



OS MUROS TAMBÉM FALAM

**GRAFITE: AS RUAS COMO LUGARES
DE REPRESENTAÇÃO**

ERNA RAISA LIMA RODRIGUES DE BARROS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MULTIMEIOS
MESTRADO 2012 INSTITUTO DE ARTES - IA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

Erna Raisa Lima Rodrigues de Barros

OS MUROS TAMBÉM FALAM

GRAFITE: AS RUAS COMO LUGARES DE REPRESENTAÇÃO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-graduação em Multimeios para obtenção do título de mestre em Multimeios.

Orientador: Professor Doutor Etienne Ghislain Samain

UNICAMP – 2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B278m	Barros, Erna Raísa Lima Rodrigues de. Os Muros Também Falam - Grafite: As ruas como lugares de representação / Erna Raísa Lima Rodrigues de Barros. – Campinas, SP: [s.n.], 2012. Orientador: Etienne Ghislain Samain. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Grafite. 2. Arte. 3. Imagens fotográficas. 4. Análise de imagem. I. Samain, Etienne Ghislain. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The walls also speak – Graphite: streets as places of representation.

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Graphite

Art

Photographic images

Image analysis

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Etienne Ghislain Samain [Orientador]

Fabiana Bruno

Ronaldo Entler

Lygia Arcuri Eluf

Rosana Soares

Data da Defesa: 13-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

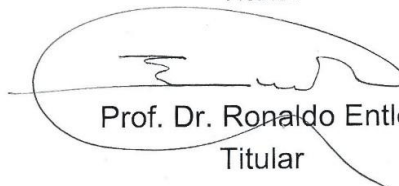
Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Erna Raisa Lima Rodrigues De Barros - RA 099755 como parte
dos requisitos para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca
Examinadora:



Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain
Presidente



Profa. Dra. Fabiana Bruno
Titular



Prof. Dr. Ronaldo Entler
Titular

AGRADECIMENTOS

Ao professor Etienne Samain pelo acolhimento, confiança e orientação cuidadosa que teve com esta pesquisa.

Aos professores Fabiana Bruno, Lygia Eluf, Ronaldo Entler, Nuno Cesar Abreu, e Rosana Soares, que fizeram parte da banca examinadora deste trabalho, por contribuírem com o desenvolvimento crítico da pesquisa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa (FAPESP), pelo fomento desta pesquisa e pela importante contribuição científica através dos pareceres.

Ao Instituto de Artes, pelo suporte acadêmico oferecido para a realização desta pesquisa.

Ao Grupo de Reflexão Imagem e Pensamento (GRIP) pela troca constante de ideias.

Aos grafiteiros sujeitos desta pesquisa, Hélio Dominguez (Cabelin), Luíz Valls, Marina Mayumi e Israel Júnior, pela forma generosa como aceitaram participar deste trabalho e pela essencial colaboração que tiveram em toda pesquisa.

À presença querida de Priscila Guimarães, Juliana Biscalquin e Moema Rocha (que também fez a revisão crítica/ortográfica deste trabalho). Pela ajuda, carinho e palavras de encorajamento oferecidas nos momentos difíceis percorridos nesta etapa de minha vida.

À minha família, meus pais em especial, que mesmo distantes mantiveram sempre um importante e necessário incentivo para a conclusão desta jornada acadêmica.

Às amigas e colegas Selene Guimarães, Sandra Fantin, Juliana Melhado, Jennifer Serra, Heloísa Pisani, Gisleine Gomes e Sylvia de Oliveira que, de alguma maneira, estiveram presentes ajudando ou simplesmente torcendo pela conclusão positiva deste trabalho.

“Mil gerações já gozaram do que agora
tens. Prova a doçura em tua boca que antes
foi flor, abelha e mel”.

(Rumi – séc. XIII)

RESUMO

Os muros também falam – Grafite: as ruas como lugares de representação

Nossa pesquisa se constitui em uma tentativa de aproximação com o universo do grafite e aborda alguns aspectos de sua linguagem enquanto prática transgressora, arte contestatória, subversiva, mas também enquanto forma de expressão e representação artística que tem a capacidade de informar, carregar idéias e também de ser apresentado como veículo de expressão lúdica e poética presente nas cidades. Propomo-nos a refletir representações e intervenções estéticas que se referem a temáticas e questionamentos singulares com os quais nos munimos para pensar o papel das imagens na contemporaneidade, e o mundo através da arte.

Palavras-chave: Grafite; Artes; Imagens fotográficas; análise de imagem.

ABSTRACT

The walls also speak – Graphite: streets as places of representation

Our research is an attempt to approach the world of graffiti and some aspects of their language as a practice transgressive, contestatory, subversive art, but also as a form of artistic expression and representation that has the ability to inform, carrying ideas and also to be presented as a means of ludic and poetic expression present in the cities. We propose to reflect representations and aesthetic interventions that relate to issue and questions with which we equip us to think the role of images in contemporary society and the world through art.

Keywords: Graffiti; Art; photographic images; image analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
EIXOS DA PESQUISA	22
 CAPÍTULO I – GRAFITE NA HISTÓRIA E NA ARTE: BREVES CONSIDERAÇÕES	24
1.1 A imagem nas cavernas – os grafites rupestres	24
1.2 Os grafites de Pompéia e outros	26
1.3 A linguagem do grafite no pensamento da pintura	30
1.4 As expressões artísticas nas ruas – os Muralistas Mexicanos	34
1.5 Keith Haring (1958-1990)	37
1.6 Jean-Michel Basquiat (1960-1988)	39
1.7 Alex Vallauri (1949-1987)	41
1.8 A Magia da Imagem	42
 CAPÍTULO II – GRAFITE: MAIS QUE DESENHOS – OBJETOS CRÍTICOS, ESTÉTICOS E POÉTICOS DAS RUAS	45
2.1 Mudança de olhares - das ruas às galerias de arte	47
2.2 O estilo próprio de cada grafiteiro – grafites ao redor do mundo	49
2.2.1 Banksy	51
2.2.2 Blu	52
2.2.3 Os Gêmeos	53
2.2.4 Speto	54
2.2.5 Zezão	55
2.2.6 Alexandre Orion	56
2.2.7 Panmela Castro	57
 CAPÍTULO III – PICAÇÃO: MAIS QUE RABISCOS – UMA COMUNICAÇÃO CONTESTATÓRIA NAS RUAS	58
3.1 Códigos decifráveis – as letras da pichação em São Paulo	59

3.2 O constante desafio da pichação	63
3.3 O espaço da pichação na arte contemporânea	66
3.4 A pichação política	67
3.5 Pensamento e poesia – nos muros da cidade	70

CAPÍTULO IV – PESQUISA DE CAMPO: ADENTRANDO O UNIVERSO DOS GRAFITEIROS..... 74

4.1 Definições primárias da pesquisa	74
4.2 Da formação do grupo: contatos iniciais	75
4.3 Quem são os sujeitos da pesquisa	79
4.3.1 Hélio Dominguez	83
Os grafites	84
Relato	88
Observações	89
4.3.2 Luíz Valls.....	91
Grafites	92
Relato	96
Observações	97
4.3.3 Marina Mayumi	98
Grafites	99
Relato	103
Observações	104
4.3.4 Israel Júnior.....	105
Grafites	106
Relato	110
Observações	104
4.4 Como trabalham os sujeitos da pesquisa – o surgimento da imagem nas ruas.....	112
4.5 Lugares para grafitar – “a parede escolhe o desenho”	112
4.6 Primeiras etapas de criação da imagem	116
4.7 Particularidades de cada informante – observações de campo	121

