

Comunicação, arte e invasões artísticas na cidade

Fernando do Nascimento Gonçalves

Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Professor da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. Pesquisador do CAC- FCS /UERJ (Comunicação, Arte e Cidade).

Charbelly Estrella

Doutoranda em História Social da Cultura pela PUC-RJ. Professora de Comunicação da Universidade Estácio de Sá. Pesquisadora do CAC – FCS/UERJ (Comunicação, Arte e Cidade).

Resumo

A arte e a cidade podem ser consideradas vetores de produção social de visões de mundo e modos de vida. As intervenções artísticas urbanas funcionam, neste contexto, como práticas sociais comunicativas, que nos permitem repensar os modos como nos relacionamos com o urbano e os significados sociais que lhe são atribuídos. É nesse viés que o presente trabalho aborda essas interferências desde os fluxos urbanos das vanguardas artísticas européias aos eventos recentes de arte urbana e da produção de graffiti nas grandes cidades brasileiras, a exemplo de São Paulo e Rio de Janeiro.

Palavras-chave: comunicação – arte – cidade – intervenção - graffiti

Abstract

Art and urban space can be considered as vectors for social production of world visions and life styles. Thus, artistic urban interventions work as social communicative practices which allow us to understand the ways we relate to city spaces and the meanings they are given. This paper focus on such interferences from the european avant-garde to recent brazilian public art events and graffiti intervention in cities as São Paulo and Rio de Janeiro.

Keywords: communication – art – urban space – intervention - graffiti

Resumen

Arte y ciudad pueden ser considerados vectores de producción social de visiones de mundo y modos de vida. Las intervenciones artísticas urbanas funcionan, en este contexto, como practicas sociales comunicativas que permiten repensar las maneras como uno se relaciona con los espacios urbanos y con los significados que les son atribuídos. Es por esa perspectiva que el presente trabajo aborda las interferencias en los flujos urbanos por las vanguardias artísticas europeas y en los recientes eventos de arte pública y de producción de graffiti en grandes ciudades brasileñas como São Paulo y Rio de Janeiro.

Palabras-clave: comunicación – arte – ciudad - intervención – graffiti.

O presente trabalho pretende discutir as relações entre comunicação, arte e cidade enquanto espaço de análise das práticas de nossa própria subjetivação, ou seja, da constituição de nossos modos de vida em sociedade. Para considerarmos a arte e a cidade como vetores de produção social de subjetividade, será necessário “descolar” as formas de existência de seu aspecto individual e perceber que, na relação conosco mesmos e com o outro, essas formas assumem determinadas configurações em cada época, encarnando práticas sociais e comunicativas sempre mutáveis.

Tal afastamento é importante também na medida em que nos permite perceber os tipos de valor e significação que estas relações implicam para nossas percepções e vivências dos espaços sociais organizados, como é caso das cidades, e para nossa própria experiência subjetiva e nossos modos de estar nestes espaços.

Nesse sentido, a comunicação no âmbito da cidade vai nos interessar menos por seus aspectos midialógicos e da cultura de massa – embora não os recuse – e mais pelas articulações semióticas que caracterizam a comunicação enquanto processo simbólico de produção de sentido. É nessas articulações semióticas capazes de resignificarem práticas sociais que a arte e a cidade aparecem como importantes espaços para investigação e análise, pois ambas nos convidam a aventuras de caráter estético e subjetivo, onde o *estético* diz respeito a formas de sensibilidade criadoras e o *subjetivo*, à produção social de estilos e modos de vida (GUATTARI, 1992).

A cidade pensada como um foco ativo de experimentações se cruzará aqui com a arte, que, embora não detenha o monopólio da criação, será igualmente um elemento importante para nos ajudar a pensar o espaço e a cultura urbana exatamente como vetores de produção social de “subjetividade”, no sentido em que o entende Guattari, ou seja, produção coletiva de sentido para nossos modos de vida e sensibilidades.

A arte vai nos interessar, então, menos pelo que expressa e mais pelas marcas que pode deixar em nós, por seu poder de nos engajar em processos de invenção; já a cidade, será pensada menos em relação com a geografia dos espaços produzidos e mais em sua relação com o tempo da experiência, ou seja, pela qualidade das experiências subjetivas que seus espaços podem suscitar. Arte e a cidade são consideradas, assim, importantes operadores discursivos e participam, juntamente com outros elementos da vida social, dos processos de constituição dos modos de vida e dos processos comunicativos na atualidade.

