

A poética do grafite e a visualidade do ambiente urbano

Charbelly Estrella*

RESUMO

Este artigo se propõe a apresentar e discutir a ocupação da arquitetura urbana pela produção artística de grafite. Estaremos ensaiando duas dimensões de debate: o caráter poético e a relação do grafite com a cultura urbana como possibilidade de constituir um “lugar” através da arte.

Palavras-chave: arte, cidade e grafite.

SUMMARY

This article proposes a discussion and an introduction about grafite as an artistic occupation of urban architecture. We will be assaying two dimensions of debate: the poetical character and the relation of the grafite with the urban culture as possibility to constitute a “place” through the art.

Keywords: art, city and grafite.

RESUMEN

Este artículo propone una discusión y una introducción sobre grafite como ocupación artística de la arquitectura urbana. Probaremos dos dimensiones de la discusión: el carácter poético y la relación del grafite con la cultura urbana como posibilidad para constituir un lugar con el arte.

Palabras clave: arte, ciudad y grafite.

“A Arte não reproduz o visível, mas torna visível.”

Paul Klee (2001, p.43)

Trânsito caótico, refletores, vendedores ambulantes, outdoors eletrônicos ou não, fachadas carcomidas pelo tempo e pela memória esvaziada, cartazes publicitários, convites à revolução das mulheres – um passeio pelo centro do Rio de Janeiro ou de São Paulo. A cidade, qualquer grande cidade, se desenha em formas inesperadas e explosivas e atravessa em zigue-zague nosso campo de percepção. O movimento constante de relevos e planos produz um emaranhado perceptivo que delinea a própria subjetivação das visualidades da cidade.

Guattari (1992) afirma que mesmo diante da multiplicidade de processos que a cidade dá a ver, ainda assim poderíamos restaurar um caráter subjetivo na cidade. Os processos produtivos, comerciais, imagéticos e humanos atravessam o sujeito estabelecendo novos processos de subjetivação. Talvez, por isso, o espaço urbano seja lugar tão privilegiado para os debates de toda ordem, para “visualidades” inesgotáveis. Esta imagem também não é nada além do que qualquer reflexão sobre a experiência urbana nos grandes centros pode nos oferecer. Mas neste turbilhão de imagens, ainda podemos ver?

As questões que abordaremos aqui se referem, antes de tudo, a chance que uma maneira específica de apropriação das superfícies arquitetônicas da cidade pode revelar para nós, ou seja, *tornar visível* para nós – uma retomada subjetiva da cidade e de sua planaridade trajetiva na forma do grafite. Para nós o grafite remarca ao mesmo tempo a eferescência dos

fluxos urbanos e os convites ao olhar, mas confere a estas dinâmicas um caráter poético em uma tentativa clara de “ganhar” da pressa inerente à vida contemporânea, absolutamente gerenciada pelos fluxos do capital flexível. Não há aqui nenhum resquício ou tentativa de retomar a idéia de contemplação própria à cidade moderna. A contemplação exige uma relação de tempo e espaço que não podemos encontrar mais nos grandes centros urbanos contemporâneos do ocidente. Mas de alguma forma o grafite relembra-nos a força criadora do olhar, porque ainda é na dimensão subjetiva do olhar que somos capazes de perceber o emaranhado de cores e a própria presença do grafite, apesar da diversidade de fenômenos que se tornam sensíveis no ambiente urbano – sons, cheiros, cores e luzes e outros. Algumas idéias aqui apontadas nos acompanharão durante este ensaio – como visualidade da cidade, suas superfícies e “espacialidades”. Estaremos aqui trabalhando não apenas com a idéia de espaço, sua virtualidade e projeção ideal e imaterial, mas sim com a hibridação entre a ideação e a construção imagética do espaço – a materialidade arquitetônica da geometria vai dividindo lugar com a própria imagem do material, ou ainda, com a própria dimensão imaterial da imagem. Neste sentido, as espacialidades da cidade se constituem pelo encontro entre a materialidade produzida pelo cálculo geométrico e a produção de imagem sobre as superfícies dessas materialidades. Este ponto de contato, esta imagem que está ali, mas não pertence àquela construção cria, para nós, um vão de produção.