4.8 Construção da imagem – um trajeto visual	129
4.9 Das ferramentas do ofício	132
4.9.1 Latas e bicos do spray – um conhecimento necessário.....	132
4.9.2 Outros materiais	137
 CAPÍTULO V – OS CADERNOS DE DESENHO – MEMÓRIAS, ARQUIVOS E REVELAÇÕES	141
5.1 Aproximação com os cadernos dos grafiteiros	142
5.2 Do processo de análise dos cadernos.....	145
Black Book I	148
Black Book II.....	155
Black Book III.....	163
Black Book IV	171
5.3 Análise das imagens – percurso e desdobramentos estéticos	178
5.4 Passagens dos cadernos à parede – Hélio Dominguez (Cabelin)	181
5.4.1 Análise das passagens	184
5.4.2 Da imagem óbvia à obtusa – alguns conceitos Barthesianos.....	187
5.4.3 Os suportes e locais escolhidos	190
5.5 Passagens dos cadernos à parede - Luíz Valls (Oco)	195
5.5.1 Análise das passagens	198
5.5.2 O espaço utilizado por Luíz	201
5.6 Passagens dos cadernos à parede - Marina Mayumi	205
5.6.1 Análise das passagens	209
5.6.2 A montagem de imagens nas ruas	212
5.7 Passagens dos cadernos à parede – Israel Júnior (Tinta na Veia)	214
5.7.1 Análise das passagens	216
5.7.2 Entendendo a construção dos personagens de Israel	217
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	221
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	223

INTRODUÇÃO

Nossa pesquisa de mestrado se constitui, primeiramente, em uma tentativa de aproximação com o universo do grafite e com sua prática no ambiente urbano. Buscamos abordar, ao longo deste trabalho, alguns aspectos da linguagem do grafite enquanto prática artística das ruas, a partir de uma pesquisa de campo realizada com grafiteiros atuantes no interior de São Paulo, na cidade de Campinas (SP) e região. Nossa proposta é, nas próximas reflexões, repensar o grafite enquanto arte contestatória, subversiva, mas também enquanto forma de expressão artística que tem a capacidade de informar, carregar idéias e também de ser apresentado como veículo de expressão lúdica e poética presente nas cidades.

Estudar a prática do grafite e analisar suas imagens, em seus sentidos e significados, é também resultado da vontade de não ficar alheio a formas que se comunicam conosco todos os dias em diferentes lugares. É visível que estamos em um momento histórico da existência humana em que indiscutivelmente nos vemos cercados de alguma maneira por muitas imagens. Cada vez mais temos facilidade em criar, manipular e divulgar imagens através de diversos recursos tecnológicos e temos também variadas formas imagéticas à nossa disposição, que nos chegam advindas da televisão, do computador, de fotografias, e diariamente, das ruas. São propagandas em *outdoors*, vitrines de lojas, placas de trânsito, e outras informações que se amontoam nos grandes conglomerados urbanos, e que constituem, de certa forma, parte da visualidade das cidades.

Os grafites, parte desse conjunto de imagens que permeiam as ruas, são expressões que também representam o desejo de falar e de expressar um discurso através da imagem. Este discurso pode ser de caráter subversivo, político, crítico, poético ou simplesmente uma forma de se manifestar na estética urbana, já que a linguagem do grafite se encontra ligada à cidade, que é inevitavelmente seu suporte imediato. Segundo GITAHY, “o grafite dialoga com a cidade, na busca não da permanência, enquanto significado de arte consagrada de uma época, mas de expansão da arte que exercita a comunicação e faz propostas ao meio, de forma interativa” (1999, p. 75).

Pudemos notar essa estreita ligação da linguagem com o meio principalmente quando fomos a campo e acompanhamos o processo de criação da imagem nas ruas. Fizemos encontros com alguns grafiteiros¹ em suas saídas para grafitar e nos aproximamos desta arte e de seu fazer artístico, bem como de sua poética e seus processos de elaboração, a partir do contato direto com seus criadores. Podemos dizer que observamos que a maioria dos grafites se caracterizavam por desenhos relacionados com uma esfera lúdica, frutos geralmente do imaginário de grafiteiros que querem “decorar um ambiente”, “pintar algo no ambiente urbano”, “dialogar com o meio onde vivem” ou simplesmente estabelecer uma “comunicação sutil com as pessoas através do visual da cidade”². Percebemos que o ambiente urbano em que os grafiteiros realizavam seus desenhos era para eles um espaço de comunicação onde dialogavam com a sociedade. E de outro ponto de vista, a rua era para eles, em sua essência, uma galeria a céu aberto.

Vimos algumas imagens nascendo, sendo criadas, e buscamos entender um pouco do que esta prática representava para um grupo de jovens grafiteiros que se expressavam através da imagem, ora poética, ora subversiva do grafite. As motivações e os objetivos daquele grupo, que deixavam suas marcas, seus desenhos e suas mensagens nas ruas da cidade de Campinas e de outras regiões, foram para nós o norte necessário ao andamento da pesquisa. De nada adiantava nos fixarmos apenas nas imagens, sem voltarmos nossos olhos a eles, e sem enxergar essa prática enquanto parte de uma necessidade que acompanha nossa história desde os tempos mais remotos da humanidade.

Estas e outras questões, que serão melhor abordadas no decorrer do texto, guiaram-nos em torno de alguns eixos temáticos que nos fizeram perceber o vasto campo de estudo que este fenômeno das grandes cidades e da cultura urbana nos oferece. Em alguns destes eixos, elencados como guia para a apresentação deste trabalho, abordamos o tema a partir de uma perspectiva que dá visibilidade à forma e à estrutura do grafite. Outros colocam o grafite num patamar mais direcionado à sensibilidade própria das artes, do sintoma lúdico e imaginário provocado por estes desenhos.

¹ Escolhemos quatro grafiteiros para nos ajudar nesta pesquisa: Hélio Dominguez (conhecido por Cabelin), Luíz Vallz, Marina Mayumi e Israel Júnior que serão melhor apresentados ao leitor nos capítulos que seguem e que foram os sujeitos principais de todo nosso trabalho.

² Frases obtidas dos quatro sujeitos desta pesquisa, respectivamente Hélio Dominguez (Cabelin), Israel Júnior, Luíz Valls e Marina Mayumi (SP, 2010).

Ambas as nossas abordagens resultam de uma pesquisa que, na verdade, mostrou-se uma descoberta constante de um universo artístico onde tudo era novo. Estivemos atentos às imagens finalizadas do grafite, mas também ao próprio ato de grafitar e assim, pudemos observar melhor as particularidades desta prática que nem sempre é aceita pela sociedade, mas faz parte da vida de uma geração de jovens que busca se expressar através da imagem.

Podemos dizer que estas descobertas nos levaram a uma abordagem cada vez mais aprofundada do tema, que partiu de um universo de imagens macro para uma esfera mais detalhada do trabalho dos grafiteiros. Abordamos, por exemplo, os processos de criação dos grafiteiros, principalmente as particularidades referentes aos seus cadernos de desenhos, que foram objetos fundamentais sobre os quais nos debruçamos durante o processo de finalização desta pesquisa.

Assim, fizemos um verdadeiro percurso partindo primeiramente de algumas considerações sobre o grafite na história e na arte e em seguida buscando fazer uma ‘ponte’ entre o pensamento e a prática do grafite ao redor do mundo, em diferentes épocas e contextos. Apesar de este não ser o foco de nossa pesquisa, este percurso anacrônico foi necessário para nos proporcionar um olhar mais abrangente sobre o tema e nos permitiu olhar para o grafite como o fenômeno em movimento, e não somente como uma prática recente de nossa contemporaneidade.

EIXOS DA PESQUISA

Nossa proposta de trabalho se organizou no sentido de, primeiramente, trazer à tona informações que julgamos necessárias acerca da maneira com a qual o homem vem se utilizando do suporte da parede para “manipular” imagens a partir de variadas técnicas, em diferentes lugares e em diferentes épocas ao redor do mundo.