Caracterizada mais que por evidências e familiaridades, a cidade é marcada pela exterioridade e pelo investimento no heterogêneo, pelos fluxos que levam e trazem estrangeirismos e misturam corpos, visões de mundo e estilos de vida. Por isso mesmo, como afirmou Paul Virílio (1993), a cidade não é simplesmente onde se vive, é acima de tudo uma encruzilhada. Deste ponto de vista, há que se considerar a cidade não apenas como um lugar, mas como uma experiência e uma prática social de espaço (DE CERTEAU, 1994; PALLAMIN, 2000).

É que a cidade é uma das formas da inscrição da experiência humana na cultura e na história, e, portanto, um processo contextual, resultante dos projetos que dinamizam suas estruturas. A experiência urbana é incessantemente recriada e tem sua inscrição constantemente atualizada na história. Assim é, por exemplo, que vemos a ascensão dos espaços públicos do século XIX, cor-

porificados na inovação urbanística do *boulevard* parisiense, e também seu declínio já no século XX, a partir do surgimento do automóvel e da criação das *high-ways*, e que hoje culminaram com o surgimento das cidades “orientadas para o carro”, como Los Angeles.

Já no século XX, entre diversos modernismos, a cidade assistiu à celebração da tecnologia e do consumo, através dos quais se introduzem novas formas de estar no mundo, sensivelmente diferentes daquelas trazidas pela fábrica. Passa também a abrigar outros funcionamentos como o de prestadora de serviços e de lazer. Surge aí noção de “cidade-espetáculo”, em que o *design* conta nossa história e espaços públicos transmutam-se em imensos sítios público-privados, espaços de confinamento artificiais, assépticos, porém incrivelmente sedutores, como os *shoppings*.

Pensar, portanto, a cidade como produtora de sentido e de modos de vida é interessante por permitir vê-la como espaço de criação e de produção de relações com o real, com a história e a cultura. Não por acaso, os artistas vêm realizando uma série de ações que têm a cidade como personagem principal de um processo de criação que se convencionou chamar de “arte pública” (DEUTSCHE, 1996), “arte urbana” (PALLAMIN, 2000) ou “arte contextual” (ARDENNE, 2004).

É interessante observar que não é efetivamente novo o fato de a cidade ser apropriada pelos artistas como espaço e elemento de criação. É na Paris do final do século XIX, quando a cidade ocidental se redefine urbanisticamente aos golpes do martelo da revolução industrial, do automóvel, das grandes avenidas, que o realismo na literatura, na pintura e no teatro dá lugar ao simbolismo, iniciando-se a crise da representação e a fusão entre arte e vida.

Curiosamente, é em Paris e em outras capitais da modernidade europeia do século XX que surgem os movimentos que ficaram conhecidos como “vanguardas artísticas históricas” (DE MICHELLI, 1991), movimentos de uma arte que procurava se libertar das preocupações da representação figurativa, causando fraturas no pensamento sobre a experiência artística, visando a sua renovação, e com franca disposição para renovar também as relações entre homem e sociedade.

Nos anos 10 e 20, por exemplo, dadaístas e surrealistas já faziam dos espaços públicos lugares privilegiados para suas críticas e manifestações. O teatro de cabaré de Munique (Hugo Ball e Frank Wedekind), com suas ácidas sátiras ao comportamento burguês do pré-guerra, dá origem, em 1916, em Zurique, ao Cabaret Voltaire. Deste, a partir da experiência futurista, surgiria o movimento Dadá, de Tristan Tzara e Francis Picabia, que influenciaria o próprio Marcel Duchamp.

Entre 1920 e 1923, Tzara auxiliado por Breton e um grupo de artistas, que incluía até Picabia e Duchamp, realiza uma série de eventos em Paris. Um deles, ocorrido em 1921, é destacado por Glusberg (1987, p.19-20): a visita de dez dadaístas à Igreja de St-Julien-le-Pauvre, numa espécie de excursão pelo centro da cidade. O grupo convida “seus amigos e adversários” para o que prometia ser um típico passeio de turistas e colegiais.