O espaço se refere antes de tudo à tradição racionalista, aos fundamentos platônicos e nosso entendimento da geometria, o grafite como imagem e a relação que esta ocupação artística produz com a cidade, ou melhor, com a arquitetura da cidade, concreta e geométrica. De alguma forma acreditamos que a produção de grafite produza um estranhamento, um deslocamento plástico das superfícies da própria cidade – um *impacto plástico*. Este impacto plástico é o nosso crédito absoluto no olhar e que é isto em última instância que ainda permite que fenômenos artísticos reassumam a cidade.

A paisagem urbana é constituída pelas possibilidades infinitas que temos de construir trajetos, esses por seu dado de repetição cotidiana amortecem nosso campo de visão – temos aqui a clássica questão do olhar na cidade. O acesso é perceptivo da vida urbana, mas também está condenado por seus excessos. A exacerbação das imagens, o caráter espetacular da vida urbana nos carrega para uma amortização dos impactos que uma cidade pós-industrial pode nos causar – imagens, circulação de bens e serviços, tecnologias exuberantes. Livres do peso de uma cidade materializada pelo projeto arquitetônico urbano, maior então será nossa impulsão no espaço. É só imaginarmos os feixes de luz que substituem as torres do *World Trade Center* – feixes de luz não caem, não podem ser atingidos por qualquer corpo material, de certa forma libertam a cidade da eminência da tragédia repetida. A arquitetura bombardeada torna-se imagem sem riscos, leve, desvencilhada do peso da arquitetura. Talvez possamos pensar que a etapa urbanística que estamos experimentando seja a aquela que substitui

o construído pelo imaginável, pela imagem, ou ainda pelo caráter espetacular das imagens – a essência da visibilidade da sociedade midiaticizada.

Quando escolhemos pensar a produção de grafite estamos reconhecendo uma área de contato sutil e frágil entre a materialidade arquitetônica que realiza o cálculo geométrico do espaço e a produção de imagens que se apresentam como o reverso do projeto urbanístico - o grafite então enuncia os usos possíveis da arquitetura, por vezes monumental, das grandes cidades. O grafite depende dessa arquitetura e do próprio mobiliário urbano, depende mais ainda de sua decadência. É nesse vão que se abre entre o projeto urbanístico de ocupação geométrica do espaço e o reconhecimento das superfícies da cidade e de suas perdas para os usos que as experiências das superfícies podem se multiplicar. O grafite assim marca duas fronteiras – a primeira se refere ao limiar da materialidade da arquitetura urbana e do vazio pós-industrial, pós-estrutura. A segunda fronteira refere-se ao próprio limite de uma cidade que já não é matéria, nem espaço, mas espacialidade e imagem. Neste sentido o grafite admite não somente uma relação, ou tensão, artística com a cidade e, assim, integra uma antropologia do “lugar”.

Podemos dividir nosso ensaio em duas questões – a primeira atende à dimensão poética que compõe a própria produção artística do grafite. Neste caso consideraremos aqui o grafite, apesar de não integrar formalmente os debates sobre a Arte Contemporânea, como produção de arte. Cabe aqui o nosso esforço por reconhecer seu caráter imaginativo e poético de

força criativa, não só com relação às imagens que produz, mas na realização poética dessas imagens integrando diretamente as superfícies urbanas, ou seja, produzindo espacialidades. A segunda questão trata exatamente dessa relação dos usos da cidade, seus espaços, planos e superfícies.

O projeto urbanístico não insere, e dificilmente teria como fazê-lo em sua tradição moderna, os usos e as dinâmicas cotidianas dos indivíduos envolvidos com as práticas urbanas. Para tanto não podemos fechar os olhos para a questão proeminente de que a produção de grafite instaura um caráter relacional com o espaço racionalizado da cidade – seus planos geométricos e suas geometrias materializadas. Discutir o grafite como arte, a partir de sua negociação com a própria cultura, está longe de considerar esta produção artística como um ato de puro vandalismo, de escárnio ou mesmo de dilapidação do patrimônio público; ao contrário o grafite é uma tentativa em reaver, remarcar e fixar novas significações à cidade. Nesta dinâmica o grafite aposta em captar, ou ainda, cooptar o olho humano (e urbano) com a intensidade de cores e com a própria dimensão arquitetônica de suas imagens. Observando as produções, especialmente na cidade de São Paulo, podemos verificar facilmente que há um endosso da escala arquitetônica.