Tais informações, elencadas ao longo do *Capítulo I*, oferecem-nos um aporte em relação à abordagem que faremos sobre o grafite enquanto inscrições (maneiras de se comunicar) que são também representações que permeiam o imaginário do ser humano desde tempos remotos de nossa história. Neste sentido, o primeiro capítulo fornece dados sobre imagens pré-históricas como as pinturas rupestres, sobre os grafites de Pompéia e outros que são importantes manifestações pictóricas a serem oferecidas neste trabalho.

Ainda neste primeiro capítulo, observamos a relação entre o grafite e o pensamento de artistas de outras linguagens, como pintores e muralistas, por exemplo, que contribuíram com a história da arte através de inúmeros trabalhos. Em seguida levantamos a ficha de alguns grafiteiros que levantaram a discussão do grafite das ruas enquanto expressão artística, poética, e que impulsionaram a prática a ser reconhecida nos circuitos institucionalizados da arte.

No *Capítulo II* apresentamos ao leitor o que entendemos por “grafite”, destacando a relação que a prática tem com o ambiente urbano e seu caráter crítico, informativo, estético e poético das cidades. Dessa forma, fazemos um traçado da história do grafite, desde abordamos seu surgimento nos Estados Unidos, nos metrô de Nova Iorque, sua ligação com o hip-hop, e a evolução de suas técnicas ao longo das últimas quatro décadas. Por fim, elaboramos um texto sobre as características pessoais que distinguem o trabalho dos grafiteiros (seus processos criativos) e, neste sentido, oferecemos ao leitor uma breve biografia e imagens dos trabalhos dos grafiteiros Banksy, Blu, Os Gêmeos, Speto, Zezão, Alexandre Orion, e Panmela Castro, importantes grafiteiros de nossa atualidade.

Em seguida, no *Capítulo III*, fomentamos a discussão que cresce em torno da contextualização da pichação nos dias atuais, buscando entender as raízes que a une e que a separa da prática do grafite e os referenciais estético-culturais que colocam estas duas formas de intervir no ambiente da cidade em lados opostos do cenário artístico contemporâneo. Neste momento da pesquisa realizamos algumas fotografias de pichações existentes em Campinas e nos deparamos com a frase que inspirou o título do trabalho: “os muros também falam”.

No capítulo seguinte (*Capítulo IV*), relatamos as definições primárias da pesquisa, como se desenvolveu o projeto e quais e como foram realizadas as primeiras etapas do trabalho na pesquisa de campo, a saber: como se deu a formação e aproximação com os grafiteiros sujeitos da pesquisa e a abordagem utilizada junto a eles para obter os dados necessários ao trabalho (formulação e aplicação de questionários, tomada de fotografias, e acompanhamento dos grafiteiros nas saídas para grafitar). É neste capítulo que o leitor será apresentado às principais imagens da pesquisa – os grafites de nossos informantes – dispostas em conjuntos de imagens e acompanhadas pelos relatos dos grafiteiros em relação a seus trabalhos e por breves observações que fizemos a respeito de suas criações nas ruas.

No *Capítulo V*, criamos o que chamamos de “*Black Books*”, que seria uma alusão aos cadernos de desenhos utilizados pelos grafiteiros. Estes cadernos são utilizados a fim de resguardar suas idéias no papel, configuram esboços que são objetos-chave da produção dos grafites nas ruas e fazem parte do processo de criação dos sujeitos da pesquisa. Assim, buscamos trazer tais desenhos para, apresentando-os no trabalho, mostrarmos que o processo de criação das imagens em questão – grafites – na verdade não começa somente na rua.

Por fim, ainda neste capítulo, selecionamos e confrontamos alguns desenhos dos grafiteiros com seus respectivos grafites, com o objetivo de fazer uma análise do processo inicial, da passagem do papel à parede e dos significados que estas imagens podem adquirir em ambos os suportes.

CAPÍTULO I – GRAFITE NA HISTÓRIA E NA ARTE: BREVES CONSIDERAÇÕES

1.1 A IMAGEM NAS CAVERNAS – OS GRAFITES RUPESTRES

Observamos que o ato de “fazer inscrições nas paredes” sempre esteve presente desde o início da história do homem e que o grafite, tal como o conhecemos hoje, também não é uma prática recente. Segundo Maurício Villaça, “desde a pré-história o homem come, fala, dança e grafita” (apud GITAHY, 1999, p. 11). E de fato, quando pensamos as pinturas das cavernas, as chamadas pinturas rupestres, como formas imagéticas pensantes, carregadas de significados que partem de um indivíduo para a esfera coletiva, analogamente pensamos hoje na linguagem do grafite.

Analisando essas imagens pré-históricas, buscamos perceber o significado de sua existência em vários lugares ao redor do mundo, em épocas, sociedades e culturas diferentes. No Brasil, exemplos destas imagens estão no sítio arqueológico Parque Nacional da Serra da Capivara, situado na região sudeste do estado do Piauí. Desde 1991 o Parque está na lista do Patrimônio Cultural da Humanidade da UNESCO pela riqueza de informações e importância que apresenta para a cultura e história da humanidade.



Pinturas rupestres encontradas no estado do Piauí³

³ Imagem e informações disponíveis no livro *Imagens da Pré-história. Parque Nacional Serra da Capivara* (PESSIS, 2003)

Estes vestígios fazem parte da história de um grupo de indivíduos, em um contexto histórico em que não existia a proliferação de imagens tal como conhecemos hoje. Os desenhos encontrados no Piauí, como em vários outros locais ao redor do mundo, datam de milênios atrás e apresentam várias diferenças, como pudemos ver. Elas podem representar tanto aspectos do cotidiano daquele grupo como podem ser frutos da imaginação de indivíduos que apenas queriam se expressar por meio de desenhos feitos nas cavernas.

É fácil perceber que as imagens encontradas pelos historiadores, não somente no Brasil como em outros lugares do mundo, como na caverna de Altamira, na Espanha, ou na “*Cueva de Las Manos*” (Caverna das mãos), na Argentina, na Caverna de *Lascaux*, na França, ou na Gruta de *Rodésia*, hoje Zimbábue, na África, têm todas uma grande importância para nossa história.

Diante disso, voltando nossos olhos à pesquisa deste trabalho, como poderemos pensar estas imagens reconhecendo que elas participaram de um contexto em que “pintar nas paredes” era uma prática que tomava conta de um processo de auto-representação? Ou seja, como podemos entender o homem, e talvez o mundo onde ele habita, a partir das representações imagéticas que ele produz? Este questionamento, em face às imagens das pinturas rupestres, talvez não seja de fácil elucidação até mesmo porque, como comentamos anteriormente, a imagem tem o poder de representar idéias, pensamentos e sentimentos que podem nos fugir ao óbvio e à razão. No entanto, elas também nos permitem tatear um pouco da essência do contexto na qual elas foram introduzidas, ao passo que nos aproxima do caráter humano e artístico que representam.



La Cueva de Las Manos (Caverna das Mãos), na Argentina⁴.

⁴ Fonte: The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art (BAHN, 1998).

Em *La Cueva de Las Manos* (A Caverna das Mãos), uma das cavernas mais conhecidas do mundo, por exemplo, as pinturas ali deixadas foram feitas a partir de técnicas que aparentemente demonstram uma vontade não apenas de informar, mas de deixar uma marca pessoal ao mundo. A técnica baseava-se na utilização de um canudo onde era soprada uma tinta mineral improvisada sobre as mãos na parede e após a tinta ser despejada, tirando-se as mãos, a marca pessoal de cada indivíduo permanecia⁵. O resultado, compartilhado por vários integrantes de um grupo, e quem sabe perpetuado por várias gerações, multiplicou-se em centenas de mãos de variados estilos, cores e tamanhos que possuem um caráter estético inegável e nos questionam constantemente sobre seus significados desde 1941, ano de sua descoberta. Na verdade, mais que isso, elas nos incitam a repensar as pinturas rupestres enquanto expressão artística, e não somente como a representação da rotina e do cotidiano de um dado povo em um dado lugar, como sugerem alguns historiadores. Está aí visivelmente presente uma noção de descoberta (a técnica) e de continuidade (a repetição) em colocar-se na imagem e eterniza-se através dela.