A verdadeira finalidade era a mesma de sempre: desmistificar atitudes e convenções. Cerca de cinquenta pessoas se juntaram para a visita, sob forte chuva. Breton e Tzara provocaram o público com discursos, num procedimento semelhante ao dos futuristas italianos. Outro artista se faz de guia e diante

de cada coluna ou estátua, lia um trecho do dicionário Larousse, escolhido ao acaso. Depois de uma hora e meia, os espectadores começaram a se dispersar. Então recebiam pacotes contendo retratos, ingressos, pedaços de quadros, figuras obscenas e notas de cinco francos com símbolos eróticos.

Em 1924, Breton lança o manifesto surrealista e estabelece os fundamentos do novo movimento, cuja tática era a realizar uma “estética do escândalo”, que atacava veementemente, por exemplo, o realismo no teatro. É interessante destacar que as ações surrealistas acontecem tanto em edifícios-teatro, quanto em caminhadas de demonstração, o que curiosamente faz lembrar dos *happenings* dos anos 60.

Com isso, a distância entre arte e vida começa a ser problematizada, num movimento que influenciaria bem mais tarde uma série de artistas como John Cage, Allan Kaprow e Joseph Beuys, já no alto modernismo americano do pós-guerra. O resultado - uma mudança de foco nos processos criativos - permitiria passar da “compreensão dos signos” para o “processo de sua articulação”, ou seja, da interpretação do significado para o processo de significação ou de produção de sentido. Vistos como utopias, esses movimentos, embora não tivessem transformado efetivamente a sociedade - como era seu projeto - tiveram uma inegável contribuição para o estabelecimento de uma nova sensibilidade não só nas artes, mas também na sociedade, projeto que continuaria a ser perseguido em outras épocas e em outros lugares, embora de forma distinta.

O pós-guerra, aliás, considerado como período da segunda onda das vanguardas artísticas - desenvolvida principalmente nos Estados Unidos, mas também na Europa -, foi também pródigo em exemplos de trabalhos de arte na cidade e com a cidade. As ações do Movimento Fluxus, iniciado por George Maciunas, os *happenings* de Allan Kaprow, as performances de Joseph Beuys, Gilbert e George e Yves Klein, entre tantos outros, faziam da cidade ao mesmo tempo um material maleável e uma ferramenta para causar estranhamento, convidando-nos a verdadeiras aventuras perceptivas e interessantes questionamentos.

Esse gênero de experimentações difundiu-se por diversos países, inclusive o Brasil, prolongando-se pelas décadas seguintes, embora também sob outros formatos e linguagens, que cada vez mais se acumulavam e justapunham, usando inclusive recursos tecnológicos que ampliavam o alcance dessas intervenções. Lembramos aqui, por exemplo, nos anos 80 e 90, das mega-instalações citadinas de Christo e Jean-Claude; nos anos 90, das vídeo-projeções de aforismos e trechos de poemas nas ruas e monumentos de Paris e Londres, realizados por Jenny Holzer; as instalações audiovisuais fantasmáticas de Tony Oulser, em Nova Iorque ou ainda das intervenções de resignificação de monumentos públicos feitas por Krzysztof Wodiczko na Europa e também nos Estados Unidos.

O Brasil, na onda de experimentações artísticas que fazem da cidade uma prática contextual de espaço e de ativamento de fluxos criadores, também vem assistindo e participando desses movimentos. Seja na Semana de Arte Moderna, de 1922, com seus manifestos e ações de rua, nas intervenções de um Helio Oiticica, nos anos 60, ou na contínua ação individual ou coletiva de artistas nos anos 80, 90 e na atualidade.

Tática semelhante de questionamento realizou, em 2001, a artista japonesa Momoyo Torimitsu, ao trazer para o Brasil seu robô Miyata Jiro, com o qual realizou uma curiosa performance, já realizada em outras cidades do mundo. A ação consistia em colocar o robô - um executivo japonês de terno e gravata que se arrastava lenta e mecanicamente pelo chão e era seguido de perto por uma enfermeira (no caso, a artista), passeando pelas ruas do Rio de Janeiro. Apelidado por vários transeuntes de “Fujimori”, Jiro fez com que algumas pessoas fugissem da rotina e provocou as mais diferentes reações, que variam de lugar para lugar. No centro da cidade, algumas pessoas que estavam normalmente correndo “atrás do tempo”, como que se libertaram, passando a seguir o robô em pleno coração financeiro da cidade, na Av. Rio Branco e também pela Saara (imensa zona de comércio popular também no centro, formada por um emaranhado infinito de ruas) e pela praia de Copacabana.