Os grafites ocupam e se alargam pelas superfícies de modo que mesmo na velocidade e distância dos trajetos possamos irremediavelmente olhá-los, sobretudo não nos pedem aproximação física, ao contrário, são produzidos de forma que a distância é um favorecimento à visualização mais completa das

imagens. Um exemplo claro disto é a produção de grafites que ocupa as passagens de nível nas grandes avenidas na cidade de São Paulo. Podemos observar que em sua maioria esmagadora a ambiência, suja, claustrofóbica, escura acaba sendo reconstruída pela ocupação de grafites de toda ordem. Essas passagens de nível têm por função primeira e única racionalizar o espaço dos trajetos da cidade, ou seja, melhorar o fluxo de carros nos diversos planos em que a visualidade da cidade se multiplica. Funcionam geometricamente como linhas – ligam as grandes vias da cidade. Se o grafite ocupa esses não-lugares, e fixa lugares, compõe também uma linha – um trajeto e neste caso é capaz de ganhar a dimensão espacial da cidade.

A sensação de passar por ali é muito singular, a velocidade dos carros ali é marcante e aquela presença visual nos distende, arrebatada e nos devolve à cidade. São segundos de preenchimento visual, como um filme passado em alta rotação. O efeito desses grafites conta obviamente com o próprio movimento produzido pelos passantes e este movimento potencializa o efeito visual da produção artística que ali está. Podemos ir além e dizer que neste aspecto está embutida a produção “arte-fato” do grafite – os modos pelos quais este modo de produção se conecta com o fazer artístico e estabelece, desta maneira, sua peculiaridade, sua unidade de estilo. Percebemos um tipo de ocupação de grafite que é a dos muros que ali há uma referência ao trajeto do olhar como o próprio trajeto da cidade. No caso citado de São Paulo o sentido geométrico de linha fica claro devido à própria função urbanística daquele túnel – ligar dois pontos. Ali a

passagem de nível, por fração de tempo, ganha da rua. Neste caso, a produção habilmente pega carona na função da arquitetura e produz nisto sua força poética – o efeito plástico nos permite reconhecer a potência visual dessa produção artística (ali não há os outros apelos da cidade – apenas carros e imagens grafitadas) e ser engolida pela sua potência visual.

Estaremos então trabalhando aqui com a aposta de que o grafite possui uma fazer poético e é neste fazer poético que reside a possibilidade de realizar um caráter relacional com as superfícies urbanas. Marc Augé (2003) se refere ao conceito de lugar como identitário, relacional e histórico e por outro lado os não-lugares seriam o contrário disto, ou seja, não possuem nenhuma dessas características. Poderíamos então afirmar que produção de grafites nas superfícies arquitetônicas da cidade enuncia um caráter relacional e identitário dos “artistas” e ao mesmo tempo um convite que através do olhar pudéssemos, todos nós transeuntes, nos aproximarmos desses lugares. Antes de tudo o grafite é um convite aos passantes para a própria cidade e seus trajetos, portanto quanto mais caótico e abandonado mais esta relação pode ganhar força poética para acontecer e ser experimentada visualmente.

O deslocamento ou ainda o impacto plástico do grafite nos reenvia à presença das vigas, pilares, muros e edificações em sua maioria esquecidos por nossos sentidos, indícios de passados que convivem e ainda definem nossos trajetos, mas por outro lado esses re-envios contribuem para um estatuto da leveza. Reencontramos essas materialidades esquecidas através das imagens grafitadas. Entretanto cabe

pontuar que apesar do grafite usualmente ser produzido sobre essas superfícies não há nesta relação uma integração prévia. O que estamos querendo dizer é que a superfície ocupada não estava ali para tal e aqui já descartaremos qualquer chance de conectar a produção de grafite à pintura. Pintura é o que o grafite não é.

