wild style,* 6 dobras (vista lateral). Composição em madeira/ queima e resina epóxi, sobre chassi 168cm x 128cm x 48cm. 2014/2017.
(ver horizontalmente)



Figura 143- da série *wild style,* 17 dobras. Composição em madeira/queima e resina epóxi, sobre chassi. 170cm x 115cm x 39cm. 2014/2017. (ver horizontalmente)



Figura 144- da série *wild style,* 17 dobras (vista lateral). Composição em madeira/ queima e resina epóxi, sobre chassi. 170cm x 115cm x 39cm. 2014/2017.
(ver horizontalmente)



Figura 145- da série *wild style,* 18 dobras. Composição em madeira e resina epóxi, sobre chassi 198cm x 130cm x 57cm. 2015/2017. (ver horizontalmente)



Figura 146- da série *wild style,* 18 dobras (vista lateral). Composição em madeira e resina epóxi, sobre chassi 198cm x 130cm x 57cm.2015/2017. (ver horizontalmente)



Figura 147- da série *wild style,* dobras e desdobras número 1. Composição em madeira e resina epóxi, sobre chassi 74cm x 30cm x 20cm. 2014.
(ver horizontalmente)

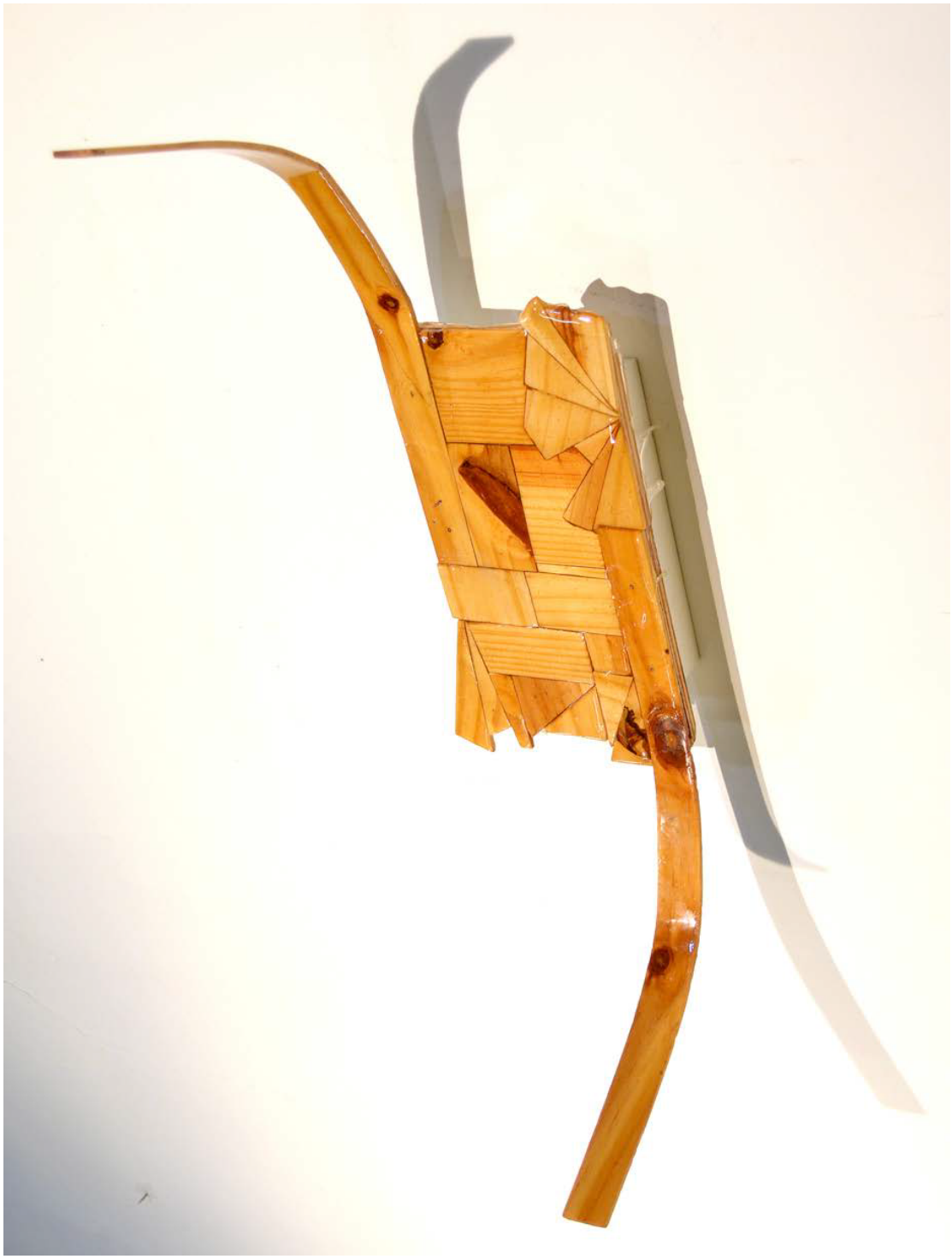


Figura 148- da série *wild style,* dobras e desdobras número 1 (vista lateral). Composição em madeira e resina epóxi, sobre chassi. 74cm x 30cm x 20cm. 2014. (ver horizontalmente)



Figura 149- da série *wild style,* 4 dobras. Composição em madeira/queima e resina epóxi, sobre chassi 57 cm x 31 cm x 26cm. 2014/2017. (ver horizontalmente)



Figura 150- da série *wild style,* 4 dobras.(vista lateral). Composição em madeira/ queima e resina epóxi, sobre chassi 57 cm x 31 cm x 26cm. 2014/2017.
(ver horizontalmente)



Figura 151- da série *wild style,* 5 dobras. Composição em madeira e resina epóxi, sobre chassi 66cm x 40cm x 28cm. 2016/2018. (ver horizontalmente)



Figure 152- da série *wild style,* 5 dobras (vista lateral). Composição em madeira e resina epóxi, sobre chassi 66cm x 40cm x 28cm. 2016/2018. (ver horizontalmente)

CULTO HÍBRIDO



Figura 153- composição em madeira e resina epóxi, e moldura antiga. 54cm x 45cm. 2014/2015

A obra culto híbrido se propõe à evidência das reflexões abordadas no processo artístico *wild style*, numa reflexão em síntese simbólica. Busca-se o caráter híbrido contido na e de hibridação culto, popular e massivo, remetidos à cultura.

INTERSECÇÃO URBANA: composições escultóricas

Dentre as obras desenvolvidas durante período concomitante à presente pesquisa, a série intitulada Intersecção urbana, se apresenta dada ordem cronológica diacrônica, das produções em recorte. Sendo estas obras finalizadas no ano de 2018.

Surgida de um processo reflexivo, acerca das práticas provindas do ato de se observar e sentir a cidade através da vivência grafiteiro do autor, buscou-se nas compreensões por meio da formatividade tida no ser triádico grafiteiro/artista/pesquisador, à concepção conceitual a esta série.

Como ponto de partida, ter-se-ia através da linguagem escultórica, o desejo de se trazer ao plano material como objeto, trabalhos quem contivessem em suas características físicas e em seus materiais empregados, um relação de síntese visual aos trabalhos anteriormente realizados pelo autor, numa síntese poética iminente de um processo a ser finalizado, e este referente à vinte anos de trajetória.

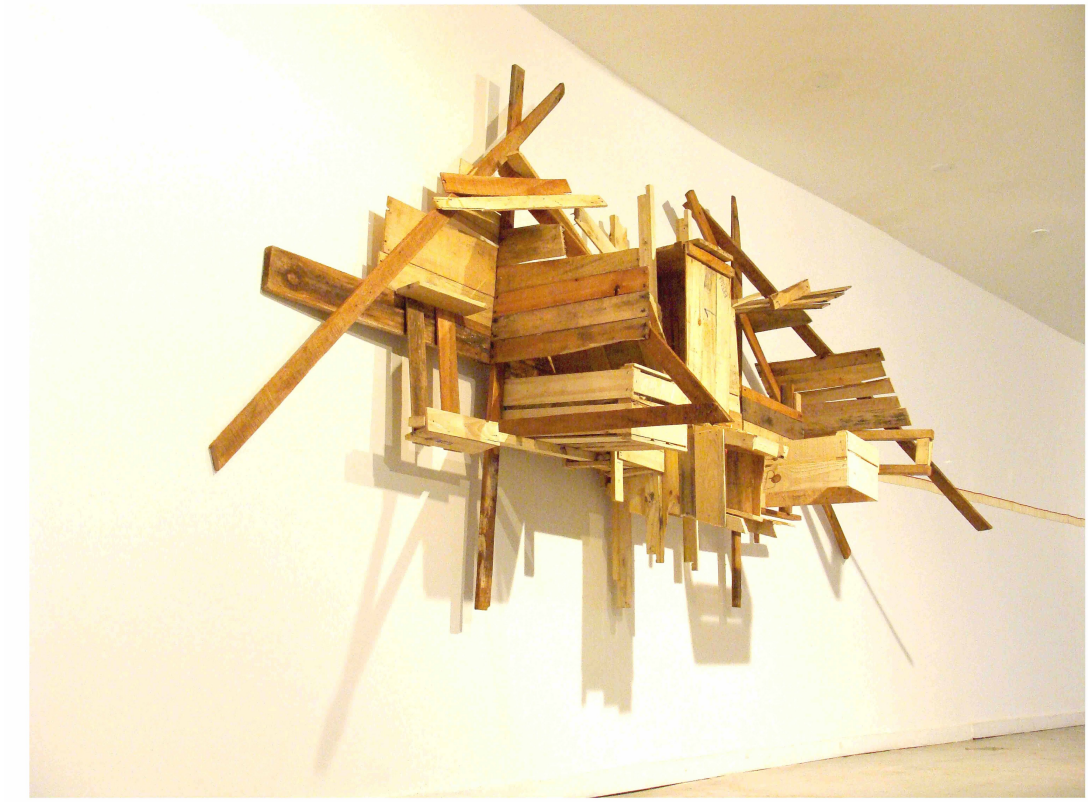


Figura 154 - O que sobrou do céu, vista do lado feminino da instalação. Parque das Ruínas, 2008. Rio de Janeiro, RJ.

Tendo nas instalações realizadas entre os anos de 2008 à 2016 e contidas na série *underground,* sua base referencial tanto imagética quanto conceitual, iniciar-se-ia a pesquisa a princípio.



Figura 155 - *on the ground*, ou escorrega para o Yo. *Site Specific* Paço das Artes. 2012

Havia como desejado à visualidade final dos trabalhos, a representação de peso físico e concretude, sendo estes otimizados em simplicidade máxima, onde a forma obtida, assim como o equilíbrio visual e

espacial, fossem ainda assim uma alusão à urbanidade como experiência. Sua proposta poética em símbolo essencial.

Dado os referenciais tidos nas séries de instalações e objetos possuírem no acúmulo de materiais sua força visual, a síntese destes seria o desfio proposto aos trabalhos escultóricos não mais pensados ao caráter efêmero, à instalação em caráter *site specific*, mas sim como objetos escultóricos.

> A psicogeografia seria o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico, planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. O adjetivo psicogeográfico, que guarda uma imprecisão interessante, pode portanto ser aplicado aos dados estabelecidos por esse gênero de pesquisa, aos resultados de sua influencia sobre os sentimentos humanos e até, de modo mais geral, a qualquer situação ou conduta que pareçam provir do mesmo espírito de descoberta. (JACQUES, 2003, p.39, *apud* DEBORD, 1955)

Numa relação próxima aos procedimentos da psicogeografia debordiana, iniciar-se-ia uma imersão em busca perceptiva à desejada tese visual, procedimentos seriam também aplicados e desenvolvidos, quando do momento de apresentação destes trabalhos em exposição, sendo estes também em detrimento do espaço expositivo.

A expografia buscaria harmonia máxima entre objetos esculturais e a arquitetura do ambiente galeria, ao qual se apresentariam tais trabalhos.

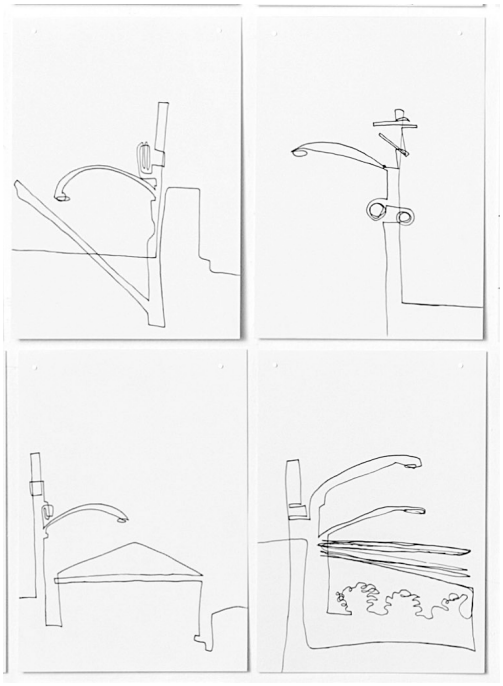


Figura 156 - Estudos para escultura - Desenho Orgânico

De um procedimento apropriado em parte da deriva, mas em imersão auto proposta no observar o espaço urbano sem interferir no mesmo, surgiria uma série de estudos em desenho orgânico, numa busca por registros em recorte, de detalhes de uma determinada paisagem urbana sentida. Tal procedimento já visitado no capítulo desenho orgânico, seria utilizado.

Read (2003, p.44-46) ao pontuar a possível influência que as obras de povos primitivos e sua simplicidade, gerariam ao entendimento da forma de olhar o crescimento da industrialização na sociedade moderna, nos apontaria para o efeito puramente formal desta associação. Pois, por não se ter conhecimento sobre o caráter doutrinal que estariam estas subordinadas estas obras primitivas, sabendo-se apenas que a fé estava implícita nestas formas.

Num sentido definido por Van Gogh de primitivo, “primitivos” seriam porque procedem de obras que são a expressão do sentimento e do instinto – simples, serenas, livres de qualquer sofisma intelectual.

Ao utilizar procedimentos relacionados ao sentir a paisagem, ou mesmo buscar na simples representação a síntese da paisagem urbana contemporânea, teríamos de certo modo uma tentativa de síntese também primitiva, que se daria pela busca de representação da fé nas formas propostas. Nas Intersecções urbanas.

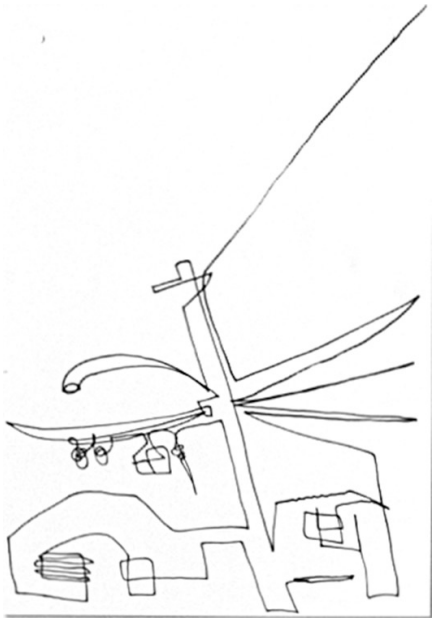


Figura 157 - desenho orgânico paisagem urbana, poste de eletricidade.

O primitivo seria trazido, não como na proposta e apontamento dos modernos de Van Gogh, mas sim pela tentativa de organização e questionamento ao caos urbano gerado por uma sociedade que buscou ser moderna. Pela visão aos lugares vazios de Bauman (2001), pela ativação da paisagem, ou pelo caráter escultórico de desorganização anteriormente tratado em obras do autor. Assim teríamos o primitivo moderno, visto pelo contemporâneo do autor.

Serviriam para tal propósito, observar o primitivo das formas geradas na complexidade gráfica da paisagem urbana, dado seu crescimento desorganizado.

Como exemplo teríamos, um poste de eletricidade e seus fios caoticamente “organizados” a suprir as necessidades primárias e contemporâneas de eletricidade e comunicabilidade humana e em uma cidade como São Paulo. Figura 156 e 157

Um projeto de obra realizado pelo autor no ano de 2008, em caráter de estudo escultural intitulado “projeto raízes”, testaria na época a construção de objetos em alusão ao primitivo moderno. Havia neste projeto a intenção de contraposição, humano - natureza e a submissão de ambos à situações de tensão, contenção e opressão.

O peso físico visual buscado no uso do concreto em forma de bloco, teria intencionalidades subentendidas na arquitetura moderna opressora, sendo esta opressora tanto aos homens quanto à natureza representada pela árvore.



Figura 158 - projeto raízes, palnta do pé, 2008

Dos estudos orgânicos da paisagem urbana realizados pela região central da cidade de São Paulo, à concepção das obras, e vistas a processos anteriores desenhos em projeto, seriam utilizados como estudo prévio como alternativas a visualidade.