Em lugares onde se corre contra o tempo (Av. Rio Branco, Av. Paulista), de repente gera-se um contra-tempo, um retardo. Inocula-se um tempo lento, espécie de sabotagem no tempo acelerado da grande cidade. O tempo imbui-se aí de uma outra qualidade e os espaços passam a ser vividos de forma mais intensiva, por causa mesmo dessa variação temporal, desse *break*. É dessa inoculação do tempo lento, que faz-nos estranhar e rever nossos modos de circulação pela cidade que, dentre outras coisas, trata, por exemplo, eventos como *CowParade*.

Em novembro de 2005, paulistanos e visitantes assistiram a um dos maiores eventos contemporâneos de arte urbana do mundo. Com mais de cinco anos de existência, o projeto *Cow Parade*, que já percorreu várias cidades do planeta, veio, pela primeira vez, à América Latina e deve passar em 2006 por Buenos Aires, Mônaco, Lisboa e Paris. Criado em Zurique, Suíça, em 1998, o evento é um dos poucos projetos do gênero que envolve desde empresas, artistas locais e terceiro setor até escolas e o público em geral.

Para o evento em São Paulo, das 150 esculturas inicialmente previstas, foram criadas um total de 84 vacas, pintadas e instaladas por artistas plásticos, designers, grafiteiros, cartunistas, publicitários e diretores de arte, e espalhadas pela região central da cidade, mas também em alguns pontos da periferia. As esculturas podiam ser encontradas em locais estratégicos e de passagem como a estação rodoviária (Terminal Tietê), na saída de estações do metrô da Av. Paulista, em esquinas elegantes dos Jardins, junto ao Museu de Arte Moderna (MASP), em parques como o Ibirapuera e da Luz, ou mesmo “escondidas” em espaços como a FNAC ou até em pátios de restaurantes.

Compreensivelmente, o grau da surpresa das pessoas com as vacas parecia diminuir conforme o tempo de exposição às obras, a maioria bastante inusitada. Na ocasião, nosso interesse principal foi observar as reações dos passantes, transformados em espectadores eventuais, nos diversos pontos da região central da cidade. Chama atenção, aliás, o desejo dos artistas de não criar com elas “obras de arte” no sentido tradicional do termo, mas peças com potencial para o estranhamento com um viés lúdico.

“Interromper um hábito”. “Alterar o curso de um andar”. Permitir-se instigar pela cidade e lançar sobre ela um olhar oblíquo. É próprio das cidades a experiência da rua, que não se cansa de fazer-nos lembrar da possibilidade dessa incessante negociação com a realidade. Como afirma a antropóloga Ja-

nice Caiafa, a rua “mistura o estranho e gera um trânsito em que a percepção do espaço e a vivência dos encontros estão imbuídas de uma nova velocidade (CAIAFA, 1994, p.121). É como se na caminhada, no contato com distintos elementos objetuais e imagéticos (edifícios, barracas, cartazes, *outdoors*) que nos comunicam histórias, discursos e poderes, pudéssemos fazer e refazer, de certa forma, o espaço que nos circunda, conferindo a essa experiência qualidades intensivas, tanto ao nível da percepção, quanto ao nível das articulações dos signos ali presentes e da resignificação dos espaços e seus códigos.

Como afirma Canevacci (1993, p. 30), “a coisa mais opaca de nossa cultura contemporânea é a que nos parece mais familiar, justamente porque nos envolve diretamente com toda a vida cotidiana”. Em função disso, é muitas vezes preciso e mesmo desejável revisitar certa ordem de valores e códigos e “olhar obliquamente o superconhecido”. A idéia de transformar vacas em obras de arte e instalá-las nas ruas e prédios públicos de uma grande metrópole converte esses espaços numa espécie de museu ao ar livre e cria um jogo que ajuda a despertar nas pessoas o lúdico, com o fim de, no mínimo, surpreender e atizar-lhes a imaginação.

A pertinência e importância de se discutir a arte urbana – arte feita na cidade e com a cidade – está no fato de que esta pode ser pensada como prática social que tece com a cultura e a história uma densa trama simbólica que dá sentido às maneiras como produzimos e ocupamos os espaços públicos e, ao mesmo tempo, somos “produzidos” por eles. Como afirma Vera Pallamin, as obras desse tipo de arte “permitem a apreensão de relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política” (2000, p. 24).