1.2 OS GRAFITES DE POMPÉIA E OUTROS

Grafitar nas paredes também foi uma prática presente em outras sociedades como uma forma de revelar em ambiente público os pensamentos individuais ou coletivos de um agrupamento. Em alguns casos, as paredes serviam como veículos que “publicavam” as mais variadas mensagens, desde declarações de amor a críticas políticas, como por exemplo, no caso dos grafites de Pompéia.

A cidade italiana que fora comandada pelo Império Romano e soterrada pela atividade do vulcão Vesúvio no século I d.C possui nos muros e nas paredes de suas casas uma diversa variedade de desenhos talhados e riscados que só foram encontrados após escavações na primeira metade do século XVIII. A descoberta possibilitou aos estudiosos

⁵ Esta técnica rudimentar lembra o que hoje os grafiteiros chamam estêncil (ou *stencil*) – técnica utilizada para aplicar um desenho em uma dada superfície através do jato de spray sobre um papel vazado. Esta técnica será abordada mais adiante neste trabalho.

ter acesso ao cotidiano daquela sociedade, a partir dos desenhos e das mensagens deixadas por seus habitantes, manifestações estas que nos fazem repensar a importância das inscrições nas paredes para o reconhecimento da história de um povo.

Pompeia possui em suas paredes frases que revelam os anseios, as decepções, e a vida íntima e amorosa dos habitantes da cidade, ao passo que também expressam seus posicionamentos políticos e, mesmo, aspectos de sua filosofia. Os muros também faziam parte do cotidiano da cidade atuando como porta-vozes dos moradores, sendo utilizados como locais de propagandas e de divulgação de eventos, entre outros:

Os temas dos grafites são os mais diversos. Os mais recorrentes referem-se às campanhas eleitorais; os poemas amorosos, jocosos, satíricos, irônicos são também muito frequentes. Assinaturas, insultos, caricaturas e trocadilhos espalham-se por todas as paredes. (FUNARI, 2003, p. 86).

A cidade, ou o que sobrou dela, é hoje um verdadeiro museu a céu aberto que permite aos historiadores identificarem aspectos da política, da cultura e da sociedade da época a partir dos muitos grafites encontrados. Além de deixar cada vez mais clara a importância das expressões pictóricas nos ambientes públicos, tais expressões nos fazem viajar por um tempo e um contexto históricos até então desconhecidos que nos permitem um olhar curioso sobre as relações estabelecidas naquela época.

A partir de um breve olhar sobre essas inscrições, podemos nos aproximar do pensamento daqueles indivíduos através de suas imagens, que muitas vezes eram formas de comunicação entre seus habitantes. À época, por exemplo, as lutas entre gladiadores eram comuns e faziam parte do divertimento da sociedade. Muitas ilustrações encontradas referiam-se à divulgação e ao desafio público desses embates.



Anúncio de confronto entre gladiadores⁶

Muitas evidências sobre a organização desses “jogos” vêm das notícias pintadas nos muros da cidade. Essas notícias indicavam a data, o patrocinador do “jogo” e outras atrações para o show. As notícias eram pintadas por desenhistas especializados que às vezes adicionavam seus nomes e os desenhos demonstravam também uma grande diversidade de habilidades artísticas (COOLEY 2006, p. 49).

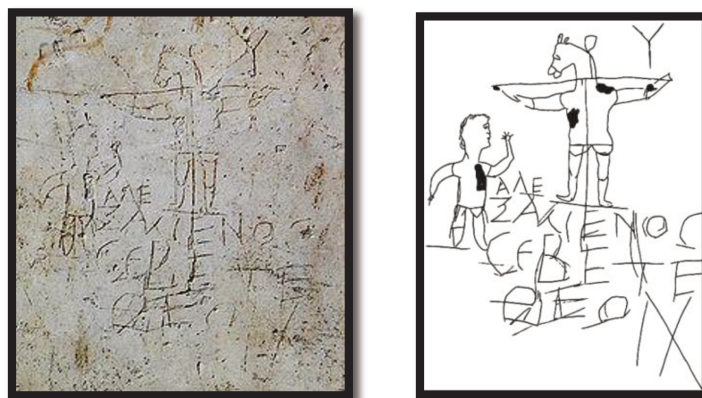
As ruas de Pompéia também eram palcos de propagandas eleitorais das mais diversas, escritas nos muros da cidade e semelhantes ao que hoje reconhecemos como pichações, como podemos observar na imagem abaixo:



Propagandas eleitorais em Pompéia⁷

⁶ Imagem e informações do texto disponíveis no livro “Pompeii – a sourcebook” (COOLEY, 2006)

Outro grafite interessante é o conhecido “grafite de Alexamenos”, uma inscrição feita nas paredes de gesso do monte Palatino, em Roma.



À esquerda o grafite de *Alexamenos* e à direita uma ilustração feita a partir da imagem original⁸

Segundo Lanciani (1898), a caricatura foi desenhada poucos anos depois da pregação do evangelho em Roma pelos apóstolos e mostra Jesus representado com uma cabeça de burro, ligada à cruz com os pés apoiados a uma tábua horizontal. À esquerda, vemos a fotografia do grafite original, a figura de um jovem com os braços levantados em adoração a seu Deus crucificado (p. 122, tradução nossa). O desenho é explicado pela legenda que o acompanha: “ΑΕ ΞΑΜΕΝΟΣ ΣΕΒΕΤΕ ΘΕΟΝ” (“Alexamenos sebethe theon”) - que traduzido seria “Alexamenos adora a Deus”.

Acredita-se que Alexamenos, possível criador deste grafite, quis na verdade satirizar os cristãos da época (século I a III), no entanto, esta interpretação é uma das muitas possíveis de serem feitas. Feito de maneira rudimentar, com estiletes ou facas que riscavam as paredes, este grafite é o que alguns estudiosos acreditam ser uma das primeiras representações da crucificação de Jesus.

⁷ Fonte: *Cities of Vesuvius – Pompeii & Herculaneum* (GRANT, 2001)

⁸ Fonte: *Ancient Rome in the Light of Recent Discoveries* (LANCIANI, 1898)

Dito isso, podemos perceber que, de maneira geral, as inscrições realizadas nos muros – em ambientes públicos, são utilizadas desde que o homem (ainda na pré-história) sentiu necessidade de representar sua narrativa de vida, suas ideias, críticas e anseios, por meio da imagem. Como vimos até o momento, o que hoje chamamos grafite é na verdade, esta mesma forma de representação que se configurou e se revestiu de um novo formato na era moderna. Falamos de uma força de representação que está além da análise pura e simples da imagem, mas de um “movimento” que vem se desencadeando ao longo do tempo e que nos faz refletir que o grafite hoje, detém este mesmo *status* representativo, mas que trás à tona, outros questionamentos.

Ao invés dos desenhos nas cavernas, feitos com sangue ou carvão e que representavam, por exemplo, os rituais de um grupo ou como se dava a caça dos animais, vemos atualmente *sprays* nas mãos de grafiteiros que, no entanto, continuam a representar suas vidas cotidianas e a forma como apreendem a dinâmica social da qual fazem parte. Ainda, no lugar de informar nos muros de Pompéia os confrontos entre gladiadores, os pichadores hoje nos oferecem um verdadeiro duelo de imagens e códigos ao qual não podemos fechar os olhos.

Frente a isso, observamos que estas configurações são resultado de um processo no qual o grafite se inseriu em diversos espaços, até chegar, finalmente, ao circuito das artes tal como o conhecemos hoje. Este percurso (que procuramos não deixar de lado) se revestiu de outras conotações e outros olhares quando, a partir da interferência de outras linguagens artísticas (como a pintura, que veremos a seguir), o grafite toma forma enquanto elo entre o que era produzido nas ruas e o que poderia ser absorvido como objeto artístico em galerias e museus de arte.