Atingir uma síntese destes referenciais iniciais era o desejado.

Se desprezaria a intenção como desenho, porém, através de desenhos de projeto em caráter geométrico buscar-se-ia a visualidade escultural.

Intersecção entre os meios, arquitetura e composição escultural, postos sob a tutela da urbanidade.

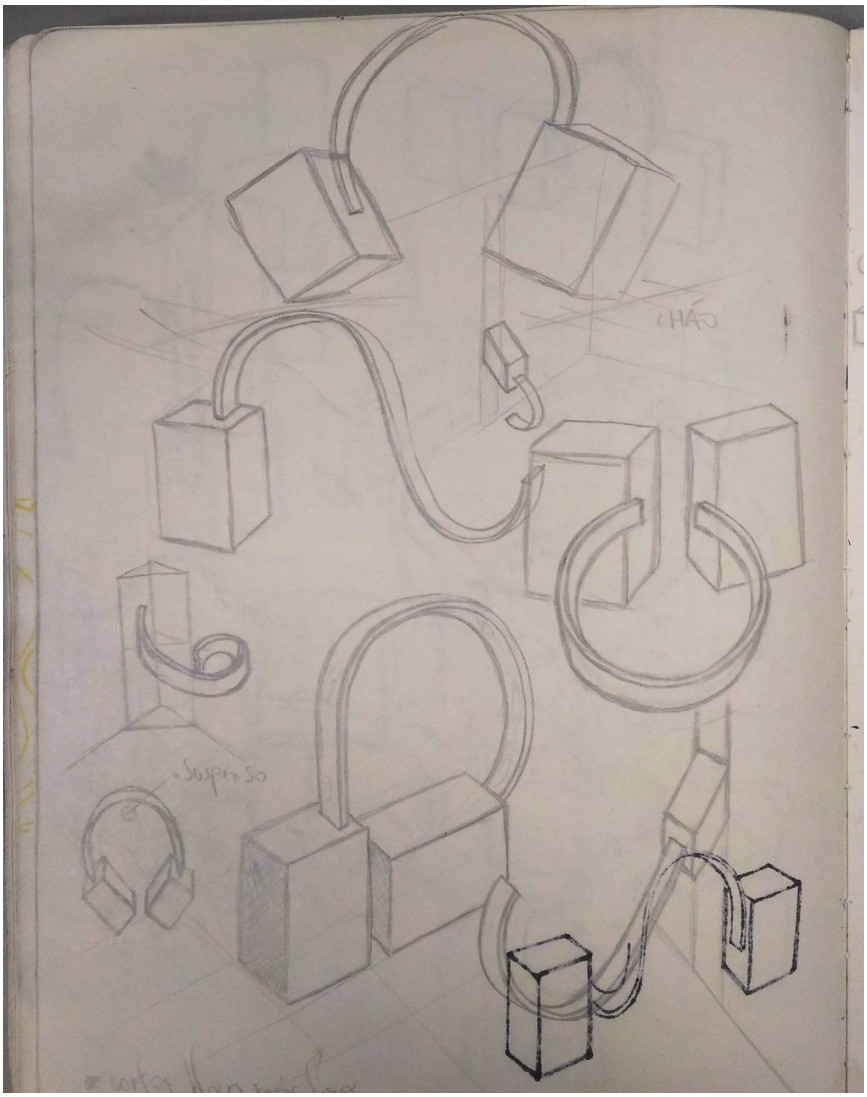


Figura 159 - estudos para objetos escultóricos,
caderno do artista

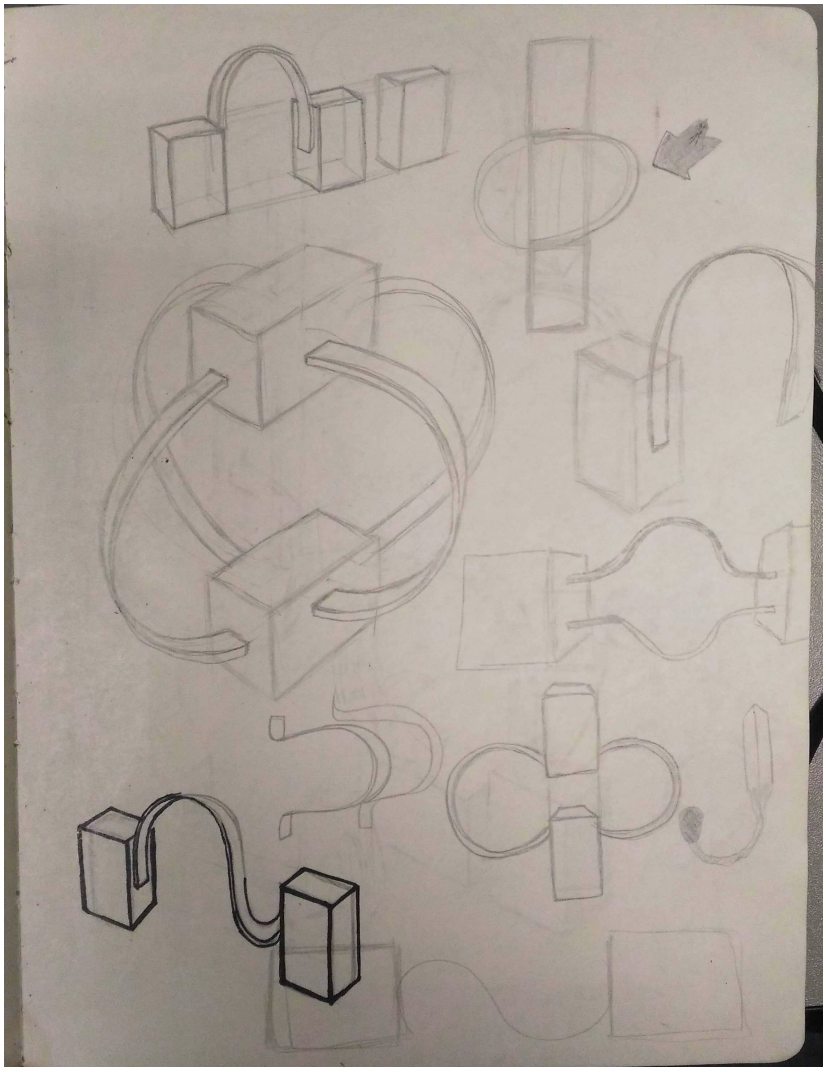


Figura 160 - estudos para objeto escultórico, caderno do artista.

O caráter tensão seria algo desejado como visualidade. Pressão, peso fragilidade. A arquitetura em representação e o homem, o orgânico representado.

A escolha dos materiais que seriam empregados, buscaria em seu simbolismo próprio, representação.

Ao concreto seria conferida referências à arquitetura, ao sarrafo de madeira o caráter de orgânico, humano, vivo de natureza.

Haveria no uso e na apropriação dos materiais utilizados, assim como na busca por harmonia e equilíbrio e também síntese a escultura, possibilidades associativas, e possível aproximação à intersecção trazida pelos movimentos minimalista, construtivista e pop. Organização da matéria e apropriação de materiais do universo comercial.

Assim como, para os minimalistas a convicção dos construtivistas também passaria a conter elaboração de modelos abstratos, por cujo intermédio pudesse-se representar a organização da matéria, Kraus (2007, p. 298), a tendência de empregar elementos extraídos do universo comercial, traria, portanto, uma fonte comum com a *Pop art.*

Contudo reconhece-se que há uma importante diferença entre a atitude dos artistas minimalistas e os *Pops* para com o uso do *ready-made* cultural.

Os artistas *pop* trabalhavam com imagens já altamente difundidas, como fotos de artistas de cinema ou imagens de histórias em quadrinhos, ao passo que os minimalistas se valiam de elementos aos quais nenhum tipo específico de conteúdo fora conferido.

A apropriação de materiais do cotidiano comercial pretendida aos trabalhos da série Intersecção urbana, mais do que somente possuir ou se relacionar com a proposta minimalista, ou buscar explorar um ícone popular como visto pela *pop art*, proporia no simbolismo relacionado o local do qual aquele material fora trazido pelo artista em seu processo. Proximidade com a série Piche já apresentada.

Desejaria submeter-se à memória do espectador referenciada a este material, "que se transforma em alegria diante de seus olhos, por alguma coisa que ele conhece", Owens (2004,p.122).

Ao remeter ao processo de construção dada a apresentação do material bruto, o objeto ganharia um carga de representação relacionada também ao cotidiano experienciado em imersão do artista, assim como pela visão e representatividade de uma escola independente de aprendizado de práticas plásticas e visuais, o universo do Graffiti.

Quando definidos os materiais a se trabalhar dada sua carga simbólica, haveria ainda o forte desejo nos processos e aprendizado das possibilidades destes materiais à manipulação plástica. Tida por modelagem, tensionamento, retirada de matéria, lichamento entre outros. Se buscaria utilizá-los como linguagem, não somente deixá-los inertes a sua origem como matéria. Contraposição esta aos princípios minimalistas.

O uso deste manipular como linguagem, teria o propósito de uma idéia

fixada pelo desenho, porém também referenciada no aprendizado obtido na rua com o Graffiti.

As característica visuais obtidas nas estilizações de letras pelo ser grafiteiro, seriam também trazidas à manipulação do sarrafo, seu referencial gráfico.

Os movimentos em curvas e os ângulos, vistos como dobras com todo seu referencial simbólico e conceitual já tratado em *wild style,* estariam presentes*,* ainda sendo tais obras intimamente interligadas à série Intersecção Urbana, no que tange a manipulação e uso do material expressivo madeira.

Assim na visualidade extraída e aprimorada de *Wild Style,* a queima de parte dos materiais, ou mesmo a posterior utilização destes processo tanto da obra tríptico (des)fazer, quanto de Culto Híbrido, subsequentemente seriam vistas nas obra Graffito quando do uso da fuligem resultante deste processo.

Quando o processo se intensifica, o fazer das obras se desmembraria em novas possibilidades plásticas, o aprendizado no uso e no operar do material madeira, aos modos de fixação destes junto ao concreto, possibilitariam novas buscas visuais na manipulação da matéria.

Os processos que envolveriam a concepção das obras da série *Wild Style,* seriam fortemente utilizados na série Intersecção urbana. Dobra como percepção e procedimento, alegoria como atitude e como técnica.

O manipular e explorar as possibilidades do material simbólico retirado do contexto comercial industrial, conteria relações com o contexto também pessoal e emotivo do artista como já apresentado em Graffito. A rua vista como local hospitaleiro ao mesmo tempo que hostil, frieza e aconchego.

Ao se manipular estes materiais nos afastaríamos conceitualmente das possíveis relações trazidas com os propósitos minimalistas. Porém nos atrairíamos pelo também aspecto minimalista de obscuridade natural dos elementos.

> Minimalistas buscavam de certo modo objetos do cotidiano que resistissem ao aspecto de manipulação, como tijolos refratários, o não terem sido fabricados pelo artista, mas sim para algum outro uso na sociedade em sentido amplo – na construção de edifícios.- confere a esses elementos uma obscuridade natural. (KRAUS, 2007 p.300)



Figura 161 - da série intersecção urbana, composição escultórica em arco. 2018.
(ver horizontalmente)

O uso da madeira, as deformações à sua forma original, em dobras, alegorias, às queimas tanto para obtê-las como também relacionadas a experimentos com palitos de fósforos anteriormente explorados pelo artista, remeteriam ao primitivo fazer do artista surgido do também fazer no Graffiti.

Os processos e desejo de retirada do mais profundo sentimento como forma de expressão “alma”, aos trabalhos da série Intersecção urbana, trariam forte afeição afetividade ao convívio, as conversas, as fogueiras urbanas, e de seus nômades moradores em situação de rua.

A vulnerabilidade social urbana, remetida por vezes a impossibilidade de moradia digna, vista como também fabricante de seres nômades urbanos, se contraporia a escolha e uso de concreto e sarrafo, ambos fortes signos da construção civil, trazidos como simbologia poética.

Ao tensionar os materiais entre si, obtendo assim um objeto único e aparentemente harmônico, ter-se-ia embutida em sua forma a sensação de tensão extrema entre estes. O sarrafo tensionado ao extremo seria apresentado em obra, e em um momento prévio ao de se quebrar.

Porém o que se evidenciaria mais em sua observação como obra, seu caráter harmônico ou a tensão visual de sua possível quebra da dobra?

A relação obra e urbanidade, buscada pelo materiais em associação, por um lado na arquitetura hostil, e por outro aos humanos, em seu extremo aos moradores de espaços vazios em situação de rua, abarcaria de certo modo tais características comuns, vistas em anos de convívio e vivência no Graffiti. A invisibilidade da tensão.

O morador passa a ser paisagem urbana e a tensão da madeira, se incorpora a visualidade harmônica e estética, do objeto escultórico completo.

O acabamento utilizado, assim como suas características de refino e alto brilho intencionais, buscariam ressaltar a harmonia, mas também camuflar o caráter bruto e real dos materiais utilizados, e a vida interior de suas formas, havendo assim ainda maior distanciamento do propósito minimalista.

O título referido às obras da série aqui apresentada; “Intersecção urbana”, seria concebido em alusão direta ao contexto de intervenção urbana dada a trajetória do artista em sua ação como grafiteiro. Porém seu caráter

híbrido de cruzamento de meios, ideias e linguagens, o termo “interseção” buscaria conter tanto alusão a origem, quanto referência na carga irônica possibilitada pelo trocadilho, Intersecção-intervenção, sendo ambas urbanas.



Figura 162 – da série intersecção urbana; composição escultórica em arco. obra em processo no ateliê do artista. Detalhe para o reflexo ocasionado pelo brilho do acabamento.

Visualmente há uma certa relação possível com a obra de Robert Morris, *refractions*, porém questões acerca da tensão não seriam necessariamente as buscadas. O arco de Morris surge como harmônico e auto sustentável, não há pressão exercida sobre o mesmo, desejosa de

entendimento interno ou empatia ao material tensionado, como o buscado por intersecção urbana.

Enquanto pretensões conceituais poderiam refletir, como no apresentado por Krauss (2007, p.319) uma proximidade das propostas Intersecção Urbana e *refractions,* pela busca de significado escultural, ambos dependeriam do vínculo dessa forma como o espaço da experiência do espectador.



Figura 163- Refractions instalation, Robert Morris, 2016[68]

"Morris dirigi-se ao significado projetado por nossos próprios corpos, questionando a relação desse significado com a idéia de privacidade psicológica". Neste aspecto haveríamos que discordar de Morris, pois acreditamos que tal pretensão não seria viável, assim como não é desejada, pois a carga simbólica do material escolhido para criação das obras, traria sim significado psicológico de privacidade, pois se daria diferentemente em cada espectador, dada sua experiência e afetividade com tais materiais, mesmo sendo estes comuns a todos.

[68] Visto em : http://www.spruethmagers.com/exhibitions/418@@overview



Figura 164 - da série Intersecção urbana, composição escultórica em curva j, 2018.
(ver horizontalmente)

Na série intersecção urbana a questão de evidenciar a externalidade do objeto escultural estaria em conflito.

Por um lado teríamos os cubos de concreto que de certo modo nos trariam a clássica questão interna a obra, porém e não necessariamente os cubos seriam a obra. Os cubos surgem como matéria em busca de se colocarem como inertes ao restante da obra. Surgiriam em composição com o sarrafo.

Postos como quase pedestal mas em forma de suporte, carregariam em si a carga funcional de reprimir, comprimir, e tensionar o restante da obra, o sarrafo, a curva subjacente de madeira, desejosa de se esticar.

Sua robustez tanto em material visual, quanto em matéria real, dado o concreto aparente, assim como seu peso e densidade, exerceriam também sob o chão do espaço expositivo uma tentativa de integração com a arquitetura do ambiente, numa tentativa de continuidade de sua forma.

Deste modo, o sarrafo em curva pressionado entre cubos de concreto ou parede, seria escultura sem intencionalidade de espaço interno escultórico por um lado, pois sua forma e formato, trariam ao espectador a noção do que seria a proposta da obra.

Por outro poderíamos ter como concepção de espaço interno exatamente o entre cubos. O espaço vazio propriamente dito, com escultural.

Sua curva posta aos sarrafos de madeira pressionados, remeteria aos também desenhos iniciais traçados por uma única linha. O sarrafo seria linha. Ou ainda quando também relacionados às característica das obras da série *wild style,* alegoria, dobra, a comporia estando esta presente e carregada de significados.

Teríamos assim, uma relação mais estabelecida como um pós-minimalismo conceitualmente relacionado, mesmo não havendo intenção com o seguimento de uma vertente artística propriamente dita, haveria sim a ênfase ao material empregado, assim como sua relação com a afetividade psicológica individual, e esta à urbanidade.