Nesse sentido, a arte pública ou urbana será entendida aqui para além de uma concepção decorativa ou ornamental dos espaços citadinos e mais como o que Paul Ardenne (2004, p.41) chamou de “arte de contexto” ou “arte *in loco*”, ou seja, como o processo de se apropriar dos signos do espaço público e de “brincar” com eles, permitindo confrontar e rever valores, regras e códigos sociais e da cultura.

Afinal, uma cidade é lugar de quê?

As grandes cidades apresentam em sua dinâmica capitalizada a produção freqüente de uma convivência profusa de lugares e não-lugares. Segundo Marc Augé, o lugar se define por seu caráter identitário, histórico e relacional e “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 2003, p.73). Nessa lógica estariam inseridos os *shoppings-centers*, aeroportos, estações de metrô entre outros. Os centros urbanos contemporâneos alargam-se na proliferação desses não-lugares. Entretanto, as cidades resistem quando são capazes de “invadir” a si mesmas. O movimento perene que toda cidade parece fazer é o de conquistar cotidianamente seu próprio espaço. O ato poético que identifica a arte é um dos dispositivos de retomada desse espaço subjetivo da cidade.

É sobre essas formas de conquista e de apropriação subjetivas que este trabalho se detém. Já apontamos uma breve história da arte pública e urbana

no século XX, não seria nenhum equívoco reconhecermos que essas ações correspondem ao processo perene de conquista da cidade, ou ainda, de uma convocação à conquista coletiva da cidade. A convocação do povo para as ruas constitui em grande parte o discurso vanguardista e está presente de forma peculiar na monumentalidade visual dos murais mexicanos realizados principalmente por Rivera, Orozco e Siqueiros no Muralismo Mexicano, difundido por outras cidades da América nas décadas de 30 e 40 do século XX. É desse atravessamento visual que falaremos agora.

Atualmente, experimentamos nas grandes cidades globalizadas uma etapa avançada do capital e seus processos maquínicos (tecnologias avançadas) e financeiros (fluxos monetários do mercado). Nesse sentido a maioria dos centros urbanos oferece uma divisão de produção-consumo do espaço urbano pelo qual estamos sempre de passagem. Esse movimento perene de trânsito provoca uma espécie de estimulação nervosa constante, fenômeno identificado por Georg Simmel em seu texto clássico “A metrópole e a vida mental”. O processo de individualização dessa percepção dos apelos da cidade forja um “outro órgão psíquico” sob a forma de uma indiferença - a *attitude blasé*. Portanto, quanto mais racionalizada e administrada a vida urbana se torna mais avançamos na direção de uma indiferença anômica com os apelos urbanos.

Essa transformação em nosso sistema perceptivo foi também abordada por Walter Benjamin, na primeira metade do século XX. A questão abordada pelo autor aponta para um nível de racionalização crescente da vida cotidiana nos grandes centros urbanos. A inserção definitiva da técnica, não apenas no processo de produção como também nas atividades de lazer (o cinema e os parques de diversão), inaugurava o fenômeno que Benjamin nomeou de “experiência de choque”.

Em seu texto clássico, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin aponta quais os efeitos na “percepção estética das coletividades” quando a técnica se estabelece como modo de produção da cultura. Entretanto, o que nos interessa aqui é a referência que o autor faz à operação artística de um dos mais movimentos de vanguarda europeia, o Dadaísmo. “Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública” (BENJAMIN, 1985, p.191). Ou seja, insiste Benjamin, deveria atingir pela agressão o espectador.

Em oposição a essa atitude de indiferença forçada, que o homem urbano experimenta no cotidiano da cidade, resultante da racionalização de seu espaço e das relações sociais, podemos propor as interferências artísticas como retomada dessa condição estética da cidade. A proposta é recompor a dimensão coletiva do ambiente urbano e assim então provocar a cidade como fato estético e de comunicação – o encontro do sujeito com seu objeto sensível.

Atualmente a vida cotidiana contemporânea se constitui também e, especialmente, pelo atravessamento dos sistemas tecnológicos de comunicação e de seus jogos discursivos de poder. É nesse cenário que a arte urbana assume um papel efetivo de re-convocação dos sentidos e da reflexão sobre nossa atual condição urbana. Ao se lançar nessa missão de atravessar e interferir no fluxo de vida, especialmente o cotidiano urbano, a arte negocia com o sistema vigente e, mais uma vez, retoma, de outra forma, a sua condição de força de resistência.