1.3 A LINGUAGEM DO GRAFITE NO PENSAMENTO DA PINTURA

É interessante observar que mesmo antes de o grafite ser uma prática presente nos circuitos de arte, sua temática também já fez parte do pensamento de artistas de outras

linguagens, como os adeptos da pintura, em épocas quando foi absorvido por outros suportes e técnicas fazendo parte da construção de uma parte da história da arte.

O pintor neerlandês Hendrick Avercamp (1585-1634), nascido em Amsterdã e especializado em paisagens de inverno, por exemplo, em uma de suas famosas telas “*Winter Landscape with Iceskaters*” (1608) insere na pintura pequenos grafites e rabiscos que são na verdade sua assinatura. Ele, que era surdo e mudo, foi um grande expositor da pintura no século XVI na Europa e sempre se utilizou de um humor satírico para pintar seus quadros. Sua temática principal era o cotidiano dos habitantes dos Países Baixos, onde nasceu e viveu grande parte da sua vida.

Como podemos ver, a assinatura de Avercamp é posta de maneira discreta na parede de um pequeno casebre e, junto a outros pequenos desenhos, revela a linguagem do grafite dentro da pintura. Isso nos mostra que a prática das inscrições na parede também era pensada por artistas da pintura, isso já no século XVI.



Pintura “*Winter Landscape with Iceskaters*” (1608) – Hendrick Avercamp⁹

⁹ Fonte: Imagem disponível em www.artmuseumjournal.com, acessado em 22.04.2011



Destaque da assinatura de Avercamp (“*Haenricus Av*”) e de inscrições inseridas na pintura

Já o pintor francês Jean Dubuffet (1901-1985) criou a chamada “arte bruta”, uma forma de arte expressa por indivíduos que não faziam parte do meio artístico tradicional, como internos de hospitais psiquiátricos ou moradores de ruas. Neste conjunto, Dubuffet reuniu também os grafiteiros. Ele era contra a cultura dominante no meio artístico e acreditava na arte pura, naquela livre de influências de estilos oficiais e vanguardistas. O grafite para ele estava inserido nesse *hall* de artes puras, pois era uma possibilidade expressiva diferente de tudo o que ele já havia visto.

Em algumas de suas pinturas, como *Jazz Band* (1944) e *Wall with Inscriptions* (1945), ele reproduz figuras com contornos diferenciados e algumas mutilações na tela, causando um efeito de “parede” próximo ao alcançado pelo grafite.



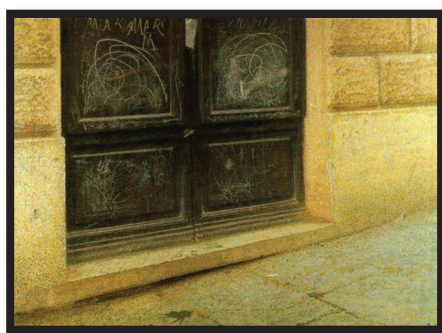
Jazz Band (1944), Jean Dubuffet¹⁰

¹⁰ Foto disponível no acervo virtual do Museum of Modern Art: www.moma.org. Acessado em 10.05.2011



Wall with Inscriptions (1945), Jean Dubuffet¹¹

Outro pintor que também se inspirou no grafite das ruas para desenvolver suas pinturas foi o italiano Giacomo Balla (1871-1931). Conhecido pelo estilo futurista de suas obras, ele, como Dubuffet, também acreditava na existência da arte pura, e que ela poderia ser expressa na pintura através do realismo absoluto. Para demonstrar seu pensamento ele começou a pintar alguns quadros representando muros, fachadas e paredes com inscrições ou mesmo apenas rabiscos que eram representações observadas nas ruas de sua época. O grafite como o conhecemos hoje ainda não existia, mas sua ideia e sua linguagem já começa a brotar como uma tendência das ruas a ser pensada na arte moderna.



Pintura “*Bankrupt*” (1902) – Giacomo Balla¹²

¹¹ Foto disponível no acervo virtual do Museum of Modern Art: www.moma.org. Acessado em 10.05.2011

1.4 AS EXPRESSÕES ARTÍSTICAS NAS RUAS – OS MURALISTAS MEXICANOS

O muralismo define-se como a pintura realizada sobre a superfície de uma parede e está fortemente vinculada à arquitetura do local. Na história da arte, podemos observar que as pinturas murais foram desenvolvidas por várias civilizações (grega, romana, chinesa) e em várias épocas diferentes da história (encontradas nas ruínas de Pompéia, por exemplo). Os trabalhos renascentistas de Michelangelo na Capela Cistina e de Leonardo da Vinci, com a *Última Ceia*, por exemplo, também são representantes da pintura muralista. No entanto, o termo Muralismo somente foi cunhado quando este movimento começou a tomar forma no México, em 1930, com o trabalho de artistas que começaram a levar suas pinturas para as ruas.

O muralismo nesta época, que coincidiu com o início do movimento revolucionário mexicano, produziu obras em locais públicos das cidades na tentativa de condensar as idéias revolucionárias através da imagem, de forma bastante realista e monumental. O mural possibilitou ao povo uma arte pública e coletiva, que rompia com o individualismo da pintura nas telas. Os muralistas acreditavam que os grandes murais poderiam redimir artisticamente o povo e, neste sentido, após a revolução mexicana (1910), o muralismo surgiu agregando um enorme valor social à arte.

Neste período, o líder revolucionário Álvaro Obregón assumiu o cargo de presidente e organizou junto ao ministro da educação José Vasconcelos, a elaboração dos murais em todo país, incentivando os artistas a “narrarem” sua própria história através da imagem e em busca do fortalecimento da identidade nacional. Entre os jovens artistas mexicanos que mais se destacaram na pintura muralista estavam Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco, que eram conhecidos como “Los Tres Grandes” por serem os três maiores expoentes deste movimento no país¹³.

¹² Foto disponível em www.artandculture.com. Acesso em 10.05.2011

¹³ Informações do livro “Arte na América Latina” de Dawn Ades, 1997.

Sempre retratando temas que fortalecessem a identidade nacional do povo, os muralistas mexicanos expunham suas temáticas nas paredes de museus, palácios, escolas, igrejas e ministérios de todo o país em um movimento que marcou não somente a história do México, mas toda a concepção da arte realizada nas ruas.

Atualmente, os grafites também buscam romper com a ideia de arte burguesa, engessada nos museus e nas galerias de arte e, tais como os murais mexicanos, eles buscam a contextualização de seu próprio momento histórico. Segundo Correia e Brandão (2012)¹⁴:

Tanto as obras muralistas mexicanas, assim como os *graffiti* contemporâneos fogem da tradição da pintura sobre tela e compartilham de um ideal de democratização da arte, utilizando o espaço urbano como suporte, sem restringir o seu acesso a um público específico, consumidor de arte, mas levando-as ao povo em geral. Tais produções diferenciam-se entre si em relação à forma como manifestam as identidades dos sujeitos relacionados a seu tempo histórico. Entretanto, mesmo quando não focam um discurso explícito de consolidação identitária, por estarem em um espaço-tempo específico, integradas a um contexto próprio, tais manifestações são documentos de uma época e dos sujeitos que nela interagem. Sendo assim, elas nos fornecem subsídios para a reflexão sobre as interrelações que revelam, permitindo ponderarmos acerca das relações do homem com o meio em dado momento histórico.