O espaço assume um sentido moderno, que a geometria racionaliza, uma abstração que toma forma pela própria condição da cidade de dar-se a ver pela produção arquitetônica, que estabelece o plano da cidade e a própria dimensão perceptiva do espaço urbano, espaço de ocupação e espaço de visão. O tempo de construção instaura por si, em sua dinâmica um espaço ocupado no imaginário urbano, é um tempo de produção da cidade assim como tempo produtivo de sentido. A construção ostensiva da cidade é a própria visão do “progresso”, do avanço da racionalidade sobre a natureza.

O grafite é promotor de um encontro curioso entre o peso da arquitetura urbana e a leveza do imperativo da imagem atual. Ao olhar um pilar de viaduto tomado por uma imagem de grafite, o que vemos ali? A primeira se refere à própria dimensão do mundo contemporâneo, o grafite alçado ao mundo das imagens, que por si expurgam a materialidade das coisas realizáveis neste mundo. Mais que isto o grafite desta forma paga o tributo ao mundo dos mass media, da estética dos cartoons e da efemeridade destes. Neste momento cabe afirmar que o grafite não produz ou opera planos, não há sucessão de ações e sim produção de quadros, esses quadros apesar de postarem-se lado a lado não compõem uma seqüência de ações. Sobretudo, sugerem uma extensão do mundo das imagens, das máquinas de imagens, como um ne-

gativo fotográfico onde os quadros apesar de conectados materialmente não constroem uma ação ou discurso. É possível destacar cada quadro isoladamente, apesar de que uma das características de produção do grafite envolve diretamente estes quadros, aparentemente desconexos, em vizinhança. Há nessas produções reenvios permanentes a outras imagens, marca-se o peso com a leveza. Esta produção envolve diretamente nossa capacidade de perceber todos os quadros ao mesmo tempo, e não fazer uma leitura de uma possível seqüência que parece não existir, há um plano único de produção e intervenção e a arquitetura que o decide.

Temos aí o caráter de duplicidade ou ambigüidade do grafite – sua relação direta com a cidade, com sua materialidade, seu projeto, sua geometria, por outro refere-se ao mundo atual das imagens de freqüentes mutações e impermanências, um anonimato reconhecido. A delicada relação do tempo com o espaço. O grafite toma o espaço geométrico urbano como suporte, mas sua realização é num tempo desterritorializado, indeterminado. Nossa aposta é a de que esta apropriação artística seja a fricção dialética entre a cidade realizada no espaço da arquitetura e a cidade das imagens.

Por um lado há nas produções de grafite um caminho aberto para retomarmos espaços arquitetônicos por lugares. Há um caráter relacional que se instaura pela própria poética do grafite e por sua referência direta a uma subjetividade retomada frente ao caos urbano. De outra forma o grafite desfamiliariza a superfície ocupada, como se o pilar de viaduto grafitado fosse assim descolado de sua função e rapidamente retomado como suporte daquelas imagens, o pilar ganha do viaduto.

Reafirmamos aqui nossa aposta produtiva – o grafite nos “abre os olhos”, nos coloca em estado de alerta para uma “espacialidade” urbana que se constrói por sua relação com o tempo e não com sua ocupação do espaço, ou seja, com o tempo do efeito visual, o tempo em que o entorno perde para o grafite. Uma temporalidade do efeito plástico, quando a arquitetura perde para a imagem. E mais ainda nos coloca em contato com o tempo da cidade construída, o tempo ostensivo da arquitetura.

Essa relação intrínseca do grafite com a arquitetura modernista nos lança em outras questões não menos delicadas – a idéia de que a imagem atual do grafite não está desvinculada da monumentalidade moderna. Podemos observar a própria produção do Muralismo na década de 40, no México, com José Orozco, Diego Rivera e David Siqueiros. Entretanto esta produção parecia ostentar o próprio espaço político, um movimento de matrizes marxistas – conduzir o povo à revolução. Nesse sentido o muralismo é o endosso do próprio espaço moderno. Por outro lado obriga a arte a prestar um tributo à política. Por outro lado o Muralismo assume uma preocupação com a dimensão pública (e urbana) da arte – a ocupação de espaços públicos ou coletivos. Ainda que percebamos no grafite resíduos dessa dinâmica, não podemos afirmar que há ainda o debate sobre a dimensão pública da arte. Até porque não temos certeza de que a ocupação desses espaços na cidade garantiria a essas e outras produções contemporâneas uma dimensão pública.