Figura 165 -da série intersecção urbana, composição escultórica em curva s, 2018.
(ver na horizontalmente)

Propõe-se que se busque relações sígnicas aos materiais empregados, na externalidade da composição ao urbano, na arquitetura. Porém sabendo que da empatia do espectador para com a tensão que madeira sofre, poderá também ocorrer significado internalizado na simples relação material, orgânico-madeira-natureza e concreto, ou material concreto e humano-madeira.

Dentre os trabalhos desenvolvidos na série intersecção urbana, teríamos em móbil 1, o desejo de evidenciar ao máximo a sensação de tensão e do arriscar-se a própria sorte. Relação esta também vista, através do ato do grafiteiro que se coloca em risco ao propor uma intervenção na cidade.

A tensão gerada pela contenção do sarrafo de madeira pressionado entre cubos de concreto ou com a parede, até o momento vista nos demais trabalhos da série, em móbil 1 seria levada às consequências próprias da relação entre materiais com a gravidade, à flexibilidade e o peso.

O sarrafo seria tensionado pelo peso dos cubos, e não mais contido por estes de seu estiramento desejado.

Seria o sarrafo responsável por manter em suspenso a composição como um todo, num jogo corporal em busca de espacialidade compositiva, assim como na liberdade de movimento. Móbile.

A fragilidade do sarrafo unida ao peso dos cubos de concreto, estaria em delicado equilíbrio, mas no interstício do acaso.

Retomando de certo modo o cunho primitivo levantado inicialmente, mas por ora referido ao movimento desejado à “composição escultórica Móbil 1”, veríamos em suas possibilidades animadas, e em alusão a Krauss (2007, p.255) o observar no extremo mais primitivo desse espectro de movimento escultural, o trabalho de Alexandre Calder, cuja simplicidade mecânica refletiria a direção ingênua e humorística de seu conteúdo.

> Os móbiles de Calder (iniciados em 1932) atingem, em sua forma desenvolvida, um equilíbrio delicado o bastante para ser movimentado pelo vento, por correntes de ar que percorrem o ambiente em que estão suspensos ou pelo toque de alguns de seus observadores. (ibidem, p.258)

Assim como há em Calder o desejo pelo equilíbrio delicado, e o movimento, em móbil 1, a delicadeza buscada não estaria somente referida ao equilíbrio da composição propriamente dita, mas submeteria-se também à noção de equilíbrio e sensações do espectador.

Haveria assim, a necessidade de equilíbrio, também emocional ao se colocar abaixo do trabalho, pois ao se submeter a um perigo eminente de ruptura do cabo que o sustenta, ambos equilíbrios seriam testados. O da obra e o do espectador.



Figure 159 - da série intersecção urbana, móbil 1, e espectadores em equilíbrio.

Assim como pontuado por Krauss aos mobílies de Calder, em Móbil 1 veríamos também a metáfora de corpo podendo ser relacionada obra, dada pelo movimento gerado pela gravidade e o vento na mesma. Entretanto adicionar-se-ia o caráter de relação entre corpos à proposta Krauss.

A robustez, o elevado peso imaginado dos cubos, e a tensão visual trazida pelo sarrafo de madeira a ponto de se romper, mesmo tendo sua concepção de corpo relacionada ao lento movimento causado pelo ar, em móbil 1 a relação entre corpos seria o maior ponto de tensão da obra.

> E é esse sentido gerado de volume que faz dos móbiles uma metáfora do corpo ao deslocar espaço, mas um corpo esboçado agora pelo traço linear do construtivismo em termos de uma surpreendente transparência. Graças a essa transparência, os móbiles tornam-se também imagens da resposta do corpo à gravidade, da fonte interna de sua oposição em seu resoluto empenho por se movimentar. (*ibidem* p.261- 262)

Ou melhor, a possibilidade de choque entre corpos seria tensão. Corpo obra e corpo espectador.

Da fragilidade, do movimento, e principalmente do perigo, a causa e efeito entre corpos não seria desejada, mas estaria evidente nesta relação.

Haveria ainda a incerteza de que o peso dos cubos ocasionadores da dobra no sarrafo de madeira, por tão tensionada relação, pudesse também se partir.

O movimento é sugerido pela dobra, e visível no sarrafo, mas não existe necessariamente a certeza se este movimento é estático e seguro. Este é somente suposto.

Propõe-se como risco, colar-se como corpo, ao corpo da obra.

> No sentido de que eles são uma descrição de aspectos do corpo, no sentido de que seu movimento é intermitente e não mecanicamente continuo, no sentido de que nos sentimos impelidos a colocá-lo em movimento a fim de que "desempenhe" a função de preencher e ocupar sua própria espacialidade, o móbile situa seu significado escultural como uma espécie de ator. (KRAUSS, 2007, p.262)

Não existe necessariamente naquele que colocasse a obra, um só observar, ou contemplar seu movimento, sua beleza e leveza espacial.

Ter-se-ia que ter o mínimo desejo por descarga de adrenalina, causado ao colocar-se em uma situação de risco. Pois a consciência de se estar, seria presente.

O máximo suposto pelo espectador, seria o de não existir a possibilidade de se apresentar um trabalho de arte em exposição, que colocasse um espectador em risco.

Desta forma, a relação entre corpos, se daria também pela confiança.

Se confia no objeto de arte, pelo local de sua exibição?

O se arriscar, a relação entre corpos, e a confiança entre estes, também seria pretendida como a obra.



Figura 167 - da série intersecção urbana, composição escultórica Móbil 1, 2018.

Intermitências cotidianas do Bem querer – vídeo instalação[69]

> “A obra contemporânea mais do que nunca, é essa demonstração para todos os futuros, da possibilidade de criar a significação habitando a beira do abismo. (AUGE, 2002)

A presente pesquisa artística apresentada através de obra audiovisual em instalação específica proposta transita entre questões de cunho social, assim como educativo, colaborativo e da intervenção urbana. Uma vez apresentada, a obra busca interação com espectador, através de sua participação na construção do ambiente de instalação, durante o período de exposição da mesma.

Ao possibilitar e solicitar aos espectadores visitantes compor o ambiente criado à obra, tornam-se estes colaboradores da mesma e co-autores.



Figura 168- Frame retirado do vídeo intermitências cotidianas do bem querer.

[69] Vídeo disponível em : https://www.youtube.com/watch?v=vXNSnAnpuYw&t=6s ver apêndice 6.

Inicialmente a pesquisa para a obra se daria na relação pessoal do artista proponente com o ambiente urbano circundante, que desde sua infância era observado. Acidentes aéreos, o se colocar em risco, tanto fizeram parte da vida pessoal do autor, como que o influenciariam nas indagações poéticas do artista e em sua pesquisa.

Em sua trajetória a proponência da obra; “Intermitências cotidianas ao bem querer”, circularia entre a legalidade e ilegalidade do fazer, mesmo que inicialmente numa Utopia Inconsciente[70] do fazer.

Ao se colocar em risco ao realizar pixações de bairro e principalmente através da linguagem do Graffiti, os enquadros[71] seriam risco e sempre estariam presentes no fazer e ser inerentes ao seu fazer poético. Quando na figura do artista, estariam muitas vezes no trânsito visto no martírio como processo criativo que estas se davam.

No vídeo à instalação Intermitências cotidianas do bem querer, o artista propõe ao espectador reflexões tanto do ato em si, e em seus processos lúdicos do brincar, sendo realizados junto com seu filho de 6 anos de idade. Quanto dialoga diretamente com os processos também realizados em sua trajetória com grafiteiro, e em seus atos ilegais do fazer, questionaria o quanto naturalmente nos arriscaríamos no dia a dia, somente no morar em uma área de risco.

O que seria ser ou estar em situação de risco?

Questões do âmbito da arquitetura urbana, e seu caos, são sugeridas através de enquadramento que busca demonstrar dicotomias em seus atos, o brincar e o se arriscar. A brincadeira perigosa, o medo instaurado, que pelo cidadão é incorporado quando constantemente presente em seu cotidiano.

Desta forma ao buscar interação *a priori* com seu filho e posteriormente com os possíveis espectadores e público, e ofertado o convite no participar de tal ato de brincar pré apresentado, brincaria-se com o espectador, e com seu desejo e possibilidade de fama ao participar de uma obra, na saída do anonimato artístico, ao se fazer também “artista” da obra.

---

[70] Termo desenvolvido durante pesquisa para obtenção de titulo de mestre pelo autor Otavio Fabro Bomer sob o titulo: Graffiti como meio processo de criação entre sistemas.

[71] Termo usado comumente nas ruas para designar quando se é abordado por um policial resultando em prisão ou não. O ato de ser.



Figura 169- Frame retirado do vídeo Intermitência cotidiana do bem querer.

O espectador participa de maneira simples e singular da obra, pois será deixado em um dos cantos da sala expositiva folhas de papel sulfite branca, assim como canetas esferográficas para que assim cada espectador que se sentir a vontade, possa contribuir à composição dos aviões de papel já colocados de maneira sistemática e uniforme, de fronte à televisão e vídeo apresentado, como que esperando sua vez para “decolar”.

O decolar sugerido ao ato de lançar-se a fama, ao sonho seria proposto visualmente por indução, dado o fato de existir um ventilador desligado, porém de grandes proporções e em destaque na sala. O ventilador desligado conta com sua presença como índice, e busca somente induzir o espectador da possibilidade de caos se o mesmo fora ligado.

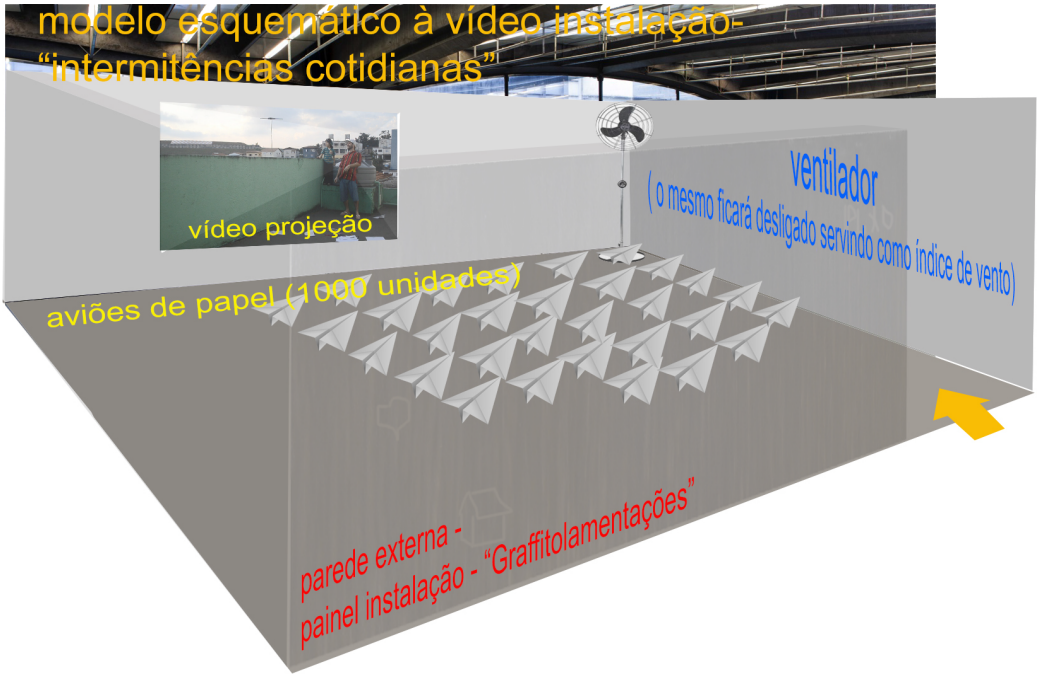


Figura 170- modelo esquemático à vídeo instalação: intermitências cotidianas do bem querer . Projeção audiovisual, aviõezinhos de papel e ventilador. 2014/2017.



Figura 171 - vista da instalação intermitência cotidiana do bem querer. Aviões de papel e desenhos colaborativos, de jovens e crianças da ONG Projeto Quixote e espectadores na exposição. 2018

TERRA DE GIGANTES[72]

> "Fazer reviver as origens é também uma forma de lidar com o risco de seu desaparecimento". (PALLAMIN, 2000, p 52)[73]

A sociedade de gigantes[74] ignora a baixo estatura, não olha para baixo quando caminha. Se aproveita da brisa leve da altitude não sentindo o bafo quente e o odor da boca de lobo que os filhos utilizam para aquecer seus esqueletos.

Os filhos sociais chamados por suas caminhadas e ocupação do centro por "em situação de rua", um gerúndio sem ando, mas que anda e anda e incomoda por isso fazer, são destituídos de olhos que os veem ou por mãos que possam cuidar e ouvidos a escutar suas trajetórias para ali estarem. Apenas ocupam em uma sobrevivência sem dignidade, e através da hostilidade do entorno que os empurra de um lado ao outro da cidade.

Os gigantes se perdem nos manejos e nas políticas, ora os pequenos são criminosos, ora doentes passíveis de internações compulsórias, porém raramente iguais e dignos de atenção.

À *cream cracker*[75]*,* o que se vê é a longa durabilidade de sua data de validade, gerações nascem e outras crescem, se adaptam e desenvolvem-se nas ruas, novos seres para ela se dirigem, por raras vezes apenas na diversão ou pelo vício, mas numa maioria entorpecem-se a camuflar

---

72 Obra realizada pelo autor em caráter de arte urbana, em pintura de grandes proporções com técnicas do Graffiti, sob empenas cegas do prédio vizinho da sede da ONG Projeto Quixote localizada na rua Mauá, 36 em São Paulo capital, mais precisamente na região conhecida como cracolândia. A obra relaciona-se com a história local e individual e ao espaço público, sendo estes motrizes para a criação do trabalho em parte colaborativo e apresentado ao público em dezembro de 2015 à cidade de São Paulo.

73 Formada pela FAU da USP onde fez mestrado e doutorado e é docente em regime de dedicação exclusiva. Trecho do livro Arte Urbana, da autora.

74 "Havia naqueles dias gigantes na terra; e também depois, quando os filhos de Deus entraram às filhas dos homens e delas geraram filhos; estes eram os valentes que houve na antiguidade, os homens de fama.". Genesis 6:4 citando o processo de dilúvio e o caso da arca de Noé. Onde os gigantes representavam as maldades do mundo e o dilúvio a tentativa de purificar o mundo.

75 Trocadilho utilizado pelo autor para ilustrar a relação do usuário de crack e sua suposta morte rápida ao utilizar tal droga.

angústias, invisibilidade social, falta de afeto, um trauma. Ao mesmo tempo que são invisíveis, estes paradoxalmente incomodam por terem muita visibilidade à também geração de políticos que no problema não encontram solução humana, ou não olham com cuidado para a causa de tal consequência, situação de rua.

Os engenheiros e suas cidades de muros, separam e restringem a incidência da luz solar ao outro, isolam áreas criando enclaves fortificados[76] em busca de uma sub sociedade de iguais abastados, uma vez vinda do Havaí[77], e que não só de lá importam valores invertidos que predominam - vidas e diamantes e suas trocas. Fornecem em suas arquiteturas representativas de um centro rico no passado, marquises e debaixo de pontes como abrigo para estes pequeninos, que buscam visibilidade neste espaço.

Dada a não mais intensidade da intervenção dos mesmo naquele espaço de cuidado tornam-se ainda mais pequeninos, muitas vezes microscópicos – invisíveis. Na maioria das vezes.

Como um micro espião, circula e observa seu redor, para somar ao seu entendimento do centro que o centraliza, espião num mundo de gigantes pela função, e não pelo desejo, o espião vê e como função nunca há de ser visto.

E o que estes já não viram, imagine?

A proposta de criação de gigantes no espaço consulado (sede da ONU que cuidava de jovens e crianças em situação de rua, e risco) seria de inverter a visão de quem é pequeno, e quem é o gigante, numa tentativa de visibilidade aos filhos na rua enquanto possível era existência do espaço consulado.

Como intensidade de intervenção, aos caminhantes da rua e aos demais ao se chocarem novamente por algo tornado comum aos olhos dos gigantes, que assim se sentem por pertencerem a sociedade formal, buscaríamos o incômodo.

---

[76] Termo desenvolvido por Caldeira,T.2000 em Cidades de Muros ao tratar da nova ordem social arquitetônica na cidade de São Paulo e a vida em condomínio fechados que emitem tal segurança aos seus moradores presos.

[77] Banda Engenheiros do Havaí e a canção Terra de Gigantes

Uma figura de um adolescente de cerca de dez metros de altura busca uma chave para possibilidades, em um futuro próximo onde sua maioridade penal possibilita e impossibilita ao mesmo tempo, acessos e cuidados, dependendo de que lado você estiver.

A outra figura, com cerca de 15 metros de altura, tem em dois balões, e em suas asas sua flutuação e vôo que provavelmente possibilitará sua saída da situação de rua, sendo esta rua, também flutuante e arrancada do solo e de sua função pública para o público.