¹⁴ Fonte: Correia e Brandão, “*Pinturas parietais, identidades e educação ambiental: acerca das artes visuais e de suas falas*” < <http://www.revistaea.org/artigo.php?idartigo=1206&class=13>>. Acessado em 10 de jun. 2012



Mural feito por Diego Rivera - Visão política do povo mexicano (Tribunal de Festas) - Insurreição também conhecido como A distribuição de armas), 1928, Cidade do México¹⁵



Teatro dos Insurgentes - Mural em mosaico feito por Diego Rivera em 1958, Cidade do México

¹⁵ Imagem disponível em www.diego-rivera.com, acessado em 10.04.2012



Mural de David Alfaro Siqueiros: *"El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo"*, Universidade Autônoma do México (iniciado em 1949 e finalizado em 1951)

1.5 KEITH HARING (1958-1990)

O grafite, a partir do início da década de 80, começou de fato a ser visto como uma tendência artística a partir do trabalho de artistas como o americano Keith Haring, que ficou famoso por levar os grafites das ruas para as galerias de arte. Foi apenas a partir de seus trabalhos que o grafite enquanto manifestação artística começou a ser notado na sociedade. Uma preocupação estética, além de política, começou a ser incorporada nos trabalhos pictográficos das ruas e várias intervenções neste estilo começavam a serem notadas nos muros e estações de metrô de Nova Iorque.

Keith Haring, por exemplo, iniciou seus trabalhos fazendo desenhos a giz nos painéis pretos que cobriam anúncios velhos nas paredes dos metrô e acabou chamando a atenção dos transeuntes das estações e posteriormente dos críticos de arte. Estas intervenções marcaram o início de sua trajetória artística e definiu uma mudança de olhares dos demais artistas da época em relação ao que se conhecia por grafite.

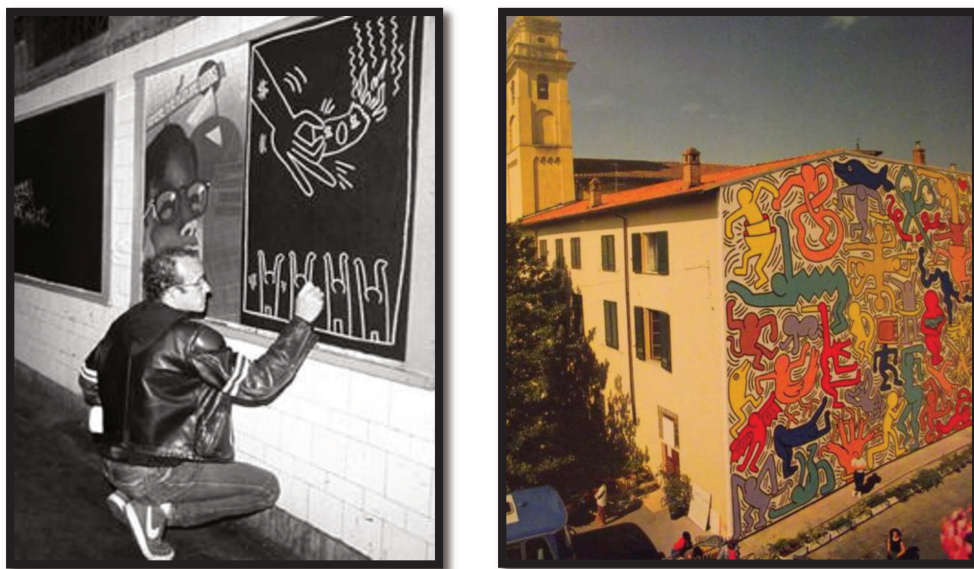
Haring já detinha um repertório visual das escolas de arte que frequentou e teve contato com outros artistas que, como ele, estavam fascinados com aquela linguagem das

ruas e com a crescente utilização de tintas spray nos muros da cidade. Com seus desenhos feitos geralmente com rolinhos de tinta na parede, Haring tentava mostrar que o grafite não era somente vandalismo e que poderia ser uma forma de arte. Suas imagens refletiam uma luta pela liberdade sexual, contra a opressão e, muitas vezes, eram mensagens de otimismo.

Ele pintou vários murais e fez inúmeras exposições ao redor do mundo – inclusive no Brasil, na Bienal de São Paulo (1983) – com obras que são hoje consideradas trabalhos de um dos grandes artistas do século XX, principalmente pelo impacto que causaram levando e difundindo a arte do grafite às galerias e museus de arte. “Keith Haring tornou-se um dos artistas mais conhecidos dos anos 80 por levar o graffiti, que antes era exclusivamente das ruas, becos e guetos, para o convívio das galerias, museus e bienais”. (GITAHY, 1999, p. 36).

Mas apesar de ter sido considerado um dos grandes nomes do grafite, Keith Haring não utilizava somente *sprays* – elemento principal de realização do grafite – para pintar seus painéis ou mesmo para intervir nas ruas. A maioria de suas obras sempre foi feita à base de tinta látex e pincéis, algo que acabou mexendo com os conceitos do movimento de grafiteiros da época, em sua maioria indivíduos ligados à cultura *hip-hop*.

O grafite, que havia nascido através dos grupos *hip-hops* enquanto prática ágil e efêmera, produzia formas e letras que pouco se preocupavam com os detalhes da imagem. As letras eram grandes e as frases, diretas. Mas Keith Haring mudou essa percepção, pintando detalhadamente suas formas e mostrando que a técnica utilizada nas produções de grafite também era passível de intervenções estéticas que transmitissem mensagens subjetivas. Era o início da arte de grafitar.



Keith Haring no metrô de Nova Iorque (esq.), 1985 e um de seus murais na Igreja de Santo Antonio em Pisa, Itália (dir.)¹⁶, 1989.

1.6 JEAN-MICHEL BASQUIAT (1960-1988)

Na mesma época (início da década de 80), surgia também o trabalho de Jean-Michel Basquiat, artista plástico que iniciou sua carreira como grafiteiro na cidade de Nova Iorque. A princípio, Basquiat atuava em prédios abandonados fazendo grafites com o grafiteiro e amigo Al Diaz, e juntos assinavam a frase “*Samo Shit*” (que seria “*Same old shit*”, ou traduzindo “A mesma merda de sempre”). Seus desenhos nas ruas mantinham uma qualidade artística e visual tão notável que começaram a chamar a atenção de críticos de arte e o levaram a participar de diversas exposições que o projetaram internacionalmente. Seu trabalho, no entanto, decolou através de telas que o enquadraram como um artista da escola neoexpressionista, que resgatava a pintura enquanto expressão tanto crítica quanto emocional.

Assim, o colorido agressivo dos desenhos de Basquiat e sua poesia rebelde o transformaram em um ícone que mudou a forma como era encarado o cenário artístico de

¹⁶ Fotos e informações disponíveis no livro *Keith Haring – A life for art* (KOLOSSA, 2004)

Nova Iorque. Segundo Bardari (2009), seus grafites (e mais tarde suas telas) eram caracterizados por traços rudes que representavam uma arte feita de rabiscos, escritas enigmáticas, pinceladas rápidas e nervosas, e que retratavam personagens esqueléticos, rostos apavorados, mascarados, prédios, carros, cenas da vida urbana, ícones negros do boxe e da música, sempre em telas grandes e cores muito fortes. Sua temática principal era o homem negro, representado caoticamente em meio a traços confusos que poderiam expressar sua própria condição e sentimento de exclusão.

Este estilo figurativo, tão excêntrico quanto o próprio Basquiat, fez dele um grande artista que apresentou seus trabalhos em centenas de exposições como a Bienal do Whitney Museum, de Nova Iorque, em 1983, e, em 1982, em uma das mais importantes exposições de arte contemporânea do mundo, a *Dokumenta*, na cidade de Kassel, na Alemanha.

Sua morte prematura em 1988 em decorrência do uso de drogas, no entanto, não ofuscou a contribuição que Basquiat deixou para a arte de rua enquanto concepção artística. Suas telas hoje estão expostas em vários museus de arte ao redor do mundo e fazem de Basquiat um dos ícones do grafite que, junto a Keith Haring, iniciou o movimento de migração de trabalhos gráficos das ruas para as galerias.