O dadaísmo além de transformar a obra de arte, como afirma Benjamin,

no centro de um escândalo, também propõe enviar um sinal invertido para o espectador. A apropriação de objetos industrializados, de uso cotidiano, a princípio sem valor artístico, ganhava um destaque obscuro nas exposições de arte. Além disso, os eventos inusitados realizados pelos dadaístas – muito semelhantes aos *happenings* dos anos 60 - não se capitalizavam, já que não assumiam a forma mercadoria. A efemeridade desses eventos de alguma forma os resguardava da cooptação forçada do mercado sob a forma do próprio sistema da arte.

Benjamim estabelece uma comparação entre essa operação de “discórdia sensível” que se caracterizava por um choque físico, mas também moral (BENJAMIN, 1985, p.192) que as obras dadaístas impunham a seus espectadores. Obviamente, o debate conduzido pelo autor em questão é desenhado por uma proposta crítica à produção cinematográfica, que insurgia como cultura de massa na época. Nesse sentido o dadaísmo, como já foi dito, é uma proposta artística essencialmente urbana pois propõe, segundo Benjamin, a mesma dinâmica da cidade – a estética do sobressalto.

Entretanto, nossa questão aqui está na relação que o autor estabelece entre o choque físico, a cidade e a possibilidade de uma recepção renovada da obra de arte como fenômeno de comunicação. Ainda segundo Benjamim esta experiência de choque “é a mesma que experimenta em escala histórica todo aquele que combate a ordem social vigente”(Idem). Então, aí está a relação preciosa que o autor estabelece entre a experiência perceptiva dos estímulos gerados pelo ambiente urbano (experiência de choque) e uma combatividade à sua racionalização. A arte urbana teve e tem papel definitivo nesse processo.

Nos movimentos de vanguarda a cidade emerge como seu campo de forças e estratégias poéticas, esses movimentos apresentam-se como operações de resistência – consciência da relação entre arte e a política, um projeto e um programa artístico - e político. Entretanto, observamos que outras “vivências” artísticas que vêm chamando a nossa atenção como uma nova forma de resistência e de contra-racionalidades dominantes – a produção de graffiti. O graffiti, como veremos a seguir, não se organiza a partir de um projeto ou programa artístico, embora atualmente muitos falem em seu nome. Sua qualidade consiste nessa competência em se agenciar visualmente como um choque e uma provocação comunicativa.

“Celacanto provoca maremoto”¹

A escolha da cidade de São Paulo, neste trabalho, como *locus* de observação e análise do graffiti não é gratuita. O maior centro financeiro e econômico da América Latina desponta como a cidade de maior produção de graffiti no mundo, embora certamente outras grandes metrópoles latinas contem com produções neste campo.

Historicamente, a presença do *graffito* da América Latina esteve durante muito tempo, especialmente, nas décadas de 60 e 70, ligada aos movimentos políticos universitários e aos pleitos populares. Nesse sentido, essa escrita de tom rebelde guardava, sobretudo, uma qualidade subversiva, ou ainda, como afirma Armando Silva (2001), “obscena”.

Nos Estados Unidos da América, a emergência do graffiti esteve intimamente ligada a uma conexão antropológica e social do território – estabelecendo-se por

um signo gráfico (como as assinaturas) que aos poucos foi se tornando essencialmente visual. Eram como insígnias de apropriação de um território, normalmente bairros/guetos, e ao mesmo tempo uma invasão da “territorialidade” da cidade.

A presença de graffiti no metrô marca exatamente esse símbolo do frenesi urbano e da não-fixação desse homem da cidade. Esse não-lugar anônimo e racionalizado é empurrado para uma ressignificação visual como superfície invadida por um signo, que de tão vazio, tornava-se “intolerável”. Ainda que ininteligíveis, essas assinaturas promoviam um deslocamento fundamental na cidade – tornavam aquela superfície anônima um lugar de produção de sentido, que se dava por uma fricção do grafiteiro com aquela máquina. As pichações e grafitos que se espalhavam pelas superfícies do metrô geravam na população terror, nojo, revolta e por isso eram potentes. Sua obscenidade explodia em suas impertinência e agressividade visuais.

Alguns anos mais tarde (década de 80) a produção de grafite norte-americana, entretanto, já apontava para uma dimensão artística dessa forma de intervenção urbana, fazendo emergir artistas, na era pós-pop, como Basquiat, Keith Haring, mesmo que aquele tenha deixado de grafitar e assumido a pintura como meio.