Existirá saída ? O espaço público não haveria de ser para o público?

A possibilidade de sair da tal situação de rua, e ir a outro lugar desejado por este que sai, seria possibilidades e desejos outros.

Em ambas figuras a união dos seres é proporcionada pela continuidade gráfica contida na linha que os cria, é desenho, desenho orgânico, não desenho que busca uma realidade naturalista, mas sim realidade existencialista e pura, na busca da valorização do processo, sendo este sempre único e pessoal a cada indivíduo.

Reduz danos, gera planos.

Na terra de gigantes, filhos-crianças se mantém crianças e o podem fazer pelo respeito e sentimento de estarem protegidos como crianças com direitos.

Buscam visibilidade e são vistos, porém portão a fora do consulado como este é intitulado para os possíveis exilados em busca de se “rematriarem[78]” a história desenhada se mantém em construção, às linhas busca-se continuidade em uma sociedade de gigantes que só pode estar cega, para que a possibilidade não seja somente proporcionada por um consulado ou mesmo que por instantes em uma terra do nunca - terra de gigantes.

O consulado não deveria ser necessariamente um único lugar, mas todos os gigantes que por empatia não aceitassem ver suas crianças abandonadas, e mal tratadas, esperando para que quando adultas obtenham o investimentos de terem vagas em albergues escuros.

---

[78] vide página 145

Assim novas possibilidades reflexivas e práticas para que o trabalho por ora colaborativo seja continuado entre educadores - jovens frequentadores do espaço Moinho Luz em seus 10 anos de existência, e o grafiteiro/artista proponente e também educador quando ad fundação deste espaço sonha com seus personagens que continuam-se oferecendo espaço e hospitalidade.

Terra de gigantes mais do que uma pintura, um Graffiti, compõem-se de diversos processos e experiências tanto pelo autor artista, quanto em sua proposição com o campo social. Dividi-se em seres assim como a presente pesquisa apresentada em áreas específicas porém indissociáveis ao fazer artístico do autor.

Transita entre meios, confunde-se, se encontra, flerta com o caráter educativo, publicitário, artístico, colaborativo, da intervenção urbana. Se propõe à sociedade.

É híbrida, hibridiza, hibrida com meios e linguagens, e como gênero impuro em sua origem, torna-se ainda mais impuro em sua realização e processos simbólicos, quando desenvolvida espontaneamente em 15 anos de convívio como o espaço geográfico pintado, assim como para com a questão social aplicada a este, e seu entorno.

Vistos através também dos vídeo registros realizados, intitulados terra de gigantes parte 1[79] e parte 2[80], poder-se-á sentir um pouco de seu processo e resultado. Educativos e visuais.

Atenta ao caráter político e é questionador como crítica social. Mantem-se resiliente, pequeno e propõe-se a ser gigante. Sempre.

---

[79] https://www.youtube.com/watch?v=YL6trUeHoqY

[80] https://www.youtube.com/watch?v=CtFvIwSU778&t=17s



Figura 172- intervenção Terra de Gigantes no espaço.



Figura 173- detalhe da intervenção, Terra de Gigantes, e estátua de Duque de Caxias ao fundo. Bairro da Luz, São Paulo, Sp - Cracolândia. 2015

Exposição: O eu grafiteiro/artista/pesquisador.
Otavio Fabro, 15 à 25 de maio de 2018. Galeria Alcindo Moreira Filho- Instituto de Arte UNESP.

Projeto expográfico e curadoria: Otavio Fabro Boemer

Montagem: Alexeim Lobo, Ck Martinelli, Davi Romeu, Rafael Vix, Raphael Boemer, Rodrigo Ferré e o autor.

Fotografia: Edouard Fraipont

Anexo 1 - Texto de abertura à exposição o eu grafiteiro/artista/pesquisador.

Na transversal das fronteiras

Otávio Fabro Boemer, Otávio Fabro ou, simplesmente, OTA.
O artista de tantos nomes - não seriam propriamente heterônimos como os de Fernando Pessoa - apresenta na exposição “O eu grafiteiro/artista/pesquisador” uma miríade de sua produção distribuída em mais de 140 obras, com variedade de proposições e meios produtivos.
Imerso numa cultura híbrida, encontra sua unidade ontológica na ideia inspirada em Néstor Garcia Canclini: grafiteiro como um ser híbrido contemporâneo que incorpora as práticas (populares, eruditas, acadêmicas) dos diferentes sistemas aos quais pertence e enfrenta.
Com um repertório fruto desse pertencimento/enfrentamento, as obras revelam contrapontos de naïve jovialidade e maturidade política, harmonia e conflito, fusão e fissão, características que não são necessariamente qualidades nem defeitos das obras, mas, sobretudo, elementos que constituem a visualidade e verdade de sua poética de fronteiras.

aGNuS VaLeNTe
04.maio.2018

Vista geral da exposição paralela à defesa de tese:

O eu GRAFITEIRO/ARTISTA/PESQUISADOR



Figura 174 - vista geral da exposição o eu grafiteiro artista pesquisador.
(ver horizontalmente)



Figura 175 - vista geral da exposição o eu grafiteiro artista pesquisador



Figura 176 – vista geral da exposição o eu grafiteiro artista pesquisador



Figura 177– vista geral da exposição o eu grafiteiro artista pesquisador.
(Ver horizontalmente)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

ao eu grafiteiro/artista/pesquisador ser culto Híbrido contemporâneo

> Não há uma “crise” da qual é preciso sair, há uma guerra que precisamos ganhar. (Invisível, 2016, p. 21)

Dada a necessidade de finalização de processos, conferida à característica textual de uma pesquisa que necessita findar-se, observaremos e analisaremos numa busca de síntese, o percorrido caminho inicialmente proposto de proposição poética, reflexões estéticas num viés também ético.

Ao analisarmos a pesquisa em amplitude, tendo nos trabalhos artísticos propostos, a intrinsecidade da pesquisa, poderíamos pontuar uma possível consideração final, ou melhor, visualiza-la. Artes Visuais.

Poderíamos também da análise destes processos e experimentações, dada a vivência imersiva e reflexiva, trazer como possibilidade e cunhar uma síntese, uma consideração final à pesquisa.

Do âmbito propositivo, a hipótese surgida da análise como teoria indicativa, teve na menção de Canclini (2015), referente ao desvanecimento das classificações definidoras de cultura em grupos distintos da contemporaneidade, o traçado e norteamento libertário à pesquisa.

Iniciaríamos assim, levantamentos e a buscas por indícios que pudessem abarcar em tal entendimento, um ser culto híbrido contemporâneo surgido da hibridação grafiteiro/artista/pesquisador.

> As culturas já não mais se agrupam em grupos fixos e estáveis e portanto desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das “grandes obras”, ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe). (CANCLINI, 2015, p.304)

Na tentativa de compreender, o que de fato seria o “ser grafiteiro" contido nesta hibridação, tornou-se necessário encontrar um princípio indicativo de sua existência. Caderno História.

O compreender quais seriam as possíveis causas orientadoras e motivadoras de incontáveis ações e expedições com Graffiti, pela realização

do autor e por milhares de outros pelo mundo, apresentou-se do ponto de vista de quem também realiza, uma possível visão e visualidade coletiva referenciada a sua contemporaneidade enquanto grupo operativo.

Dos Métodos Heurísticos, ou Métodos da Descoberta apontados por Valente (2015, p.16), teríamos uma interessante possibilidade de definição do programa artístico traçado.

Dentre os conceitos vistos e elaborados por Valente (2015), a hibridação interformativa nos possibilitou o caminhar mais ameno entre tantos entroncamentos, movimentos históricos referenciados, os empirismos próprios do fazer artístico e seus meios alternativos. Os conceitos históricos e arqueológicos, práticas sociais, práxis artísticas, limiares educativos, visões trazidas da psicológica, assim como teorias também relacionadas ao campo arte, seriam traçadas.

Dentre as duas modalidades de poéticas Valente distingui-las-ia em:

> "[...] poéticas históricas, os "ismos", isto é, os movimentos artísticos aos quais os artistas estão inseridos"[...] "poéticas pessoais, incluindo tanto os programas individuais especificamente ligados à criação dos artistas como também ligados ao fazer genérico de toda pessoa". (ibidem, 2015, p. 24)

A forma de operar no espaço urbano, sua ética coletiva, e sua relevância enquanto manifestação pública na urbe, seria buscada em sua "evolução" na histórica cronológica. Graffiti.

A pesquisa, assim como, suas imbricações, seriam norteadas pelo fazer do artista ao conceber seus trabalhos. Em análise de seu programa artístico, seu posicionamento e entendimento da urbanidade constituiria em muito, sua também proposta poética, porém intermediadas pelo caráter formativo pelo olhar do grafiteiro, relações seriam vistas sempre entre meios operativos.

Tornaria-se assim exaustiva, mas também relevante, traçar um contexto próprio ao seu fazer, o contexto histórico referenciado instintivamente *a priori* em seu programa artístico, em sua poética.

Buscar-se-ia de certo modo, também contribuir para o coletivo ao se trazer uma possível análise estética no observar a história, mas sabia-se que este não seria o foco inicial ao levantamento propriamente trazido.

Os apontamentos a rastro e evidência histórica, surgiriam de um entendimento de saber empírico coletivo e da especulação individual.

Ter-se-ia como causa de aparição contemporânea, assim como o favorecimento potencializado na ilegalidade, o contexto social de exclusão cultural e econômica.

O se lançar a sorte pelo espaço público, intervindo no mesmo com tinta de forma ilegal, se fazia político, social, evidência e rastro representativo de uma sociedade.

Com motivações possivelmente surgidas do descontentamento social, e da sensação de não pertencimento a este, ver-se-ia surgir inscrições Graffiti em uma contraposição ética à moral social.

Sabendo-se da possibilidade de incompetência a definições de cunho filosófico a estética, dado estas serem feitas pelo também artista, como pontua Pareyson (1993, p.305), o caráter especulativo do artista se proporia a apontar rastros na história direcionados ao entendimento filosófico estético do Graffiti, mas com buscas prioritariamente à sua poética operacional.

Assim dados os pontos levantados no caderno história, ver-se-ia a pesquisa ao menos como propositora de caminhos, numa visão dada pela experiência artística em apontamentos à possível análise estética.

Somando-se aos apontamentos, definições, assim como proposições operacionais como poética, ao se apontar caminhos e rastros na história, auxiliar-se-ia um terceiro ao entendimento também pelo saber empírico do grafiteiro, pois ambas figuras estariam hibridadas no mesmo ser. Distinguidas somente por critério de sistematização, em grafiteiro e artista, se apresentariam igualmente na pesquisa, um terceiro ser tido pela figura do também pesquisador que se é.

> A estética deve tomar como ponto de partida uma fenomenologia da experiência artística, e neste solido contacto com a experiência não deve deixar que lhe fujam as reflexões que os artistas elaboram sobre a própria atividade […] Mas se não compete aos artistas fazer estética, nem por isso o filósofo está dispensado da obrigação de interpretar adequadamente a meditação que elaboraram sobre a sua própria experiência.(PAREYSON, 1993, p.305)

Não sendo desejado necessariamente o aprofundamento filosófico dado o propósito em pesquisa, teríamos ao menos como estética

especulativa possibilidades à poética pretendida no fazer do artista, em seu programa artístico e concebida como obra.

Deste interstício surgido pelo transcorrer da pesquisa, por um lado pelo levantamento histórico e evidencias de caráter estético, e por outro num denso aprofundamento na pesquisa de materiais e na realização e conceitualização de novas obras visuais, ver-se-ia a necessidade não mais de buscar-se um o ser culto híbrido contemporâneo na figura hibridada grafiteiro/artista/pesquisador.

Se entenderia o “eu” somado agora à hipótese como mais propenso a abarcar a possibilidade de encontro culto, até mesmo por motivo de fuga da pesquisa e de uma busca insana por encontro de figuras que representassem tal ser.

Assim como a estética que não se pretende como normativa ao fazer poético, para não se tornar desserviço ao campo, atualizaríamos a proposição à própria pesquisa, podendo-se assim, colocar-se como “cobaia” da mesma. O “eu” autor.

Teríamos no “eu” grafiteiro/artista/pesquisador ser culto híbrido contemporâneo o aprofundamento buscado e recorte.

Consciente da necessária observação da experiência artística como ponto de partida fenomenológico, esta se daria no próprio autor aqui presente, mas através de seu “eu” grafiteiro conhecedor de sua prática e testemunha elaborada de sua própria atividade pesquisada.

Existiria *a priori,* o desejo de se obter arcabouço auto referenciado e entre seres operantes, mas para isto sentia-se a necessidade de especular uma possível estética ao Graffiti afim de substanciar sua poética como artista, que se referencia no operativo do grafiteiro.

O entender o “ser” motivador do surgimento dos outros seres, para numa auto-referenciação pós análise conceitual, apresenta-la em pesquisa, assim como operacionaliza-la em poética, seria busca por consistência teórica desejada pelo artista.

Acerca da poética operante Pareyson (1993) nos sinalizaria o fato de uma poética só ganhar eficácia quando tornada operante no processo de formação, e assim operante e incorporada esta tornar-se-ia indissolúvel à

obra. Poderíamos então defini-la “poética” interior como intima lei que é, à sua operatividade.

> [...] as poéticas fixadas em programas que “precedem” a arte costumam ser estéreis, enquanto parecem mais fecundas aquelas que “seguem” a arte já realizada, de que não fazem outra coisa, no fundo, senão propor a intrínseca e fecunda exemplaridade. (ibidem, p.304)

A preocupação apontada por Pareyson (1993) tanto à perigosa definição da estética especulativa em proposição do fazer poético, quanto também à possibilidade mais fecunda, se dar na experiência de uma definição de poética após processo artístico já realizado em obra, ambas seriam aqui consideradas.

Sobre a estética especulativa Pareyson pontuaria.

> Certamente, a estética pode ser útil ao crítico, no sentido de lhe oferecer uma consciência filosófica da experiência em que ele se move, e o livra de se confiar ao puro gosto, quer definindo-lhe a relação que ocorre entre gosto pessoal e o juízo de valor, quer indicando-lhe a mesma estrutura da operação artística, convidando-o a refletir sobre ela, em uma leitura ponderada. Mas isto não significa dizer-lhe aquilo que a arte *deve* ser nem estender-lhe um metro exato para separar a poesia da não poesia. (ibidem, p.305)

Em determinado ponto da pesquisa, o caráter de já realizado seria tamanho que a operacionalização dos conceitos poéticos, às obras realizadas, haveria de se concentrar em definições à série de obras.

A virtuosidade, o gosto pela experimentação, a insaciável procura e encontro no híbrido fazer, proporcionados pela imersão em ateliê, tornariam impraticáveis todas conceitualizações poéticas textualmente, ao menos durante o período de pesquisa.

Sabendo-se de suas possíveis limitações e do perigo de definição como estética, assim como também das frutíferas possibilidade de pesquisa, retomamos o levantamento histórico.

Sendo este já realizado e a serviço do desenvolvimento conceitual das poéticas surgidas da análise das obras criadas, ver-se-ia em seu caráter essencialmente híbrido, uma também necessidade de análise metodologia processual híbrida.

A definição trazida por Valente (2015, p.15), aos termos “hibridação” e “hibridização” trariam uma possibilidade de melhor entendimento ao cruzamento proposto grafiteiro/artista/pesquisador.

Sendo o termo hibridação, em analogia aos processos biológicos de acasalamento, de cruzamento entre espécies, uma vez já efetivados, trariam este resultado da fusão entre as partes envolvidas. (ibidem, p.15).

Poderíamos salientar à hibridação, como proposta híbrida de fusão dos seres, observando-a do ponto de vista produtivo, como de frutuosa vicissitude. Visto que, ao operar e gerenciar suas possibilidades, notar-se-ia o quão proeminentes seriam estes procedimentos e processos implicados desta fusão.

Teríamos assim, enquanto programa artístico, diversos caminhos a seguir conceitualmente, mas acima de tudo plasticamente, dado os trabalhos artísticos erigidos desta hibridez.

Em oposição aos fortuitos resultados visuais às obras concebidas em isolamento de ateliê, ver-se-ia necessidade de pontuar a característica de isolamento sentido também enquanto ser triádico grafiteiro/artista/ pesquisador.

Originário da estética do Graffiti nova-iorquino, aqui por nos definida, como de demarcação da cidade como ato de auto-afirmação numa busca de legitimação em seu grupo, e destaque. Teríamos em sua pretensão inicial, o distanciamento de um fazer pretendido como arte ou meramente artístico. Este procedimento demonstrar-se-ia funcional enquanto operado em grupo.

Porém ao emergir como artista e principalmente como pesquisador, sem se deixar predominar qualquer um dos seres diante desta hibridez, o não pertencimento seria um também achado híbrido resultante.