Grafites de Jean-Michel Basquiat (sem título)¹⁷

¹⁷ Fotos e informações disponíveis no livro “*Jean-Michel Basquiat: 1960-1988*” (EMMERLING, 2006)

1.7 ALEX VALLAURI (1949-1987)

No Brasil, um dos pioneiros do grafite foi o artista radicado brasileiro Alex Vallauri, que chegou ao país vindo da Etiópia em 1965. Ele, que era desenhista, artista gráfico, pintor e professor de desenho inicia seus trabalhos através da xilogravura, que o fizeram participar de exposições como a de 1970 no Museu de Arte Moderna de São Paulo (SP). Logo depois, com trabalhos em grafite principalmente em estêncil, Alex Vallauri evoca personagens de histórias em quadrinhos e elementos da *pop art*. Um de seus trabalhos mais conhecidos é o *pin-up*¹⁸ da “Rainha do Frango Assado”, um desenho que foi impresso em diversos lugares da cidade de São Paulo e foi tema de instalação apresentada na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1985. Outro trabalho foi a figura da “bota preta de cano alto e salto fino”, um estêncil repetido em São Paulo que também o tornou popularmente conhecido no Brasil.

Seus trabalhos eram bastante ecléticos e além de trabalhar com grafite, Vallauri fazia gravuras, telas, estampou camisetas, *bottons*, adesivos e possuía uma identidade bastante diversa de linguagens. Mas ele ficou conhecido mesmo como o pioneiro do grafite no Brasil por utilizar o suporte dos muros como principal espaço de criação de suas obras. Ele defendia que suas imagens grafitadas no caos da urbanidade deveriam ser simples e de fácil compreensão, em uma busca por uma intervenção que resgatasse o passado (*pin-ups*), e se apropriasse de outras imagens para recontextualizá-las no cenário urbano. Sua morte em 27 de março de 1987 ficou registrada como o dia do Grafite no Brasil e suas obras hoje são referências para muitos grafiteiros.

¹⁸ Desenhos, pinturas e outras ilustrações feitas por imitação a fotos de mulheres (modelos e atrizes geralmente) que demonstravam um tom leve de erotismo.



O estêncil da “Bota” (acima) e o grafite da série “A rainha do frango assado” (abaixo), ambos bastantes disseminados nos muros de São Paulo por Alex Vallauri

1.8 A MAGIA DA IMAGEM

Para complementar as informações feitas até o momento, propusemo-nos a oferecer ao leitor a íntegra do artigo “A magia da imagem” de Ferreira Gullar, um texto que nos proporciona uma reflexão acerca do surgimento do grafite e sua ligação com outras linguagens artísticas, como a pintura. O texto nos dá uma luz sobre os rumos que este trabalho tem tomado até o momento e nos inspira a observar cada vez mais a imagem do grafite como uma fascinante prática de nossa contemporaneidade.

“Em finais do século 19, a linguagem figurativa da pintura --então predominantemente acadêmica-- começa a se desintegrar. Isso se dá nas telas de Cézanne (1839-1906), que, contrariamente, ao espírito do impressionismo - que diluía as formas em pequenas pinceladas ("petites sensations"), constrói o quadro com manchas.

Ele dizia que sem a natureza não havia a pintura; não obstante, o que de fato fez foi mudá-la em pintura, deixando evidente, com suas manchas e pinceladas soltas, que aquilo não pretendia ser a paisagem real, mas, sim, pintura, expressão pictórica.

Esse primeiro passo na direção da autonomia da expressão pictórica provocará a revolução cubista, que rompeu com a relação natureza-pintura ao fazer do quadro uma invenção arbitrária, isto é, composição de imagens inventadas pelo artista e já não copiadas do mundo real.

Daí para a desintegração da própria linguagem pictórica faltava pouco. Os próprios inventores do cubismo, Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque

(1882-1963), se encarregaram disso, chegando mesmo a pôr em seus quadros recortes de jornal, envelopes de carta, barbante, areia, arame etc. Fazer um quadro não era mais simplesmente pintá-lo e, sim, compô-lo com todo tipo de coisa do mundo real.

Costumo dizer que as experiências cubistas --como usar recortes de jornal na tela-- são precursoras do "ready-made" de Marcel Duchamp (1887-1968), que fez dele um instrumento de negação da arte. Estava aberto o caminho para o que hoje se chama de arte contemporânea --a substituição da criatividade artesanal do pintor por objetos e até seres vivos, como gente, urubus, cães, tubarões etc.

Noutras palavras, a linguagem gráfico-pictórica --que nascera 18 mil anos antes nas cavernas paleolíticas-- foi então abandonada: em lugar de coisas desenhadas ou pintadas, o artista contemporâneo usa as próprias coisas e seres, como a dizer que um casal nu dispensa a escultura da "Vênus de Milo", o touro pintado por Goya (1746-1828). Como tais obras da chamada arte contemporânea só se tornam arte quando exibidas em galerias ou museus, eu, de

gozação, chamei-as de "realismo high society".

Mas, veja bem, como não paro de pensar sobre essas coisas, terminei descobrindo relações entre essa arte contemporânea e o grafite que surgiu nos muros de Nova York e hoje se espalha por tudo quanto é cidade.

A sacação é a seguinte: como vimos, de Cézanne a Picasso, chegou-se à desintegração da linguagem da pintura. Picasso esteve no limite, com suas figuras pateticamente desfiguradas. Já Marcel Duchamp, radical e niilista, embora continuasse a pintar, inventou o "ready-made" que, como o nome está dizendo, dispensa o fazer artístico. Noutras palavras, pintar seria desnecessário, pois o objeto real diria mais do que sua imagem pintada. Pura bobagem. A imagem pintada não diz mais nem menos do que o próprio objeto: diz outra coisa, porque o que a pintura diz o mundo real não diz. Por isso mesmo, afirmei certa vez que, se a arte existe, é porque a vida, a realidade, não basta. A arte não copia, e sim reinventa o real.

Mas tudo isso é para concluir que o grafite, na verdade, é o renascer da

pintura, que as vanguardas desintegraram a ponto de usar, como arte, a coisa real em lugar da imagem da coisa. Com o grafite ressurgiu a pintura figurativa.

E é curioso que esse ressurgimento se deu nos muros da cidade, não no ateliê, não na tela, indicando que o grafiteiro não pretendia fazer arte no sentido que a crítica e o mercado consagraram. Não faz aquilo para vender: o grafiteiro desenha e pinta para se expressar, para se comunicar num mundo iminentemente urbano e massificado.

Parece inspirar-se nas histórias em quadrinhos e, sem compromisso com o mundo artístico, inventou sua própria linguagem, a partir do instrumento que tornou possível essa nova pintura mural: o spray. Assim como a música pop nasceu da guitarra elétrica, o grafite começou como pichação feita com spray.

Mas a verdade é que, das cavernas aos dias de hoje, a imagem das coisas nos fascina e, por isso, a arte da imagem não morre. E, como o artista do paleolítico, o grafiteiro faz renascer nos muros da cidade a magia da imagem pintada". (GULLAR, 2012)

CAPÍTULO II – GRAFITE: MAIS QUE DESENHOS – OBJETOS CRÍTICOS, ESTÉTICOS E POÉTICOS DAS RUAS

A palavra italiana *graffiti*, plural de *graffito*, é o nome dado às inscrições feitas em paredes, muros, casas e qualquer outro suporte físico das ruas, mas no Brasil, estabeleceu-se a palavra “grafite”, apesar de muitos ainda utilizarem o termo *graffiti*. Esta prática refere-se a toda inscrição, desenho ou assinatura que esteja grafada no ambiente urbano e que se configure como um produto imagético, político, crítico, estético, poético ou visual da cidade. São marcas de uma época, de uma história, de grupos que intervêm na estrutura física da sociedade através da imagem criando uma comunicação informal, alternativa e pública no meio urbano.

Em meados da década de 70, nos Estados Unidos, mais precisamente em Nova Iorque, começaram a surgir inscrições com spray nos metrô e nas ruas da cidade para identificar, na maior parte das vezes, as gangues urbanas que ali existiam. As mensagens também começaram a demonstrar um forte vínculo com a cultura do *hip hop* que, de forma marcante, revelava um pensamento cultural livre, das ruas e para as ruas, que começava a surgir na época. No entanto, de lá pra cá, o grafite passou por diversas transformações.