Entretanto, mesmo guardando as diferenças dessas experiências de grafite na América (Norte e Sul) há um fio produtivo que entrelaça e define ambas, que as aproxima – a relação essencial com a experiência urbana. Ao mesmo tempo em que o graffiti explicita o padrão mundializado dos centros urbanos, faz uma aposta numa espécie de “contra-racionalidade”² comunicativa presente em suas produções.

Milton Santos, ao discutir os imperativos econômicos da globalização sobre a geografia cultural das cidades, aponta a presença das contra-racionalidades, essa força que se baseia nas horizontalidades sociais e no cotidiano, como “mundo da heterogeneidade criadora”(SANTOS, 2000, p.127). Essas contra-racionalidades se caracterizam pelos espaços das vivências cotidianas a despeito das forças globalizantes e homogeneizantes do capital.

Ao sermos convocados por essa visualidade agressiva e impertinente do graffiti, que se dispersa pelas superfícies da cidade, somos também convocados a nos darmos conta de como o espaço urbano vem sendo administrado em função de sua própria capitalização, a revelia de nossas intenções e a despeito dos interesses da coletividade, restando pouco a outras apropriações possíveis. Entretanto, a cidade sempre escapa. E o graffiti então constitui um ponto de fuga.

Jean Baudrillard, em seu texto *Kool Killer* (1976), dedicou-se a discutir a proliferação de pichações/graffiti que tomavam as ruas e o metrô de Nova York. Segundo o autor, aquelas inscrições indecifráveis (uma referência às pichações e às assinaturas) eram a própria negação da cidade como lugar da circulação volátil da forma mercadoria. Ao postar-se próxima aos cartazes publicitários geravam um curto-circuito sógnico, já que essas assinaturas indecifráveis renegam o discurso do poder dos suportes midiáticos e sua eficiência difusora. A essa potência de negação da cidade como lugar dos fluxos canalizados do capital, o graffiti impõe sua desconcertante invasão.

Baudrillard referia-se a um período específico (década de 70) na cidade norte-americana, e já ressaltava a potência revolucionária,

Pela primeira vez, com os grafites de Nova York, os condutos urbanos

e os suportes móveis foram utilizados com grande envergadura e com total liberdade ofensiva. Mas, sobretudo, pela primeira vez os mídias foram atacados em sua própria forma, isto é, no seu modo de produção e difusão. E isto justamente porque os grafites não têm nem conteúdo nem mensagem. É neste vazio que está sua força. E não é por acaso que a ofensiva total sobre a forma esteja acompanhada por uma recessão dos conteúdos. Isto advém de uma espécie de intuição revolucionária – a percepção de que a ideologia profunda não mais funciona ao nível dos significados políticos, mas sim dos significantes – e que é neste ponto que o sistema é vulnerável e deve ser desmantelado. (BAUDRILLARD, 1976, p. 137)

Ao vislumbrar essa potência revolucionária, o autor ressalta, sobretudo, que ela reside na operação signífica e espacial que o graffiti assume. Ao estabelecer um enfrentamento visual especialmente com a os apelos publicitários, essa escritura urbana recoloca a cidade numa relação espaço-temporal, um tipo de *hic et nunc* inacessível à comunicação de massa.

Considerações finais

A produção de arte em uma sociedade sempre esteve intimamente ligada às condições de possibilidade de discurso e percepção existentes nela. É que a experiência de “ver” e “falar”, segundo Deleuze (1987, p.9), é produzida historicamente e pode ser situada na relação mesma entre saber e poder. Portanto, a produção de arte pode ser considerada não exatamente como um espelho de uma sociedade, mas talvez como um mapa onde fosse possível localizar os modos como os homens produzem seus valores, problematizam sua existência e, ao mesmo tempo, a transformam.

Quando propomos pensar a relação entre os campos da arte e da cidade, estamos precisamente propondo pensar a arte como um dos elementos singularizadores das experiências comunicativas, através da instauração de uma multiplicidade no interior das instâncias expressivas. Essa multiplicidade estaria fundada precisamente na possibilidade permanente de mutação dessas instâncias e seus agenciamentos, que se tornariam, assim, capazes de engendrar novas referências para a produção de sentido.

Esse trabalho criador é precisamente um exemplo do que Guattari (1993, p.134-135) chamou de processos de singularização, processos que surgem desse poder da arte de produzir rupturas nas significações dominantes e de sua capacidade de operar também transformações na própria subjetividade, quando os segmentos semióticos que a constituem passam a formar novos campos significacionais.