Como referencial mais próximo ter-se-ia em Lara (2002) a empatia grafiteiro como pesquisador, porém o ser artista ausente em suas pretensões, faltaria.

Partindo dos também apontamentos especulativos tidos dos acontecimentos como expressão, vistos na práxis do grafiteiro, a maior carga de compreensão não estaria externa ao autor.

O contexto ulterior dado ao termo hibridização, como fissão ou rompimento deste por determinado acontecimento, seria também uma possível definição cabível a sensação de isolamento.

A hibridação ocorreria pela inserção do próprio pesquisador ao contexto histórico, onde seu ser inicialmente grafiteiro utilizando de um recurso expressivo, contestaria a urbe. Mas este ainda na “pureza” de seu fazer não se pretendendo a arte.

A fusão entre os seres quando operados pelo fazer artístico e fazer poético se sustentariam. Embora como análise triádica, haveriam ruídos.

Ao aprofundar a busca por um maior entendimento de seu próprio fazer como grafiteiro, para então também compreender o seu fazer como artista afetado por este primeiro, encontraríamos na possibilidade híbrida relativa à hibridização, segundo termo apontado por Valente, tida de processos trazidos da física.

> [...] na hibridização, remetendo aos experimentos nucleares de bombardeamento de elétrons, encontramos um processo metaforicamente explosivo, de antagonismos e conflitos entre as partes misturadas, causando um efeito, com certeza, mas que se aproxima mais da ideia de um rompimento, de uma fissão – na hibridização, encontramos, sobretudo, a ideia do híbrido como um ser fragmentado ou fragmentário. (VALENTE, 2015, p.15)

A fissão hibridização, afetaria seu entendimento por se colocar como parte do objeto pesquisado, e assim possuir uma ética já definida sobre este fazer, quando analisada.

Porém, sua potência por outro lado estaria evidente na possibilidade poética, no contexto de seu processo artístico, nas infinitas implicações também apresentadas no entorno deste, e em caráter teórico.

O ter consciência deste primeiro fazer, e de sua sublimação em seus outros seres, quando em visão de fusão, se potencializariam como conhecedores de ambos fazeres intrínsecos e internos ao mesmo ser que os hibrida. Poderia-se assim, escolher o momento em que cada um destes seres melhor operaria, diante de uma determinada necessidade específica.

O atuar na rua de algum modo haverá de ser reformulado em pretensões, dado tamanho aprofundamento crítico aqui alcançado, ou para se manter na manutenção da estética e ignorá-los, ou talvez politizá-las. O

Graffiti se manteria livre na figura do ser grafiteiro, como assim o era desde seu início.

Para o pesquisador que pesquisa Graffiti, mas não é proveniente deste universo, não haveria necessariamente conflito ou contagio entre seu seres e fazeres.

Para o grafiteiro atuante, não haveria afetação necessariamente conflitante ao proceder como também poética ou programa artístico. Esta hibridação talvez a mais comum de ser encontrada no meio Graffiti, geralmente se dá somente numa adequação de suporte, parede para tela.

Para o artista que busca referencial poético no Graffiti, para desenvolvimento de determinado trabalho artístico, também não haveria necessariamente afetação em seu fazer, pois seria somente especulação e pesquisa poética concebida a uma série determinada de obras ou obra. Como visto a exemplo a obra de Adriana Varejão, Celacanto provoca maremoto.

Poderíamos ainda apontando à Lara (2002), grafiteiro pertencente à geração de 1980, e também pesquisador com tese defendida, mas em área distinta à pesquisa de arte, referencia-lo como estímulo a presente pesquisa, por máxima aproximação encontrada, de hibridez. Este que no distanciamento, buscou elucidar outro caráter a sua pesquisa, talvez pela fissão inexorada.

Haveria no ser autor desta forma, a sensação de não pertencimento e desterritorialidade como apontado por Valente (2015, p.16);

> [...] o artista híbrido pode experimentar uma sensação de não pertencimento a nenhum sistema ou categoria de arte, na medida em que se encontra em uma região fronteiriça, num espaço “entre” que torna sua produção desterritorializada, num sentido de liberdade que, contraditoriamente, somente um desterrado poderia usufruir.

Trazida ao contexto do grafiteiro, numa certa compreensão do espaço público urbano, esta desterritorialização sentida da hibridização grafiteiro/ artista/pesquisador, poderia ser associada à experiência de um morador em situação de rua, que ocupa o espaço vazio, o entre lugares e não-lugares, não por opção, mas por ausência de melhores oportunidades ou desejo no

vazio. No contexto do vazio Bauman (2011) nos ajudaria elucidando suas possibilidade de acontecimento.

> [...]a família dos espaços vazios não se limita às sobras dos projetos arquitetônicos e às margens negligenciadas das visões do urbanista. Muitos espaços vazios são, de fato, não apenas resíduos inevitáveis, mas ingredientes necessários de outro processo: o de mapear o espaço partilhado por muitos usuários diferentes{...} Vazios são os lugares em que não se entra e onde se sentiria perdido e vulnerável, surpreendido e um tanto atemorizado pela presença de humanos (BAUMAN, 2011, p.121-122)

O apontamento inicial trazido como motriz à pesquisa, e visto em Canclini (2015), nos confortaria na situação híbrida de certo modo, pois nos apontaria como pertencentes deste território social, ou não únicos nesta sensação compartilhada.

Seria então, a sensação de desterritorialidade compartilhada na contemporaneidade, e assim não isolada?

Ao compreender o contexto social contemporâneo, como já híbrido, e desta forma se posicionar como parte do todo, nos sentiríamos pertencendo, mesmo que isolados.

Porém, o não pertencer de certo modo, também demonstraria-se um caminho interessante, pois fugiria do cômodo lugar reconhecível.

Uma vez da escolha pelo caminho da ilegalidade inicial como grafiteiro, ou não escolha mas inserção social dada a uma ética coletiva de seu meio social, já se teria como parte constituinte de sua formatividade, o transitar, e o não buscar conforto, mas sim confronto.

Não existiria crise propriamente dita, mas sim guerrilha, inquietude, proposição, questionamento, ou o constante desejo utópico tão necessário à humanidade.

Seria a desterritorialização fato intrínseco ao ser hibridizado, mas sublimada quando colocado como hibridado.

Desta forma não existira, ou seria esta pontuada necessariamente, como uma crise do ser em que se necessitasse sair, mas seria esta vista como motivação, como trazida em epígrafe, uma guerra a se ganhar.

Aprende-se a ser híbrido por necessidade em nossa sociedade, e não seria tão antagônico dizer, quando referindo-se também ao campo da arte.

Assim como visto no caderno história, o Graffiti quando assumido como manifestação pública, teria no anonimato uma proteção, porém ao potencializá-lo, e se caracterizar em pessoas que se dedicam e assumem este fazer específico, entraríamos em um novo contexto ao termo como o visto.

Uma potência também especulada, é a vista em oposição a sensação de crise e não pertencimento. Seria esta, apresentada pela possibilidade de ao ter-se desbravado de certo modo esta hibridação em forma de pesquisa, futuros pesquisadores surgidos deste contexto, encontrariam estímulo ao se embrenharem também nesta jornada afim de contribuir ao campo, ou ao novo campo híbrido não mais isolado. Grafiteiro/artista/pesquisador.

Num limiar metodológico entre transgressões e possibilidades artísticas e sua práxis, o caminho percorrido se chocaria constantemente na busca por certa pureza, se é que seria possível caracterizar pureza num gênero já impuro em sua essência. Mas sim pureza enquanto poética normativa contida nas obras produzidas.

O desejo de manter ativo o caráter de contestação do território, no se deter em fazer Graffiti, ou na exclusão só na ilegalidade, seria também de certa forma desejado. A pureza buscada nos desenhos orgânicos, precipitadora das demais obras realizadas, seria a comprovação desta busca.

Um certo quinto elemento do hip-hop, seria também normatividade e pureza de sentimentos exemplificáveis.

Clareza na idéia,
Pureza no coração,
Sentimento como guia,
Honestidade como religião,
Sinceramente.
É isso irmão.
(*Rael e Emicida)*

O desejo pelo não pertencimento, o desejo por manter-se em hibridização. Conflito. A sensação de certo modo heróica constituiria o ser.

No contexto brasileiro à estética do Graffiti, veríamos fortemente demarcado a figura do excluído a este, o nomeado pejorativamente pixador. Em condição de “hybris” teríamos:

> O ser híbrido, nessa condição de "*hybris*", fatalmente é rotulado com conotações pejorativas por estar associado e ter sua existência condicionada a um ato de aberração. Trata-se de um híbrido por contingência, híbrido sem necessariamente se pressupor uma escolha quanto à sua condição. (VALENTE, 2015, p.15)

Em associação ao próprio termo também grego assim como *hybris,* Graffiti estaria como já apontado, relacionado à condição escrita *graphien*, e contraditoriamente ao Graffiti que se tornara o aceito, o Grafite bonzinho figurativo que remeteríamos a origem do latim ao termo "hibrida". Sendo o hibrida:

> Já o termo "*hibrida*", de origem latina, remete a uma situação diferenciada, na medida em que contém um pensamento expansionista do Império Romano no sentido de se constituir uma grande unidade imperialista. (ibidem)

Enfim, pertencimento e não pertencimento seriam pontos determinantes a serem levantados ao entendimento da estética do Graffiti, e na atualidade veríamos maior possibilidade de escolha em se pertencer ou não pertencer a esta Ética. Assim como escolhas feitas pela figura do próprio autor.

Até mesmo a noção e referenciais às poéticas do artista, trariam na arte evidências híbrida *hybris*, onde inevitáveis associações teóricas e históricas ao modernismo, nos levariam a melhor compreender e se situarmos num liminar onde a possibilidade de não realização como sociedade moderna seria vista ao espaço urbano ao qual esta poética se coloca.

O puro seria híbrido? Mas o híbrido nunca seria puro?

> Nos mesmos somos híbridos, instalados precariamente no interior das instituições científicas, meio engenheiros, meio filósofos, um terço instruídos sem que o desejássemos; optamos por descrever as tramas onde quer que estas nos levem. (LATUR, 2011, p. 8)

Num ideal moderno de purezas, de aversão aos híbridos, da separação Deus sociedade, e natureza, a divisão sócio cultural era natural. O ver um ser como quase indivisível para se obter a pureza, nunca realmente seria alcançado no mundo real e híbrido onde os ganhos seriam os reais. Nosso mundo.

O pertencer e se perceber excluído, seriam angustias da sociedade contemporânea?

Ou o querer se manter excluído, seria um caminho para pertencer?

Haveria equilíbrio da alma pelo retorno da aura?

> Assim como não funciona a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão em três pavimentos, essa concepção em camadas do mundo da cultura, e averiguar se sua hibridação pode ser lida com as ferramentas das disciplinas que os estudam separadamente: a história da arte e a literatura que se ocupam do culto; o folclore e antropologia, consagrados ao popular; os trabalhos sobre comunicação, especializados na cultura massiva. Precisamos de ciência sociais nômades, capazes de circular pelas escadas que ligam esses pavimentos. Ou melhor: que redesenhem esses planos e comuniquem os níveis horizontalmente. (CANCLINI 2015, p.19)

O ser culto híbrido, tido na forma buscada em tese grafiteiro/artista/ pesquisador talvez seja impraticável tendo em vista suas práticas distintas, que ao habitarem-se em um mesmo “eu”, haveriam de ser ensaiadas e operacionalizadas, concomitantemente na pesquisa, do fazer artístico, e da reflexão poética e filosófica.

Sendo sua impossibilidade muitas vezes não mental mas sim física, esta seria relacionada à falta de horas em um único dia, ou de saúde pela ausência de tempo para descanso ou até mesmo para dormir.

Talvez o ser culto híbrido contemporâneo, esteja na figura do professor formador de professores ou melhor, artistas, uma vez que estes transitam entre tantos meios, que suas múltiplas especialidades fundidas, e sua formatividade seria potência inigualável.

Talvez este ser, esteja na figura do artista contemporâneo propriamente dito, que sem uma nomenclatura ou escola específica que o represente, transita livre neste maravilhoso limbo histórico libertador, que é a contemporaneidade.

Talvez o ser culto híbrido seja realmente visto no grafiteiro que conhece o "mundo" através de uma ação ilegal de ocupação e na intervenção em sua urbe, que em sua prática conhece desvenda e desfaz seus espaços

vazios, acessando a cultura pela exclusão, ou monstrando tais conquistas como ativando tais espaços aos seus contemporâneos cidadãos.

Sua atual aceitação no mundo das possibilidades artísticas, poderá ser utilizado a ampliar repertório cultural, somando assim à sua formatividade diferentes linguagens de comunicação e expressão, se assim o quiser.

Talvez o ser culto esteja na figura pixador que fora excluído até mesmo como Graffiti, que ao acessar o mercado comercial de arte, ser aceito em suas convicções de se estar fazendo o novo, talvez humanize de certo modo este meio. Algo pouco provável mas uma hipótese a ser trabalhada.

Talvez não exista necessariamente um modelo de ser culto híbrido contemporâneo, mas sim seres já existentes, desejosos e provedores de novas utopias, a serem estimulados.

Estes possibilitariam que diferenças fossem colocadas como qualidades, ou que não se buscasse somente uma padronização em estética, ou um manual a ser seguido.

Poderíamos então ver surgir uma educação formal que "desformalizada" pela hibridez, seria uma atualização do modelo tradicional de educação.

Talvez a cultura *hip-hop* brasileira, tenha em seu cerne um modelo interessante de sociedade híbrida culturalmente. Mas esta pelo desejo de pertencimento de seus inicialmente excluídos e diferentes, muitas vezes se colocaria como mera vingança social, numa ostentação inocente, por capital somente.

A luta por direitos, partiria do empoderamento de uma geração, mas não haveria de ser seu fim, para que não dissemos um mero retorno a uma igual homogeneidade ou hegemonia inicialmente criticada, e geradora do atual momento.

A arte urbana, ou *street art* mundial, modificaria-se assim como seria modificada com o desenvolvimento do Graffiti e seus paradigmas. Porém em seu caminhar, seria possibilitadora de novamente podermos ver surgir o espontâneo expressivo do Graffti em sua estética à humanidade.

O próprio ato de vandalizar por vandalizar do Graffiti, sem dúvida manteria sua potência contestadora, mas de certa forma se eximiria de maior compromisso de troca como o entorno. E assim se manteria somente pela fama e na manutenção da estética ou de uma tradição já estabelecida nas cidades.

Esta de certa forma seria caminho, por ser, abertura de visão de caminhos para contestações, sempre necessárias à sociedade.

Muitas das questões tratadas durante o transcorrer da pesquisa, apontam para um retorno de características e de acontecimentos relacionados ao fazer Graffiti, e o meio que o circunda.

As políticas públicas conflituosas tentariam tanto sua absorção, quanto sua punição, mas ainda no hoje, não se veria a apresentação de uma reflexão intermediária em proposta.

Vista aqui como hipótese confirmada e imbricada no contexto hipotético da proposta tese.

Levantamentos possíveis a uma estética marginal, mutável, pertencente a uma ética coletiva, anônima, que se reconhece na coletividade, esta é interlocutora de desejosa necessidade por reconhecimento, aqui traçados.

Do ser culto, aos procedimentos já populares à urbe, de sua potência e alcance como cultura de massa pela divulgação pública, veríamos;

Caminhos, possibilidades, formulações e associações como arte que não se propõe necessariamente a resposta, mas sim como questionadora e geradora de hipóteses, teses e refutações.

Não se teria assim aqui, um fim necessariamente em resposta, mas sim um começo a partir deste.

Se de alguma maneira viu-se alcançado o propósito inicial, este será tratado por ora como em andamento, continuidade, processo e obra. Pois seu funcionamento e caráter utópico propositor, intrínseco à pesquisa e a poética, se manterão como sempre foram. Inquietos e desejosos.

BIBLIOGRAFIA

ADES, Dawn. Natureza, ciência e pitoresco". Arte na América latina- A Era Moderna, v. 1980, 1820.

ADORNO, Theodor W.; DE ALMEIDA, Jorge Miranda. Indústria cultural e sociedade. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor; HORCKEIMER, Max. Dialética do esclarecimento, industria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. Tradução: Guido de Almeida, Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ANDREOLI, Eliane. Publicidade e Arte–Interfaces: Arte e Publicidade POP. Revista Belas Artes, v. 1, p. 1-17, 2015.

ANFAM, David. Expressionismo Abstrato. Trad. Marcelo Brandão. Ed. Wmf Martins Fontes, São Paulo, 2013.

ARGAN, Giulio Carlo. História da cidade como história da arte. São Paulo, 1992.