Se o debate sobre a dimensão pública ainda é um terreno muito arenoso, por outro lado a interferência

nos fluxos da urbanidade é uma possibilidade que já vem sendo discutida nas obras de alguns artistas. O trabalho escultório de José Resende e seu esforço para atravessar o espaço, mais ainda nos trajetos dos centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo. Podemos citar aqui dois exemplos do artista citado. “Uma grande placa de concreto preto foi a primeira obra do escultor a ser disposta em lugar público, na Praça da Sé de São Paulo, em 1979. É uma escultura que mede forças com a cidade que a cerca; desde o início, esta foi sua motivação” (CORREA, 2000, p.41). A idéia do artista com esta escultura nas dimensões 4,00x14,00x0,30m era a de provocar a participação do público, especialmente porque fora disposta inicialmente em frente ao fórum da cidade. Retirada dali perde muito de sua força, mas ainda marca o fluxo perene da cidade.

Outra obra que enuncia esta relação com os fluxos da cidade é o trabalho de Ducha intitulado *Coca-Coca*⁸. A afixação de cartazes pelos muros da cidade, inclusive próximos a uma delegacia, não foi de forma alguma o bastante para que as pessoas se dessem conta de sua existência, de seu chamado. Neste caso a presença destas produções não produziu nenhuma intervenção na vida das pessoas, não ultrapassou todos os outros apelos visuais presentes na cidade. Portanto, ainda é extremamente delicado, e até improvável, dar ao grafite o destino de arte pública, por vários motivos. Ressaltaremos dois aqui: o primeiro se refere diretamente à instância conceitual de “público”.

O que seria espaço público ou arte pública quando temos no ocidente um movimento de privatização dos lugares de socialização – shopping centers, centros

comerciais, condomínios fechados, ambientes virtuais e os ostensivos sistemas de segurança? O que podemos denominar de público em uma sociedade de consumo que se agencia pela acumulação de bens, pela privatização das experiências que antes eram preenchidas de sentido na coletividade das vias da cidade? Estas perguntas são demandas vitais para que possamos discutir a possibilidade de uma arte pública no espaço da cidade. Por outro lado, acreditamos que seria também pedir pouco à poética de qualquer produção artística, inverter a relação. A arte pode atingir em cheio a dimensão pública, ou o espaço público da cidade, porque é capaz de interferir diretamente, não somente no campo visual, mas na vida, nos fluxos e na forma de as pessoas conceberem a fisionomia⁹ urbana. Inverter esta relação, além de arriscar a poética da arte, é provavelmente forçar uma conexão direta que depende intrinsecamente da disposição dos atores urbanos.

No primeiro momento a questão está em como denominar, ou melhor, como nomear a própria incursão dos grafites pela cidade? Como estabelecer um lugar que possa conectar esta produção ao cenário mais amplo da produção artística e visual da própria cidade. Observamos o grafite como um elemento visual que é peculiar aos grandes centros urbanos – Nova York, Los Angeles, Paris, Berlim, Barcelona entre outros. Em Berlim, especialmente, podemos verificar a eminência do grafite no “extinto” Muro de Berlim. Ali o muro é uma linha, dividia a cidade, compunha uma trajetória de cisão tanto em espaço como em “lugar”. A produção de grafite atualmente ocupa, se não toda a extensão (porque não existe mais), grande parte. Claramente estamos discutindo o encontro da poética do grafite no

deslocamento da função ideológica, geométrica e arquitetônica em uma superfície artística.

Afirmar que o grafite integra a própria História da Arte não é de forma alguma nossa preocupação ou questão, ou seja, este movimento talvez servisse muito mais a uma justificativa metodológica que à própria tentativa de apreender suas formulações, suas formas e acima de tudo, sua poética. Por outro lado, certamente incorreríamos em diversos equívocos de classificação e desta forma também poderíamos determinar o esvaziamento da reflexão a que nos propusemos ensaiar.