Nesse sentido, situamos as intervenções artísticas aqui apresentadas na temática “arte e sociedade”, que atravessa, como indicou Márcio Tavares (1984), pelo menos vinte e cinco séculos de pensamento. É importante perceber que, ao longo desse período, a arte tem funcionado como um modo de separar natureza e cultura e vem sendo vista frequentemente sob distintas perspectivas: como “jogo do bem e do belo”, como “modalidade expressiva”, como dotada de um “papel social” e como “ruptura”. Essas tradições implicam lógicas com ideologias bem definidas, que, por sua vez, dizem respeito aos modos de posicionamento do homem na história e na experiência social.

O momento atual traz inúmeras questões para as quais ainda não se tem

resposta. Tentar compreender o urbano, o estético, as produções artísticas e os tipos de discurso que deles se ocupam hoje e questionar essas posições constitui uma tarefa mais que necessária: a de favorecer o poder de tais instâncias de porem em questão os valores da cultura e as dimensões da própria experiência humana e da comunicação.

Se, como afirma Janice Caiafa (1994), uma sociedade se define não só por aquilo que ela codifica e cristaliza, mas também por aquilo que lhe escapa, seria preciso então localizar primeiramente espaços e momentos em que nossa sociedade se redefine e, em segundo lugar, modalidades de experiência produtoras desses elementos que fogem, onde essa fuga não é renúncia, mas desterritorialização. As aventuras a que a arte e a cidade dão lugar possibilitam distintas formas de percepção e de intervenção na realidade, formas essas que poderão propiciar o surgimento dos elementos de “escape”, que constituam o que Deleuze chamou de “linhas de fuga”. Fugir aí, porém, não será sair do mundo, antes, será algo mais ativo: “fazer fugir”, criar brechas nas modelizações dominantes, nas cristalizações e codificações que caracterizam nossas sociedades, “fazer algo escapar, fazer um sistema vazar” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 49).

As relações entre arte e cidade constituem, portanto, um importante espaço de investigação, na medida em que os valores da cultura e da experiência do homem são aí criados, processados e rearranjados constantemente e, por isso mesmo, necessitam serem revisitados para permitir o surgimento de novas perspectivas e ferramentas de análise dos fenômenos contemporâneos da comunicação.

Notas

¹ Essa frase foi pichada nos muros da cidade do Rio de Janeiro na década de 70.

² Usamos aqui o termo “contra-racionalidade” no sentido empregado por Milton Santos (2000).

Referências bibliográficas

- AMARAL, Márcio Tavares. *Arte e sociedade: uma visão histórico-filosófica*. Rio de Janeiro: Antares, 1984.
- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*. Paris: Éditions Flammarion, 2004.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou a insurreição pelos signos. In: *A troca simbólica e a morte*. Lisboa: Edições 70, 1976.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas. Vol.1 São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAIAFA, Janice. *Velocidade e condução nas cidades*. ECO/Publicação da Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, v. 1, n. 5, p. 117-128, 1994.
- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio da antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Nobel, 1993.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, G. *Foucault*. Lisboa: Vega, 1987.
- DELEUZE, G., PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DEUTSCHE, Rosalyn. *Evictions. Art and spatial politics*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1996.
- GANZ, N. e MANCO, T. (ed.). *GRAFFITI – arte urbano de los cinco continentes*. México: Editorial GG, 2004.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- GUIMARÃES, Thiago. (28/09/2005) *Artistas fazem “Cow Paródia” contra falta de incentivos culturais*. Agência Folha/Folha de São Paulo [Online]. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u113550.shtml>.
- MEDEIROS, Marta. *Veneno antimonotonia*. Jornal O Globo/Revista O Globo, 02/10/2005.
- PALLAMIN, Vera M. *Arte urbana*. São Paulo: Annablume, 1998.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 2004.

_____ (Org.) *Intervenções urbanas: arte e cidade*. São Paulo: Senac, 2002.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

POATO, Sérgio (Org.) *O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos*. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória. Laboratório de Estudos do Imaginário, 2006 (Coleção Imaginário)

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização - do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: Record, 2000.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: Velho, Gilberto (Org). *O Fenômeno Urbano*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SILVA, Armando. *Imaginários Urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SINGER, Ben. “Modernidade, Hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular” In CHARNEY, L., SCHWARTZ, V.R. (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.