ARISTÓTELES. Ética a Nicômaco; Poética / Aristóteles; seleção de textos de José Américo Motta Pessanha.-- 4. ed. -- São Paulo : Nova Cultural, 1991. (Os pensadores; v. 2)

ARMAND, Émile. O pequeno manual do anarquismo individualista. Sd Disponível em: http://libertyzine. blogspot. com. br/2007/07/o-pequeno-manual-do-anarquismo. html. Acesso em, v. 20, n. 05, 2013.

AUGÉ, Marc. Lugar e não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus Editora, 2012.

AYENEGUI, Fernando Durán. Iberoamérica y Extremadura: memoria de un vínculo. 2010.

BACELAR, Jorge. Notas sobre a mais velha arte do mundo. I Novos Media e Cidadania, p. 81, 2012.

BACHELARD, Gaston. Poética do devaneio. Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail Mikhaïlovich. Estética da criação verbal. Livraria Martins Fontes, 2015.

BARBIERI, Cibele Prado. O QUE É PERVERSÃO?. Revista Psicologia, Diversidade e Saúde, v. 2, n. 1, 2013.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos et al. Arte-educação: leitura no subsolo. Cortez Editora, 1997.

_____ Tavares Bastos. A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos. Editora perspectiva, 1991.

_____ Arte-educação pós colonialista no Brasil: aprendizagem triangular. Comunicação & Educação, n. 2, p. 59-64, 1995.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos; DA CUNHA, Fernanda Pereira. A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais. Cortez Editora, 2010.

BARJA, W.. Intervenção/terinvenção: a arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. Revista Ibero-Americana de Ciência da Informação**,** Brasília, Vol. 1, N. 2, ago. 2010. Disponível em: <http:// seer.bce.unb.br/index.php/RICI/article/view/816/2359>. Acesso em: 29 Ago. 2012.

BARROS, José D.'Assunção. Mario Pedrosa e a crítica de arte no Brasil. ARS (São Paulo), v. 6, n. 11, p. 40-60, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. O Pintor da Vida Moderna. Trad. de Thomaz Tadeu. Belo horizonte, Autêntica, 2010.

BAUMAN, Zigmunt. 2001. Modernidade líquida, Plínio Dentzien (trad.). Rio de Janeiro: Zahar.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. Estética: a lógica da arte e do poema. Tradução de Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis. Vozes, 1993.

BEDOIAN, Graziela.*Por trás dos muros:horizontes sociais do graffiti.* São Paulo, SP, Peirópolis, 2008.

BEDOIAN, Graziela; LESCHER, Auro. Refugiados Urbanos: REMATRIAMENTO DE CRIANÇAS E ADOLESCENTES EM SITUAÇÃO DE RUA. Editora Peirópolis LTDA, 2018.

BEGON, Michael; TOWNSEND, Colin R.; HARPER, John L. Ecologia: de indivíduos a ecossistemas. Artmed Editora, 2009.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____(2). Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo: Obras escolhidas. Brasiliense, 2011.

BENTHAM, Jeremy. O panóptico. Autêntica, 2013.

BERTANI, Roberto. A arte da gestão de conflitos: processos e procedimentos no devir do colecionismo. 2006.

BERTOLOSSI, Leonardo Carvalho. Aura fractal, fins da arte e capitalismo primitivista. ouvirOUver, v. 13, n. 2, p. 418-435, 2017.

BESSE, Jean-Marc. Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem ea geografía. Perspectiva, 2006.

BOEMER, Otávio Fabro. Graffiti como meio: processo de criação entre sistemas- a lei, a rua, o mercado e a pesquisa em arte. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2013.

BOLOGNESI, Mário. Experiência e história na pesquisa em artes. ARJ-Art Research Journal, v. 1, n. 1, p. 75-87, 2014.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional, a política das relações. 27ª. Bienal de São Paulo: seminários: Rio de Janeiro, Cobogó, 2008.

BRITES, Maria JosÉ. Delinquência juvenil enquanto alimento noticioso. Trajectos, n. 18, 2011.

CALÓ, F. C. Questões etimológicas sobre os termos: grafite e pichação. FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTES, v. 3, 2005.

CAMPOS, Ricardo Marnoto de Oliveira. Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. 4a ed. EDUSP. Rio de Janeiro, 2003.

CANCLINI, N. G. Entrevista com o antropólogo Néstor Canclini gravada durante a 8ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, RS.6'38''. Disponível em: <http:// www.youtube.com/watch?v=t3ZntEDVLU4>Acesso em: 22 agosto de 2013.

CARVALHO, Rita Costa. "A Marginália como imagem transgressiva: ligações entre a página medieval e o graffiti contemporáneo". Tese de Mestrado em Artes Visuais/ Intermédia, apresentada à Escola das Artes da Universidade de Évora, em 2009. Orientação do Professor Escultor Sebastião Resende. Medievalista. Online, n. 8, 2010.

CASTRO, Manuel Antônio. Poética e poiesis: a questão da interpretação. Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 2, p. 317-340, 1999.

CATTANI, Icleia. O desenho como abismo. Porto Arte, v. 13, n. 23, 2005.

Claeys, Gregory. Utopia: a historia de uma idéia. Trad.Pedro Barros – São Paulo Ed. SESC SP, 2013

CEARÁ, Alex de Toledo; DALGALARRONDO, Paulo. Jovens pichadores: perfil psicossocial, identidade e motivação. Psicologia USP, v. 19, n. 3, p. 277-293, 2008.

COMUNIAN, Roberta. Uma cidade criativa de tipo relacional: Para uma cartografia das ligações em rede entre os setores público, privado e sem fins lucrativos nas indústrias criativas. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 99, p. 99-124, 2012.

COOPER, Martha; CHALFANT, Henry. Subway art. Macmillan, 1984.

CUTTING, James E. Images, imagination, and movement: Pictorial representations and their development in the work of James Gibson. Perception, v. 29, n. 6, p. 635-648, 2000.

DA SILVA, Sara Gomes. Jackson Pollock e a descoberta do inconsciente na arte americana do pós-guerra. ARS (São Paulo), v. 12, n. 24, p. 21-40, 2014.

DA SILVA, William et al. A história do desenvolvimento do grafite urbano contemporâneo nos estados unidos de 1965 a 1979. (Syn) thesis, v. 7, n. 2, p. 217-229, 2014.

DE ARAÚJO, Bráulio Santos Rabelo. O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP, n. 28, p. 120-143, 2010.

DE CARVALHO CORREIA, Claudio Manoel: Semiose e desenvolvimento cognitivo estudo sobre as estratégias de construção dos processos sígnicos em seqüências lógicas. Anais do VI Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 2002.

DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Petrópolis. Vozes, v. 1, 3.ed. 1998.

DE OLIVEIRA CAMPOS, Ricardo Marnoto. “All City”—Graffiti Europeu como modo de comunicação e transgressão no espaço urbano. Revista de Antropologia, p. 11-46, 2009.

DE OLIVEIRA SOUZA, Dalmo; CHINEM, Silva1 Prof Ms Marina Jugue. O grafitti como linguagem publicitária na cidade de são paulo. 2014.

DE SOUZA SILVA, Juliana. visibilidade da arte no renascimento e no barroco italianos. número 24–ano xiii–junho 2008, v. 18, n. 24, p. 39-56, 2008.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. E-book digitalizado por Coletivo Periferia e eBooks Brasil, 2003.

DELEUZE, Gilles; DOBRA, A. Leibniz e o barroco. Tradução de Luiz R. Orlandi. Campinas: São Paulo: Papirus, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

DIOGENES, G. Cartografia da Violência e da Cultura. São Paulo: Anna Blueme, 1998.

DO RIO CALDEIRA, Teresa Pires. Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo. Editora 34, 2000.

DUFILHO, Jerôme. O pintor e o poeta. BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, p. 105-137, 2010.

DUTRA, Elza. A narrativa como uma técnica de pesquisa fenomenológica. Estudos de psicologia, v. 7, n. 2, p. 371-378, 2002.

ECO, Humberto. Como se faz uma tese. In: Estudos. Perspectiva, 2009.

ECO, Umberto. Como se faz uma tese em ciências humanas.[trad.] Ana Falcão Bastos e Luis Leitão. 2007.

ECO, Umberto. Obra aberta. 8ª. São Paulo. Perspectiva, 1991.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. Dicionário em construção: interdisciplinaridade. Cortez editora, 2001.

FERRARA, Lucrécia D.'Alessio. Cidade, entre mediações e interações. Pia Sociedade de São Paulo-Editora Paulus, 2016.

FERRO, Sérgio. Artes Plásticas e Trabalho Livre. No prelo, 2015.

FIDALGO, António. Semiótica: a lógica da comunicação. Universidade da Beira Interior, 1995.

FONSECA, Cristina(org.). “A poesia do Acaso: Na transversal da cidade”. São Paulo: T.A.Queiroz editor, 1985.

FOUCAULT, Michel .Vigiar e punir: História da violência nas prisões. Vozes 1999

FRANÇA NETO, Oswaldo. Freud e a sublimação: arte, ciência, amor e política. Ed. UFMG, 2007.

FRANCO, S. M. Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo São Paulo 2009 175 p.: il. Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Projeto Espaço e Cultura) FAUUSP.

FREIRE, Paulo. Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. _. Educação e mudança, v. 18, 2014.

FUNARI, Pedro Paulo. Grécia e Roma. Contexto, 2001.

FURTADO, Janaina Rocha; ZANELLA, Andréa Vieira. Graffiti e cidade: sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos. Revista Mal Estar e Subjetividade, v. 9, n. 4, p. 1279-1302, 2009.

GARCEZ, Maria Helena Nery. A estética de Luigi Pareyson: alguns princípios fundamentais e alguma aplicação da articulista. Disponível em: <http:// dlcv.fflch.usp.br/node/52>. Acesso em 17/06/2017.

GITAHY, Celso. *O que é graffiti.* São Paulo,SP: Brasiliense, 1999.

GOMBRICH, Ernest H. A História da Arte. trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora Ldta, v. 16, 1999.

GOHN, Maria da Glória. Educação não formal e o educador social: atuação no desenvolvimento de projetos sociais. Cortez, 2010.

GOLOMBISKY, Kim; HAGEN, Rebecca. Espaço Em Branco Não É Seu Inimigo. Focal Press, 2013.

GRADIM, Anabela. Comunicação e Ética. O sistema semiótico de Charles S. Peirce. Corvilhã: Ubianas, 2006.

GRAMSCI, Antonio; COUTINHO, Carlos Nelson. Cadernos do cárcere. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

GRAMSCI, Antônio. Os intelectuais e a Organização da Cultura. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HOBSBAWM, E.; RANGER, Terence. A invenção das tradições. 3ª. Rio de Janeiro, 2002.

HOME, Stewart. *Assalto à Cultura:* subversão guerrilha na (anti)arte do século XX.*2ª ed.* São Paulo, SP, Conrad, 2005

HOME, Stewart (2004), Assalto à cultura: utopia, subversão e guerrilha na (anti) arte do século XX. Sp: Conrad Editora do Brasil

HUGO, V. Notre-Dame de Paris. Porto: Lello & Irmão, 1967.

_____. Do grotesco e do sublime (tradução do Prefácio de Cromwell). Trad. Célia

Berretini. São Paulo: Perpectiva, 1988

INVISÍVEL, Comitê. Aos nossos amigos: crise e insurreição. São Paulo: n-1 edições, 2016.

ISNARDIS, A. Pinturas rupestres urbanas: uma etnoarqueologia das pichações de BH. Revista de Arqueologia, São Paulo, v. 10, 1997.

JACQUES, Paola Berenstein. Internacional Situacionista: apologia da Deriva. Rio: Casa da Palavra, 2003.

JAKOBSON, R. Linguística e comunicação. 22.ed. Tradução de Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2010.

JAMESON, Fredric. As sementes do tempo. São Paulo: Ática, 1997

JASHEMSKI, Wilhelmina Feemster; MEYER, Frederick G. (Ed.). The natural history of Pompeii. Cambridge University Press, 2002.

KOLOSSA, Alexandra. *Haring*. Hohenzollerniring, Taschen GmbH, 2005.

KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da escultura moderna. Martins Fontes, 2007.

LARA, Arthur Hunold. Tribos urbanas: Transcendências, rituais, corporalidades e (re) significações, 2002.

_____ Grafite: arte urbana em movimento. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA/USP, 1996.

LATOUR, Bruno. Jamais fomos modernos. Editora 34, 1994.

LIMA, A. Economia política em Aristóteles e a perspectiva de Marx. Florianópolis: UFSC (tese doutorado em Filosofia), 2011.

_____ Ética aristotÉlica em marx?. Trans/Form/Acao, v. 37, n. 02, 2014.

LOCKE, John; AIEX, Anoar. Ensaio acerca do entendimento humano. 1999.

MALCOLM, Janet, 41 inícios falsos: ensaios sobre artistas e escritores / Janet Malcolm; trad. Pedro Maia Soares. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016

MALLARMÉ, Stéphane. Um lance de dados. Introdução, organização e tradução por Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

MANDEL, Claudia. Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva. ESCENA. Revista de las artes, v. 61, n. 2, 2007.

Marilena Chauí comenta manifestação de junho de 2013 –em : http:// blog.revistacafecomsociologia.com/2013/07/as-manifestacoes-de-junho-de-2013-na.html

MATOS, Olgária CF. Ethos e amizade: a morada do homem. Ide, v. 31, n. 46, p. 75-79, 2008.

MATOS, Ricardo Hage de. ”O Sentido da Práxis no Ensino e Pesquisa em Artes Visuais: Uma Investigação Interdisciplinar”, tese de Doutorado. São Paulo: PUC/SP, 2003.

MCCARTHY, David. Movto Arte Moderna-Arte Pop. Editora Cosac Naify, 2002.

MELO, VIVIANE; MAGRO, MENDONÇA. Adolescentes como autores de si próprios: cotidiano, educação e o hip hop. 2002.

MESQUIDA, P. . Paulo Freire e Antonio Gramsci: a filosofia da praxis na ação pedagógica e na educação de educadores. Revista HISTEDBR On-line , v. 3, p. 32-41, 2011.

MILNOR, Kristina. Graffiti and the literary landscape in Roman Pompeii. OUP Oxford, 2014.

MOASSAB, Andreia et al. Brasil periferia (s): a comunicação insurgente do Hip-Hop. Tese 2008.

MONASTA, Attilio; GRAMSCI, Antonio. tradução: Paolo Nosella. Antônio Gramsci. Coleção Educadores/MEC, 2010

MUNHOZ, Daniella R. M. Graffiti: uma etnografia dos atores da escrita urbana de Curitiba

NATHER, Francisco Carlos; BUENO, José Lino Oliveira. Tempo subjetivo e percepção de movimento em obras de arte. Estudos de Psicologia, v. 11, n. 3, p. 265-274, 2006.

NAVRÁTILOVÁ, Hana. Egyptian historical thought: the visitors' graffiti of the New Kingdom at Saqqara and Abusir as a case study. 2006.

NAVES, Rodrigo. O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. Editora Companhia das Letras, 2007.

NICOLAIDES, K. The natural way to draw: a working plan for art study, Houghton Mifflin Tra, 1990

NOVAES, Adauto. Ética. Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

OWENS, Craig. O impulso alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. a/e Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UERJ, 2004.

PALHARES, Taisa. Aura: experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise. Cadernos de Filosofia Alemã: Crítica e Modernidade, n. 8, p. 07-39, 2002.

PALLAMIN, Vera Maria. Arte Urbana: São Paulo, região central (1945-1998): obras caráter temporário e permamente. Annablume, 2000.

PALLAMIN, Vera M. (org.), *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*, Editora Estação Liberdade, São Paulo, 2002.

PEIRCE, C. S. Semiótica, São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAREYSON, Luigi; GARCEZ, Maria Helena Nery. Os problemas da estética. Martins Fontes, 2001.

PAREYSON, Luigi. Formação da obra de arte. Estética, teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

PARK, Margareth Brandini. Educação não-formal: contextos, percursos e sujeitos. Unicamp/CMU, 2005.

PASSETTI, Edson. Poder e anarquia. verve. revista semestral autogestionária do Nu-Sol., n. 12, 2007.

PETER, BURKE. Hibridismo Cultural. São Leopoldo. RS. Editora Unisinos, 2010.

PETRARCA, F. “A subida ao Monte Ventoux: Carta de Francesco Petrarca a Dionigi da Borgo San Sepolcro, da Ordem de Santo Agostinho e professor de Teologia”. Trad. De Vladimir Bartalini.

PENNACHIN, Deborah Lopes. Signos Subversivos: das significações de graffiti e Pichação. In: XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/ MG. 2003.

POPPER, Karl R. A lógica da pesquisa científica. Editora Cultrix, 2004.

POPPER, Karl R. A sociedade aberta e os seus inimigos. 1. O sortilégio de Platão. Edições 70, 2012.

RAMOS,C 1994 *Grafite Pichação e Cia.* 1 ed. São Paulo: AnnaBlume, 1994

RANCIÉRE, Jacques. A imagem intolerável. O Espectador Emancipado. Trad, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. O inconsciente estético. Editora 34, 2009.