A primeira tentativa de retirar o grafite do debate da antropologia urbana e inseri-lo nas reflexões do campo das artes já é uma tarefa bastante cheia de armadilhas. Nosso primeiro passo nesta direção se desdobra em três propostas: a questão do suporte – a relação dos muros e pilares como suportes arquitetônicos que se deslocam da função para o uso artístico; a escrita, ou ainda como a possibilidade de sobreposição de várias escrituras – um palimpsesto (ocupa o que já foi ocupado ou o que será ocupado) o que deflagra o sentido de impermanência no tempo e no espaço, ou melhor, da relação inconstante entre luars e não lugares na cidade. “O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugídias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação” (AUGÉ, 2003, p.74).

De outra forma, o cenário da “arte contemporânea”, tão difícil de pronunciar, deixa diversos vãos nas determinações de suas arestas, limites ou até categorias, seja para encaixarmos tentativas outras, engolidas pelo

fazer artístico – protestos ou manifestos, seja essencialmente por aquilo que se pretende atravessar a vida das pessoas, das coletividades nos grandes centros urbanos. Poderíamos ousar a afirmação de que está poética interfere no campo de visão dos transeuntes, atravessa e refaz próprio campo visual da cidade. Desta forma poderíamos chamá-lo, com certa tranqüilidade, de arte. O grafite então se propõe como dimensão artística enquanto negocia com a própria percepção do ambiente urbano, porque está nos “espaços do olhar”.

Quanto ao fazer poético temos o texto do grafiteiro, ou ao menos, sua linguagem, mas que em momento algum diríamos que é expressivo de sujeito, mas característico do próprio grafite. Há nessa escrita não somente uma tipologia singular como também referências que se repetem na composição do texto-imagem. Podemos identificar precariamente dois tipos de grafite – o primeiro se refere ao caráter tipológico, e este talvez exige de nós uma participação imaginativa – não só para desvendarmos a palavra escrita como também para desvendarmos como a partir dela compõe-se uma imagem da palavra escrita. O outro tipo refere-se à produção de personagens, situações da vida de cotidiana da cidade como cenas, como quadros fotográficos. Apesar de parecer num primeiro momento mais poético, raramente guarda uma descoberta a ser feita e desta forma exige menos comprometimento daquele que olha. Subsumir uma produção artística de maneira tão precária é extremamente perigoso, mas o que estamos tentando aqui é tentar estabelecer uma proximidade que nos permita produzir diferenças que por um lado nos permitam encontrar a figura e o fazer do grafiteiro, ou melhor, conectar artista à sua produção,

por outro lado é uma de travar intimidade com a produção. E acima de tudo evitar forçar o grafite a dizer aquilo que não quer ou não deve dizer. “Quase sempre o reducionismo mutilou a própria realidade da arte. A experiência contemporânea conduz a manobras simultaneamente mais abertas e mais precisas. Paradoxalmente, para decifrar os pontos de contato entre a arte e os demais processos sociais, mostrou-se imprescindível aprofundar a investigação no interior da própria arte e aí, só aí, violar sua intimidade e esclarecê-la.” (BRITO,2001, p.202).

Apesar de estarmos propondo uma fuga da predominância do discurso antropológico sobre nosso objeto, pensar a ocupação do espaço é pensar as formas histórico-culturais que a arte pode produzir quando ganha materialidade. Não podemos fechar os olhos (mesmo porque nosso objeto os requer bem abertos) ou ignorar o fato de que o grafite possui uma história originalmente articulada com o “movimento Hip-Hop”, e que, portanto o aloca como um dos elementos de uma tríade artística que se completa com o break e o rap. Mais interessante é pensar que apenas o grafite é o elemento chamado, ou encarado, como arte pelos próprios integrantes do movimento.

Nesse contexto grafitar é tomar o espaço do olhar – apropriar-se do ambiente visual da cidade, ou melhor, é estabelecer uma dimensão relacional com determinadas áreas ou lugares. Isto se coloca, porque acima de tudo, o grafite, talvez ao contrário da pintura em um quadro, não se fecha em si, mas se refere ao seu entorno, ou seja, o suporte material do grafite não se limita em absoluto à espacialidade grafitada, mas por definição evade dela e contamina o que está ao redor, constituindo uma cena,