READ, Herbert. Escultura moderna: uma história concisa. Martins Fontes, 2003.

_____ A arte de agora: uma introdução à teoria da pintura e escultura moderna. São Paulo: Perspectiva, 1991.

REY, Sandra. A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 1, n. 1, p. 08-15, 2011.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, p. 123-40, 2002.

RODRIGUES, Jacinto. Joseph Beuys: um filósofo na arte e na cidade. Millenium, 2002.

ROMAGNOLO, Sérgio. Esculturas: rugas e alegorias. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

ROUSSEAU, Jean-Jacques; OU DA EDUCAÇÃO, Emílio. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão, 1995.

SAMPAIO, Adriana Valadares, *Graffiti: tipografia, arte, cidade e ideologias,* VI Seminário de Pesquisa e Pós-graduação UFBa 2005

SANTAELLA, Lucia. Dos não-lugares à cidade senciente. In: RUA [online], n. 20, v. 2, p. 5-15, 2014.

SEMERARO, Giovanni. Intelectuais “orgânicos” em tempos de pós-modernidade. Cad. Cedes, Campinas, v. 26, n. 70, p. 373-391, 2006.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A educação popular no Brasil: a cultura de massa. Revista Usp, n. 61, p. 58-77, 2004.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A educação popular no Brasil: a cultura de massa. Revista USP, São Paulo, n. 61, p. 58-77, 2004.

SIMMEL, G. “Filosofia da Paisagem”.Trad. de Vladimir Bartalini.

SIQUEIROS, David Alfaro et al. Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores." El Machete, v. 2, 1924.

SILVA, Armando. Atmosferas urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos. Sesc-Serviço Social do Comércio, 2014.

SILVA, Paulo Alexandre Gomes da Cunha. O lugar do corpo: elementos para uma cartografia fractal. tese 1995.

SMITHSON, R. “Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey”. Trad.de Agnaldo Farias. In: *Espaços & Debates*, v. 23, n 43-44, p. 120-128. São Paulo, jan./ dez. 2003.

SPANIOL, José Paiani. Verticalidade e Espelhamento. 2009. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

STEINER, Rudolf. A arte da educação: O estudo geral do homem, uma base para a pedagogia:(Curso de Antropologia Geral para professores Waldorf); catorze conferências, proferidas em Stuttgart de 21 de agosto a 5 de setembro de 1919, por ocasião da fundação da Escola Waldorf Livre. Antroposofica, 2007.

TECENDO o Visível (2003 : São Paulo, SP). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento334567/tecendo-o-visivel>. Acesso em: 28 de Jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.
ISBN: 978-85-7979-060-7

TONI, C. O hip hop está morto!–A história do Hip-Hop no Brasil. São Paulo: LiteraRUA, 2014.

TURCATTO, S.M. "A Filosofia da Práxis em Gramsci: Uma Leitura a Partir do Caderno 11(1932-1933) ", 2014. 210 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação – Universidade Federal Fluminense – FES/UFF, Niterói, 2014.

TURNER, Victor. Liminaridade e communitas. O processo ritual, Petrópolis. Vozes, 1974.

VALDIVIESSO, Rui. Contribuição para o conhecimento da territorialidade humana: o graffiti e o espaço territorial urbano. 2006.

VALENTE, Agnus. "Útero portanto Cosmos: Hibridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo". 2008. 237 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, São Paulo, 2008.

_____HeuríSticA HíbridA e proceSSoS criAtivoS HíbridoS: umA reflexão Sobre AS metodologiAS dA criAção no contexto do HibridiSmo em ArteS. Arte-ciênciA, p. 11, 2015.

WINNICOTT, Donald Woods. Privação e delinqüência. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ZAIDLER, Waidemar. ARTE PÚBLICA E ARTE DE RUA: Graffiti versus grafite. Revista Farol, v. 1, n. 9, p. 125-135, 2015.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. 3ª ed. rev. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

APÊNDICE

Apêndice 1
***On top the ground,* ou labirinto para o Yo, 2013** [81]

O trabalho aqui apresentado trata-se de uma instalação de caráter *site specifc* idealizada e apresentada ao público no ano de 2013, ano este onde ocorre a defesa de minha dissertação de mestrado "*Graffiti* como Meio ; processo de criação entre sistemas, a lei, a rua, o mercado e a pesquisa em arte", porém que dada a necessidade de recorte de apresentação a mesma não fora apresentada na pesquisa que findara.

Dentro de um mesmo contexto poético desenvolvido de obras, *On top de Ground,* se inscreveria numa série idealizada concomitantemente às obras, *under the ground,* ou escorrega para o Yo, e *above the grund, beside the Paulo,* ou gangorra para o YO, sendo as mesmas apresentadas no Paço das Artes em São Paulo, e no MUBE (Museu Brasileiro da Escultura) respectivamente.

Tendo como propósito compor, poeticamente à série de instalações surgiria a possibilidade de apresentar o projeto "Labirinto para o Yo" na Galeria Arter, também situada na cidade de São Paulo. Apresentação esta realizada em data paralela a defesa da dissertação de mestrado do autor no ano de 2013.

Os registros fotográficos, porém diferentemente das obras anteriormente realizadas na série, não se afirmam como possibilidade de observação da obra como um todo no espaço, dado o fato da impossibilidade da visualização da instalação no âmbito que fora apresentada, um espaço fechado e desta forma de acesso.

Desta maneira para melhor visualização da obra faz-se necessário o registro em vídeo da mesma, que de forma singela representa de certo modo o ambiente expositivo criado com a obra em busca de imersão do espectador que à adentra-se para compor-la durante o período da exposição.

---

[81] Vídeo acessível em : https://www.youtube.com/watch?v=97i_hr2bZB0



Figura 178- vista externa da instalação - *On top the ground,* ou labirinto para o Yo. Galeria Arter /SP, 2013



Figura 179- Processo de construção do labirinto. Amigos grafiteiros ajudando L83 e DM.



Figura 180- Processo de construção da estrutura labiríntica



Figura 181- processo de construção da estrutura labiríntica



Figura 182- Escada constituinte do espaço dado. Porta de entrada à instalação



Figura 183- fileira de palitos de fósforo sobre estrutura dada.

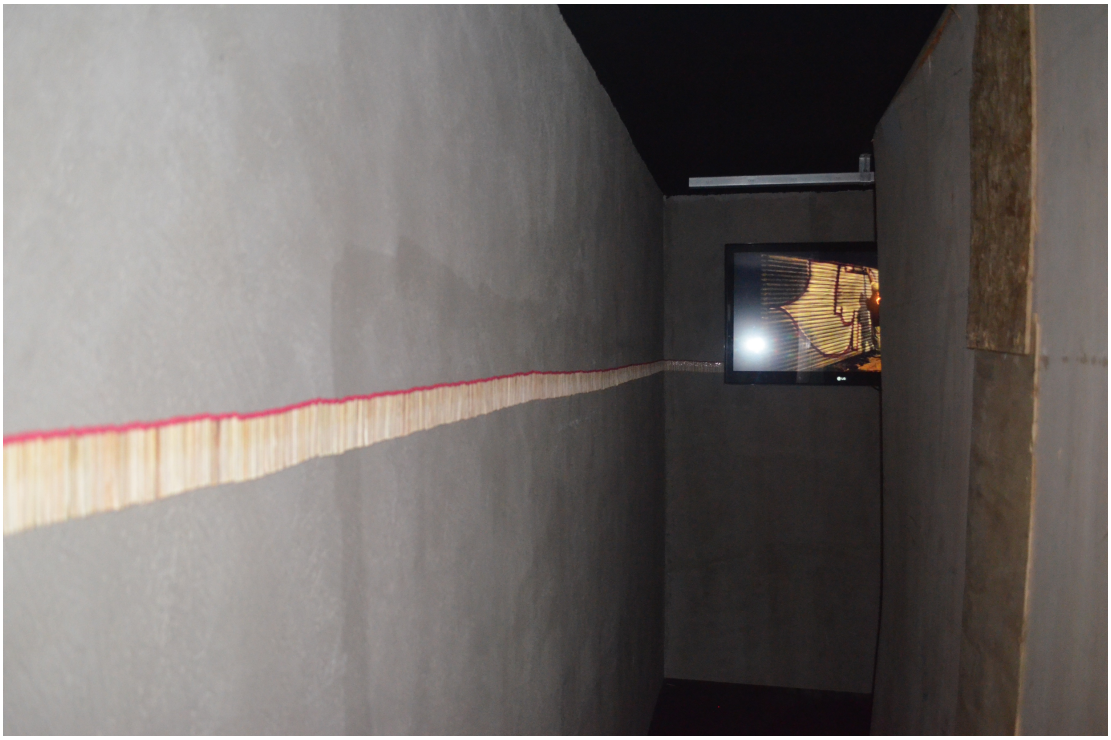


Figura 184- caminho de palitos de fósforos e vídeo com intervenções ilegais em *Graffiti*

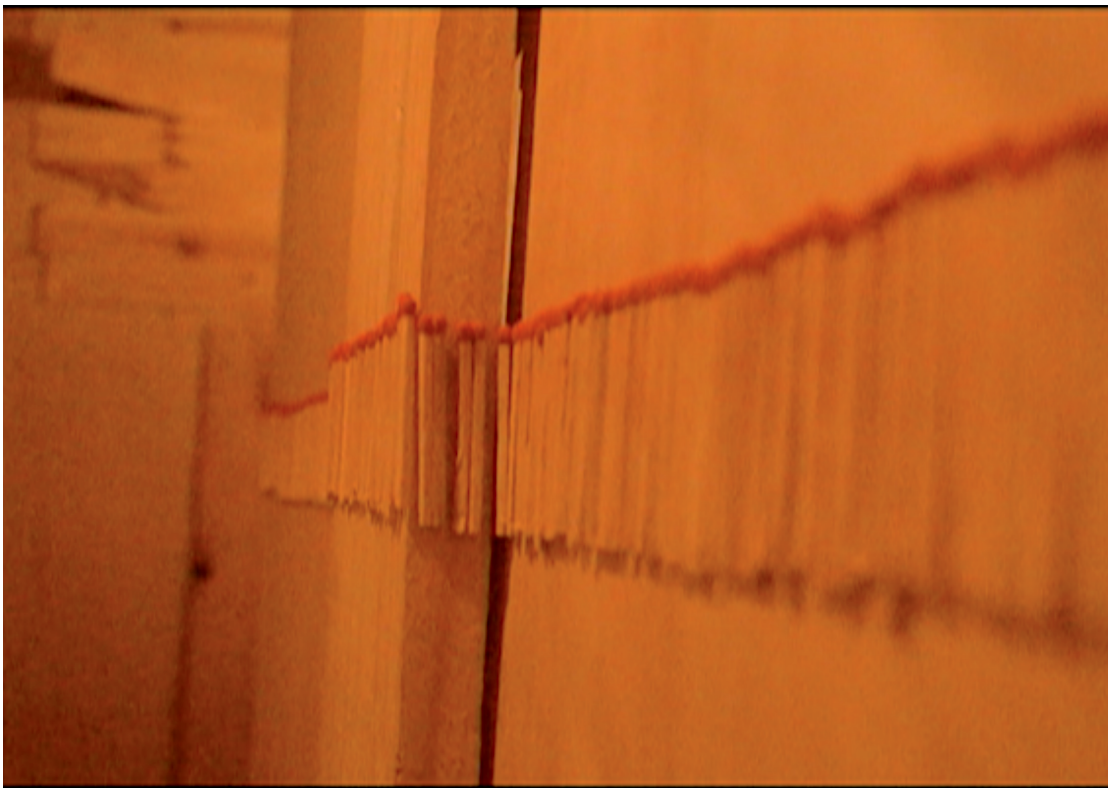


Figura 185- fileira de palitos de fósforos integram a obra como caminho proposto de leitura e de engano



Figura 186- baú com bens queridos de pessoas queridas.



Figura 187- resíduos do processo de realização da instalação apresentado como parte da obra

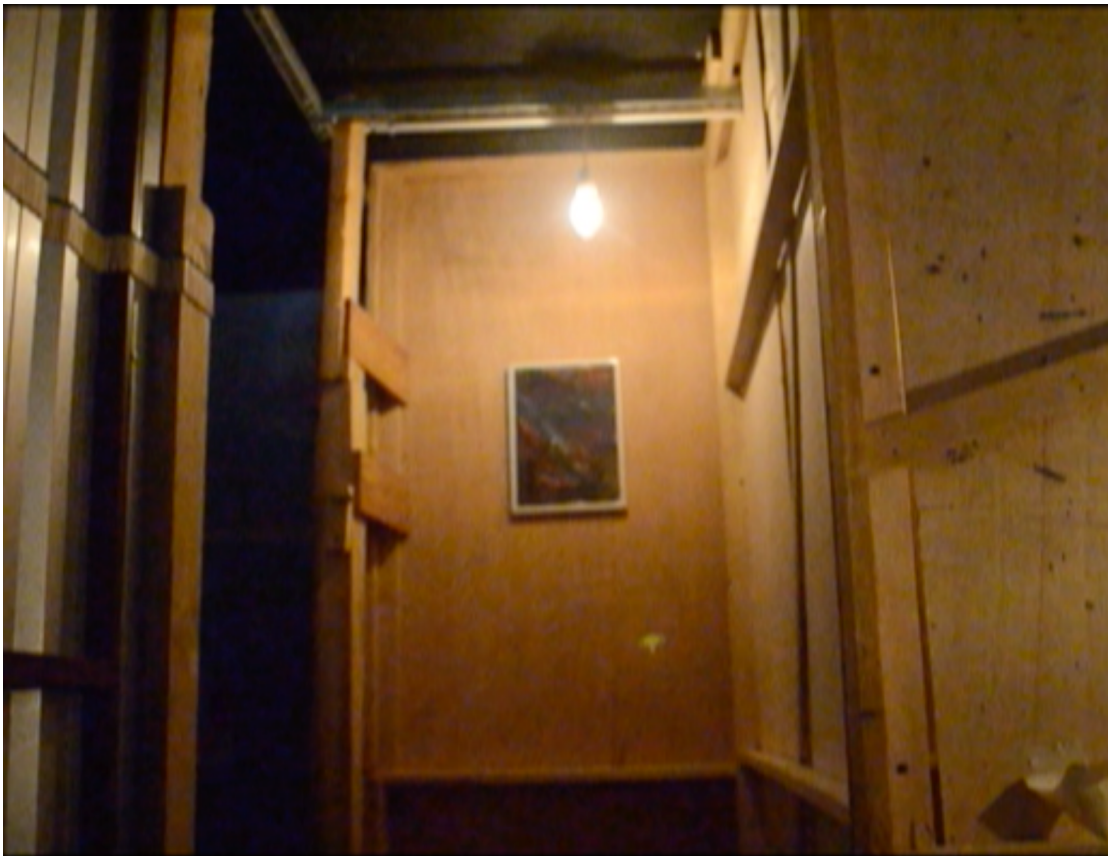


Figura 188 - detalhe obra realizada no ano de 1986 e posteriormente intitulada: “na idade do Yo”

Apêndice 2

***Under constructiion the bridge*, ou rampa para o Ind, Casper, Crial, Angio, Cosmos, Aib e Dora. 2014**

O Objeto é um *Happy End* do processo de exposição.
(BOIRRIAUD, 2009)

Dentro do contexto da arte relacional a obra aqui apresentada surge do convite do artista Auro Okamura em exposição individual.

A proposta de colaboração ao contexto expositivo de Auro se desenvolve pelo grafiteiro/artista/pesquisador Otavio Fabro artista convidado, onde este propõem a obra *Under construction the bridge* em um projeto colaborativo com a Ong Projeto Quixote e aos jovens do núcleo Agência Quixote Spray Arte, alunos do autor.

Tendo como ponto de partida os facínoras da história surge a proposta de se adentrar as possibilidades poéticas dos muros que cindiam e cindam povos. Tendo estes sua relação com o fora interrompida.

Como em um processo de superação, resistência, estes buscavam formas de superar tal segregação vivida.

Visualmente cria-se uma obra em ponte na busca de superar os muros invisíveis ainda vistos dentro do contexto geográfico, econômico e social dos grandes centros urbanos, assim como os artísticos.

De modo colaborativo, os jovens artistas da Ong Projeto Quixote orientados pelo artista proponente da obra e também professor destes na Ong, desenvolvem seus trabalhos; pinturas com técnica do Graffiti Arte, colagens, *assemblagens* com *shapes* de skate entre outras interações que a compõem. Educar, no sentido mais profundo, é a capacidade de ser despertada a sensação gustativa do doce entre seres humanos. (Auro Lescher, 2008)

As propostas artísticas dos jovens artistas surgiriam de maneira à colaborar e apresentar de forma intimista os caminhos traçados pelos mesmos, ao superarem suas pontes invisíveis em seu cotidiano.