um cenário – sua visualidade, compondo assim a própria fisionomia da cidade. O grafite então se dá quando não faz questão dos limites mas quando os nega, quando desdenha¹². Este continuar acontece não apenas em relação ao muro como suporte, inclusive poderíamos dizer é peculiar a esta superfície, mas também em relação a outros grafites. Podemos observar isto em diversas áreas da cidade, onde os trabalhos parecem se enlaçar, continuar ou começar uns nos outros. Esta dinâmica é fruto das produções conjuntas. Vários grafiteiros trabalham juntos, ao mesmo tempo, um mesmo muro¹³. Esta dinâmica marca duas questões – a primeira se refere à idéia de produção conjunta, há no trabalho do grafite a referência permanente a uma experiência de “gueto”, de gangues, de grupos de artistas, especialmente porque os grafites nascem sempre desta ação conjunta e por outro lado a própria execução de imagens em grandes dimensões em vias públicas demanda um número razoável de pessoas. A segunda se refere à marca de seu tempo, o grafite evadiu o “gueto”, principalmente se pensarmos no Rio de Janeiro, onde pensar gueto é no mínimo fora de sentido. Produzir conjuntamente é construir testemunhas de produção que por sua vez são produtivas. É comum que o momento do trabalho seja filmado e fotografado, o que endossa a existência de pontos de contato entre esta produção e os processos sociais e maquínicos nos quais está inserida. Além da própria dimensão antropológica, há uma poética, uma linguagem de continuidade, entrelaçamento, entre os trabalhos que também inaugura as assinaturas artísticas e os títulos dos trabalhos, insígnias de individualidade, mas de forma alguma há aqui a chance de retomar o

caráter expressivo da arte. Mas poderíamos ousar a presença de um conceito – ensaiar o próprio conceito de grafite.

A produção de grafite acontece numa práxis de grupo, ou seja, ao mesmo tempo há, em cada “quadro de grafite”, uma existência única de forma concomitante, simultânea, o convite ao trabalho vizinho – ao que continua, mais uma vez uma linha – conecta o primeiro ao último quadro. Podemos observar nesse trabalho a presença de uma faixa vermelha que parece sugerir um cordão que conecta todas as imagens, mesmo que trabalhem em tensões e formas diferentes. Temos observado que esta marcação da conexão entre os trabalhos produzidos em uma grande extensão de muro começam a ficar mais freqüentes – produzindo uma ambigüidade. Remarcam a individualidade das imagens grafitadas por assinaturas cada vez mais pontuais e por outro intensificam o estado de vizinhança entre si. Há outro detalhe (que vem deixando de ser detalhe) que é a utilização cada vez mais intensa de produções que misturam o uso de pincel e tinta de parede com o próprio jet. A princípio grafite se refere a arte com “spraycan”, exclusivamente. Mas podemos observar isto como uma peculiaridade norte-americana. A exemplo do Muralismo no Chile, a presença de tinta e pincel é característica.

No movimento daquilo que inicialmente estamos chamando de “ambigüidade”, percebemos as formas de um palimpsesto. Na própria relação tempo-espaco que o grafite estabelece com as superfícies ocupadas há uma certeza constituinte do fim. Aquele trabalho pode desaparecer a qualquer momento. Aqui apostaremos alto que poucas propostas se entregaram tanto ao provável fim, desaparecimento. Portanto, reafirmamos a idéia de

um palimpsesto porque aponta as ocupações anteriores e de certa forma sugere as posteriores, que nem sempre serão também grafites. E na maioria das vezes não são.

O que estamos tentando arrumar é um espaço onde os relevos entre os trabalhos artísticos ganhem diferenças materiais e, ao mesmo tempo, que produzam suas singularidades enquanto forma artística não firmam sua poética conecta-la com seu contexto histórico, político e social. Pontuar as diferenças entre os trabalhos, sem categorizações ou classificações institucionalizadas, é uma aposta nossa de um caminho possível para encontrarmos o artista. Enquanto textos, grafites se referem a essas presenças. Mas ainda se agenciam numa relação imbricada “grupo-indivíduo”. Se esta é característica constitutiva da própria condição do grafiteiro não queremos forçar uma ruptura que não pode acontecer, mas daremos uma chance à desconfiança.

Uma outra pontuação é a deflagração que o grafite faz do deslocamento da função arquitetônica dos muros – separar, remarcar o dentro e o fora – onde o dentro é mistério, o guardado, o trabalho artístico do grafite parece, de forma lúdica, inverter esta relação pelos usos dessas superfícies. Os muros se transformam em condições de possibilidade para essa ocupação de espaços antes separados. Um convite a quem estiver dentro para sair... O grafite reflete o uso artístico das superfícies urbanas. E neste sentido gera um deslocamento da percepção que merece retidão. Os usos como produção de sentido tornam-se mais ululantes quando observamos a presença de grafites em pilares de viadutos. Ocupação constante no Rio de Janeiro, isto nos sugere uma relação espacial curiosa. Quase um

“embelezamento” de lugares comumente “secos”, de não-lugares. Mais que isto de lugares que sempre estamos passando e nunca permanecemos, o que numa conexão rápida poderíamos dizer que o grafite não exige muito do receptor, não retém aquele que olha. Mas ao mesmo tempo exige rápida captação de sua existência que pode desaparecer nas próximas horas.

Este esboço se esforçou por alinhar alguns primeiros registros do que a produção artística do grafite poderia suscitar. Como ensaio de reflexões ainda não pode achar lugar substancialmente seguro para repousar conceitualmente. Talvez neste momento os trabalhos de outros artistas contemporâneos, como os aqui citados, possam colaborar muito mais para que possamos captar um espírito do tempo, se ele ainda estiver rondando por aí, uma narrativa, uma expressão artística mais ampla que nos empurre para outras possibilidades de olhar e perceber nosso objeto.

Insistimos na questão que discutir o grafite como arte é risco certo de esbarrar na própria História da Arte como produção institucionalizada de reconhecimento dos valores e movimentos das expressões que a constituem como tal. Se isto é uma preocupação, talvez seja bem menor diante das questões que se multiplicam quando empurramos a produção de grafite para próxima da pintura e da escultura – o grafite talvez resista, já apontando a dificuldade atual dessas categorizações.

Notas

¹ Este trabalho consistiu em utilizar a mesma tipologia da marca “Coca-Cola”, em serigrafia de dimensão 87x100cm. Este trabalho integrou o projeto de arte pública “Atrocidades Maravilhosas”, coordenado por Alexandre Vogler. Fevereiro de 2000, na cidade do Rio de Janeiro.

²Lynch, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Estamos empregando aqui o sentido de fisionomia como o próprio artifício visual do qual se compõe as cidades, “um conjunto de elementos do qual esperamos que nos dê prazer.” Prefácio, VII.

³Para ilustrar isto podemos dar como exemplo um grafite que há na rua Dr. Satamini, na Tijuca. A assinatura é de FleshBack Crew. Este trabalho é todo em ocre, confundindo-se em absoluto com a própria “textura” do muro. Ao nos aproximarmos é difícil definir seus liames. Há ali uma expressão clara de continuidade, que pode se alargar até qualquer outro muro da cidade.

⁴Podemos observar alguns exemplos – o muro da Supervia e do Metrô na Radial Oeste, no bairro Maracanã; um muro na área da Leopoldina entre outros.

Referências bibliográficas

AUGÉ, M. *Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 3. ed. São Paulo: Papirus, 2003.

BRITO, R. *Richard Serra, catálogo de exposição*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 25-29.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (O novo e o outro novo). In: (___) BAUSBAUM, Ricardo. (org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CORRÊA, Patrícia L. A. *A escultura de José Resende: imaginação da fisicidade*. Dissertação (Mestrado). Departamento de História/PUC-Rio. 2000.

DELEUZE, G. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: (___) *Conversações*. São Paulo: 34, 1998.

GUATTARI, Félix. Restauração da Cidade Subjetiva. In: (___). *Caosmose, um novo paradigma estético*. São Paulo: 34, 1992.

KLEE, Paul. Confissão Criadora. In: (___). *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SENNETT, R. Deriva. In: (___). *A corrosão do caráter – conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. São Paulo: Record, 1997.

Charbelly Estrella é bacharel em Comunicação Social (UERJ), Mestre em Comunicação e Cultura (UFRJ), doutoranda em História Social da Cultura (PUC/RJ). Professora da Faculdade de Comunicação Social da Unesa.

Conexões transdisciplinares