> Da ponte pra cá antes de tudo é uma escola,
> Minha meta é dez, nove e meio nem rola (Mano Brown)

Ind, e Casper trazem em seus personagens bucólicos, texturas e relação com o trânsito e o entorno assim com em suas assemblagens, Crial com sua cascata de letras demonstra seu desejo de ocupação da cidade e pertencimento, Angio por sua vez apresenta sua reflexão com o pensamento tido na especulação em sua origem, Cosmos propõem a relação com o feminino e as políticas sociais relativas a alimentação, Dora traz em sua colaboração à obra uma proposta interativa, uma provocação ao espectador e Aib interage de forma única com o contexto das obras propostas.



Figura 189- detalhe execução da obra junto aos alunos



Figura 190- aluno em colaboração em pintura ao suporte obra



Figura 191- utilização da instalação como rampa de skate



Figura 192- alunos e artista em primeira desmontagem da obra



Figura 193- montagem da obra no espaço de exposições Casa do Olhar na cidade de Santo Andre



Figura 194- montagem da obra no espaço de exposições Casa do Olhar na cidade de Santo Andre



Figura 195- obra instalada Ind em descanso



Figura 196- detalhes da obra instalada.



Figura 197- Grupo colaborativo e obra instalada



Figura 198- processo de instalação da obra no Instituto de Arte Unesp -São Paulo



Figura 199 - processo de instalação da obra no Instituto de Arte Unesp -São Paulo

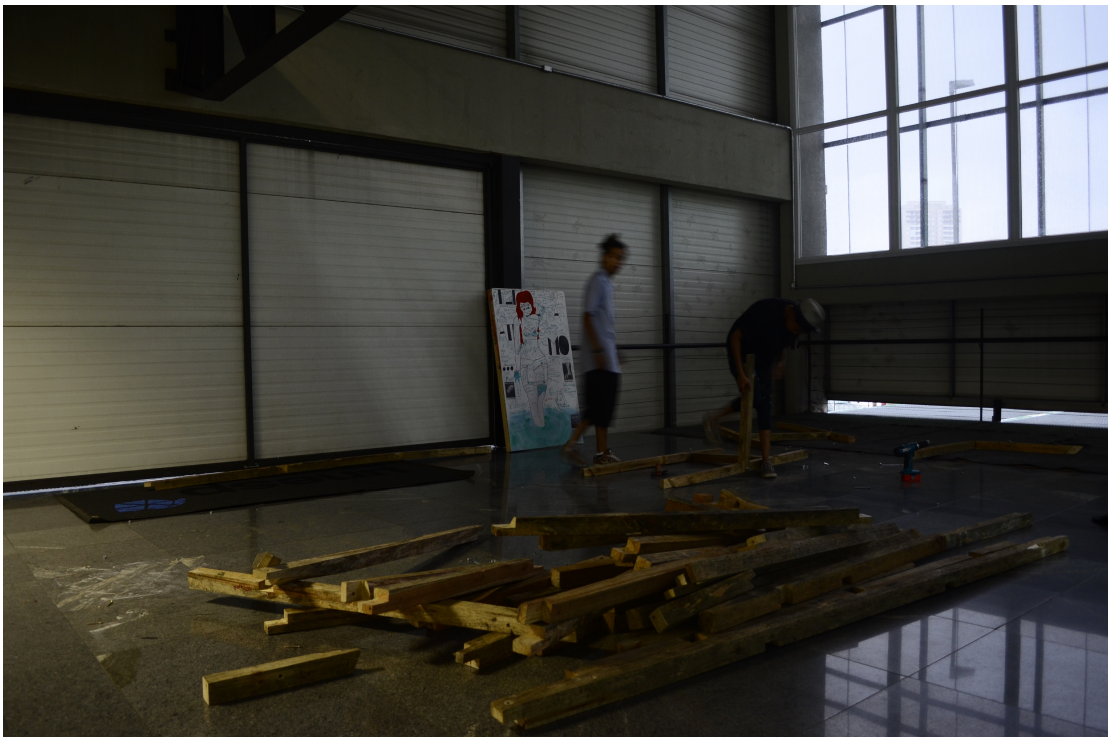


Figura 200- processo de instalação da obra no Instituto de Arte Unesp -São Paulo



Figura 201- processo de instalação da obra no Instituto de Arte Unesp - São Paulo



Figura 202- obra instalada no Instituto de Arte - Unesp compondo a exposição LOTE. 2014.

Apêndice 3
O fim é o começo[82] –GcomP

O presente **t**rabalho aqui apresentado trata-se de uma animação realizada numa fusão entre as técnicas Graffiti e o *stop motion* como linguagens onde realizado pelo coletivo Graffiti com Pipoca com patrocínio do Programa VAI (valorização de iniciativas culturais) .

O filme de animação em curta metragem apresenta no contexto da arte urbana contemporânea mais precisamente no universo do Graffiti*,* apresenta em sua trama em animação, um personagem desenvolvido pelo grafiteiro Ota em desenho orgânico, que ganha vida em meio à luta por espaço para se expor entre diferentes tipos de arte urbana, este Graffiti simples em seus início como intervenção percorre seu caminho até se ver em um museu, uma galeria de arte comercial.

Assim questionamentos relativos ao lugar onde se dá ou não o Graffiti são levantados.

O coletivo criado no ano 2000 vê oportunidade de criação de suas primeiras iniciativas dado o apoio conseguido através do Programa VAI no ano de 2006. Realizando oficinas de desenho animado, de técnicas do Graffiti , vídeo clipes, eventos de hip hop, documentários , documentários de ficção e sua primeira animação na fusão Graffiti-*Stop motion,* O Velho Bola Murcha.

No ano de 2007 renovado o contrato com o Programa Vai, continua-se a realizar as oficinas, incorporando as exibições de filme de rua itinerantes, e eventos para unir vários grafiteiros para experimentarem a realização de graffiti animados.

Na oficinas de animação são feitas animações utilizando a técnica 2D e 3D e um video clipe da música O Mérito e o Monstro da banda O Teatro Mágico é realizado. Assim como um documentário sobre os processo de construção do projeto.

Em 2008 seriam realizados eventos de Graffiti, assim como articuladas parcerias e intervenções, entre elas com o Projeto Harmônicas Batalhas,

---

82 Acessível em : https://www.youtube.com/watch?v=qIwpRmsJ4OU&feature=youtu.be

sendo realizados cinco eventos de Graffiti e a organização de um campeonato de break.

Em 2009 o coletivo faria parceria com o JAMAC - Jardim Mirian Arte Clube da artista Monica Nador, e o Centro Cultural da Espanha para realização de oficinas de desenho animado, vídeo e exibições itinerantes de suas produções.

Em 2010 o coletivo seria contemplado pelo edital de primeiras obras do CCJ - Centro Cultural da Juventude e realizaria o Projeto Graffiti que Mexe, o qual realiza-se em 4 eventos diversos Graffiti animados onde vários graffiteiros se dividem na realização das animações, e 6 artistas convidados faziam animações durante seis dias.

No ano de 2011, lança-se uma coletânea musical chamada Graffiti que Toca juntando todas as músicas feitas pelo coletivo desde 2006 para utilização nas obras audiovisuais e trilhas sonoras. Também em 2011 em uma parceria com o Ponto IVoz realizariam-se os eventos de Hip Hop (Harmônicas Batalhas).

No ano de 2012 seríamos novamente aprovados num edital da Petrobras onde realizaria-se a animação Graffiti Dança utilizando diversas técnicas da arte urbana para realização de uma animação espalhada por São Paulo, esse trabalho viria a ganhar uma variedade de prêmios, entre eles o de melhor animação do Anima Mundi 2013 pelo júri popular.



Figura 203- processo de animação com técnicas tidas no Graffiti



Figura 204- coletivo *Graffiti* com Pipoca e animação ao fundo

Apêndice 4
Da série camuflagem urbana ; Tapume

O Projeto camuflagem, realizado no ano de 2014, busca apresentar como proposta realizada, e contida na simples manutenção de ações diretamente relacionadas à prática do *Graffiti.*

Possibilidades contidas na intervenção em subversão do espaço público e visa gerar crítica direta à relação como poder público e suas políticas de investimento a época da Copa do Mundo que se realizara no Brasil no ano de 2014, em contraponto aos poucos investimentos na educação.

Sendo o projeto realizado em espaço específico e relacionado intencionalmente à proposta figurativa do desenho orgânico realizada como própria pintura sobre parede pública. Graffiti em sua estética.

Com foco na intervenção de cunho ilegal, o projeto utilizou de apetrecho específico resultante em camuflagem, onde a construção de um tapume de obras, em cores específicas e relacionadas ao cinza constituinte das paredes públicas das avenidas da cidade de São Paulo.

Com a intencionalidade de se passar desapercebido no fazer ilegal, todo um figurino seria utilizado para camuflagem da ação e do crítico inserir o personagem e grafiteiro no cotidiano da cidade. Como sendo este hipoteticamente pertencente ao grupo de trabalhadores públicos relacionados à manutenção de vias públicas.

Como resultado final ter-se-ia a própria intervenção que se coloca no espaço geográfico específico pretendido como também junto a publicação do livro; “A arte de amenizar a violência na escola” em capa, texto e processos de trabalho.

Tendo a região do aeroporto de Congonhas na cidade de São Paulo, como pano de fundo à intervenção, somaria-se esta intervenção à série de trabalhos intermitências cotidianas do bem querer.

O arriscar-se ao intervir ilegalmente na cidade minimizado pela camuflagem, o risco de um aeroporto numa região urbana muito habitada, já dramaticamente atingida por acidentes aéreos.

Por fim teríamos o risco de um governo investir bilhões de reais em um único esporte, e se esquecer dos reais problemas e necessidades sociais de seus cidadãos.

"Em um país, onde se dá mais importância, ao futebol do que à educação…"



Figura 205- Processo de realização da intervenção



Figura 206- Resultado final à intervenção, e ao fundo o aeroporto de Congonhas, cidade de São Paulo.



Figura 207- detalhe da intervenção.



Figura 208- Graffiti do autor aplicado a capa d0 livro A arte do Direito de amenizar a Violenta na Escola.

Apêndice 5 - Projeto Veladura[83]

O Projeto intitulado “Veladura” é proposto como crítica em reflexão artística e processo poético tido na intervenção urbana sua potência, e relações ao dia do Graffiti a ser “comemorado” dia 27 de março do no ano de 2017.

Como pontos propostos em obra, teríamos o Dia do Graffiti 27 de março.

Artista reivindicador da rua ?

Comemorar a morte como tradição ?

Mártir representante da Estética ?

A proposta traria a tona as relação com as políticas públicas no município de São Paulo e se relacionariam ao programa “cidade linda” instaurado pelo então prefeito João Doria em mesmo ano, 2017.

Como proposta invertida à proposição de um 'Graffiti" autorizado propriamente dito, o espaço de encontro de grafiteiros seria embrulhado em uma gigante veladura que faria com que o Prédio deixasse simbolicamente de existir para a cidade. Potência vista nos que buscavam pertencer, e com os geradores de potência a novos projetos desejados.

5° Elemento do *hip-hop* – social cidadania, consciência (Toni C. “O hip-hop está morto”)

Possibilidade da criação da Universidade do Graffiti.

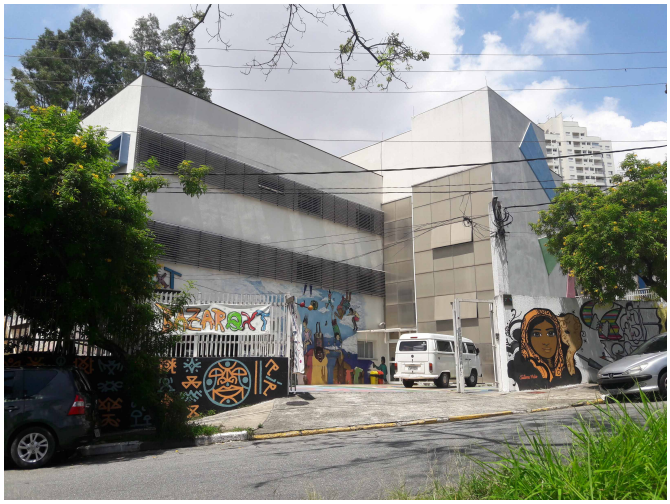


Figura 209- Vista do Prédio da Instituição sem intervenção

[83] Veladura (Ação ou efeito de velar, encobrir; velamento.) Ligeira mão de tinta aplicada numa pintura, deixando transparecer a tinta que está por baixo.

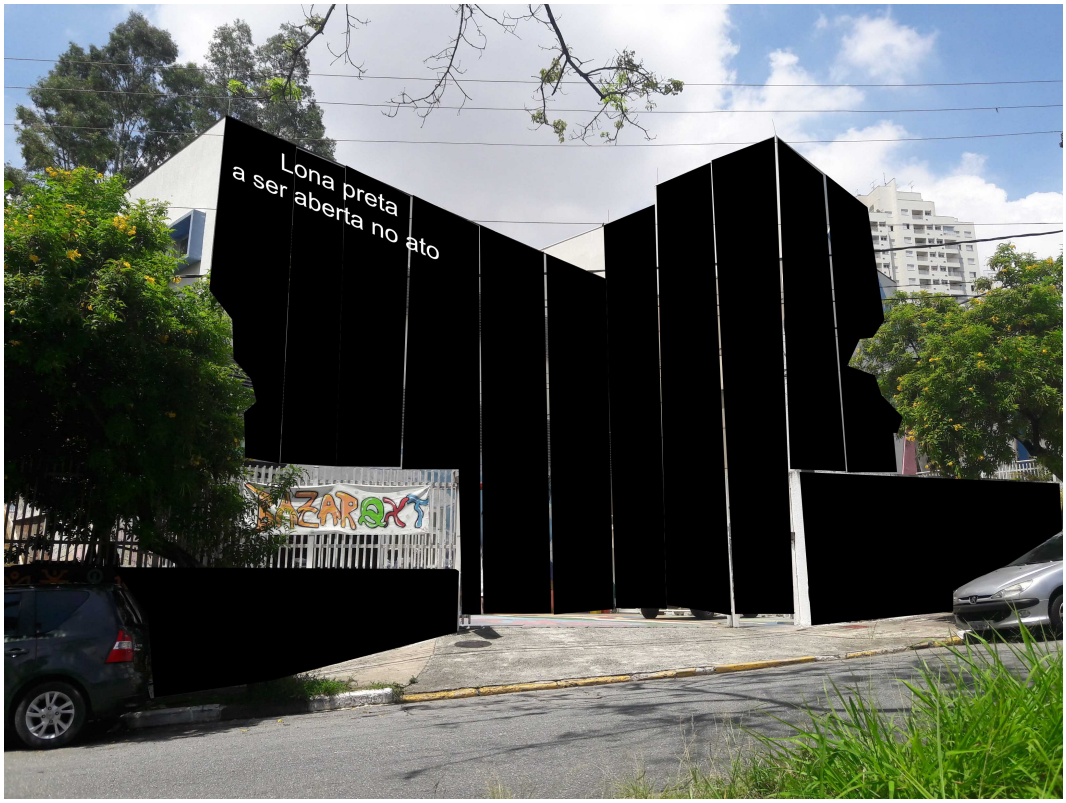


Figura 209- prospecto da intervenção sobre o prédio da instituição



Figura 210 - intervenção realizada pela lona preta veladura instalada.

Apêndice 6 – Vídeos
Registros de processos, ações e obras, documentadas pela linguagem audiovisual.

Vídeo 1 - On top the ground, ou labirinto para o Yo, 2013 – 6’ 35”

acesso em: https://www.youtube.com/watch?v=97i_hr2bZB0

Vídeo 2 - O fim é o começo - 2015 – 4’42”

acesso em: https://www.youtube.com/watch?v=qIwpRmsJ4OU

Vídeo 3 - Terra de Gigantes, parte 1, 2016 – 3’ 21”

acesso em: https://www.youtube.com/watch?v=YL6trUeHoqY

Vídeo 4 - Terra de Gigantes, parte 2. 2016 – 3’56”

acesso em: https://www.youtube.com/watch?v=CtFvIwSU778&t=131s

Vídeo 5 - Expedição Savassi, BH, 2014 – 3’ 44”

acesso em: https://www.youtube.com/watch?v=vXubNfGnkrg

Vídeo 6 - Under construction the bridge, ou rampa para Ind, Casper, Crial, Angio, Cosmos, Aib e Dora., 2014 – 1’ 26”

acesso em: https://www.youtube.com/watch?v=wlc_fW2y5U8

Vídeo 7 – Intermitências cotidianas do bem querer. 2016 – 5’ 52”

acesso em: https://www.youtube.com/watch?v=vXNSnAnpuYw