Atualmente, ele não se limita aos adeptos da cultura *hip hop* e tem se transformado em uma ferramenta de expressão de idéias políticas, poéticas ou, simplesmente, como uma forma de interferir esteticamente na visualidade da cidade. Além disso, a forma com a qual o grafite se apresenta nas ruas tem também passado por diversas transformações técnicas, apresentando formas e desenhos cada vez mais trabalhados, ricos, pessoais, e com um viés artístico inegável que nos fazem hoje reconhecer o autor pela obra, pelo traço intransferível e pelo estilo próprio de cada grafiteiro.

Mais que desenhos feitos com latas de *spray*, o grafite tem se apresentado como uma expressão artística contemporânea carregada de significações que vão além de seu valor estético, que se mostram universalizados e não se limitam à representação de determinada cultura, e sim manifestam interesses globalizados (CORREIA E BRANDÃO, 2012).

Neste sentido, o grafite enquanto atividade de ordem estética deve ser estudado como um fenômeno que, como vimos, está presente na história do homem e da arte, e se intensifica nas ruas como a expressão de jovens artistas que vêem na imagem uma ferramenta de comunicação. A cidade, como suporte para esta atividade, é entendida como um meio de libertação das amarras culturais que definiam a arte como somente aquilo que víamos nos museus e galerias. Segundo Estrella (2003, p. 133):

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.

O grafite se estabelece hoje como uma intervenção estética que atrai os olhares da cidade e dialoga com o espaço público através de formas e cores que destoam do cinza comum dos prédios, das casas e do asfalto. Ele propõe uma pausa no olhar daqueles que em meio à correria cotidiana dos grandes centros urbanos vêem uma imagem que, geralmente, refere-se a uma temática instigante, que irrompe abruptamente, de forma inesperada.

Efêmero por natureza (o grafite) comporta conteúdos de crítica social [...], além disso, muitos grafites veiculam protestos culturais, poesia concreta, textos bem elaborados e intelectualmente complexos, manifestos escritos de maneira crítica, lúcida e cheia de humor. É uma arte underground, explosiva que pretende mais que uma expressão de idéias, a subversão dos valores estabelecidos e comumente aceitos. É a arte que pretende “acordar” as pessoas que

estão hipnotizadas pela mídia e pelo consumismo (SALES, 2007, p.06)

2.1 MUDANÇA DE OLHARES - DAS RUAS ÀS GALERIAS DE ARTE

Os muros grafitados como veículos que comunicam diretamente uma mensagem certamente conquistaram um espaço na arte contemporânea pelo caráter crítico e pela qualidade estética das obras que apresentam. Neste sentido, o grafite tem se deslocado das ruas às galerias de arte, em um processo que se intensifica a cada dia.

Diferentemente de décadas anteriores, quando o grafite era considerado vandalismo, atualmente algumas imagens fruto desta prática alcançaram *status* de obra de arte, enquanto outras ainda permanecem ligadas à cultura *hip-hop* e à idéia de demarcação de um território, sem a preocupação ou interesse estético. Segundo Gitahy (1999), quando o grafite começou a despontar no mundo como uma tendência das ruas, as latas de *spray* utilizadas eram em sua maioria de tamanhos padrões, com jatos relativamente grossos que não possibilitavam aos grafiteiros um trabalho detalhado com a imagem. Com o tempo, os grafiteiros perceberam que os bicos de desodorantes e inseticidas eram bem mais finos e começaram a utilizá-los nas latas de *spray*, tornando, assim, o jato de tinta menos denso e o traço mais ajustável.

A partir daí, final da década de 80, os desenhos começaram a se tornar mais elaborados e a prática começou a chamar a atenção de artistas plásticos que queriam retomar a prática “muralista” através das latas de *spray*, movidos pela necessidade de uma arte voltada para as grandes massas. Segundo Gitahy (1999, p. 74):

O grafite dialoga com a cidade na busca não da permanência, enquanto significado de arte consagrada de uma época, mas de expansão, da arte que exercita a comunicação e faz propostas ao meio, de forma interativa.

Por outro lado, a prática também está ligada a um viés pessoal que traz à tona a necessidade dos grafiteiros em se auto-promoverem ou serem reconhecidos. Intervir em um espaço que é público e fazer desta intervenção uma demarcação de seu trabalho é explicitamente observado quando os grafiteiros assinam suas obras, o que é algo bastante comum. Ainda que se proponham a manter o anonimato, grande parte dos grafiteiros assina seus desenhos em uma proposta de reconhecimento pictórico que é produto deste sujeito social que se “apresenta” enquanto personagem fictício nas ruas. Seus “apelidos”, adotados e assinados em suas obras, são ao mesmo tempo uma tentativa de manter o anonimato e um indício (uma pista) deixada por eles para que se reconheça a autoria da obra.

Neste sentido, muitos grafiteiros acreditam que a passagem do grafite para as galerias de arte é uma consequência natural do reconhecimento de seus trabalhos. No entanto, a discussão não é tão simples assim. Muitos grafiteiros afirmam que o que de fato acontece é uma apropriação de uma prática originariamente subversiva pela circuito das artes, em uma tentativa de legalizar algo que, prioritariamente, é ilegal; institucionalizar algo que não possui regras. Segundo depoimento de um grafiteiro em Campinas citado por Salles, “o graffiti está em evolução [...] ele poderia ir para as galerias, museus, etc., mas deve continuar na rua, pois é uma arte genuinamente da rua, para as ruas e para as pessoas que não têm acesso aos espaços institucionais da arte” (2007, p.46).

Grafitar em locais públicos, ao menos no Brasil, sempre foi considerado crime ambiental e, apenas em maio de 2011, a lei 12408/11 descriminalizou a ação dos grafiteiros, diferenciando-a da prática da pichação, que ainda se configura como crime. O tema, apesar de não ser o cerne de nossa pesquisa, é evidentemente muito importante para estabelecermos um direcionamento acerca do objeto de estudo que pretendemos trabalhar. Reiteramos que é através da crítica da imagem, das mensagens e do processo de criação dos grafites em consonância com os objetivos e expectativas dos grafiteiros que elaboraremos as principais e seguintes reflexões deste trabalho.

No entanto, falar da transgressão a que o grafite está inevitavelmente ligado e, frente a isso, observar que a prática tem passado por um processo de descriminalização (social e

legal), é reconhecer que estamos lidando com um objeto artístico que vai aos poucos tendo sua complexidade reconhecida. Uma complexidade que não está somente na imagem, mas e ainda, em sua própria natureza e nos suportes que o sustentam e o circundam. Neste sentido, o grafite vem agregando valores a ponto de ser levado a espaços institucionalizados, como galerias e museus de arte, bem como ser apreciado enquanto objeto de análise e estudo em áreas acadêmicas, tal como propomos neste trabalho.

Dessa maneira, a discussão que nos propomos a levantar perpassa tanto o percurso desta prática – em suas diversas formas e linguagens – quanto sua localização no cenário atual da arte contemporânea. Pensando nisso, reportamo-nos a outras épocas e outras culturas, a artistas consagrados (e outros nem tanto), para nos munir de informações que possam nos situar diante do objeto que pretendemos estudar, a partir de agora, com mais proximidade. Ou seja, falamos do percurso realizado, para podermos agora, falar dos sujeitos principais que sustentam, de maneira particular, todo esse movimento.

2.2 O ESTILO PRÓPRIO DE CADA GRAFITEIRO – GRAFITES AO REDOR DO MUNDO

Refletir sobre as características pessoais que distinguem o trabalho dos grafiteiros e sobre os dispositivos visuais por eles utilizados é pensar em processos criativos diferentes que definem o modo com o qual cada um se posiciona diante da imagem que deseja criar. Os traços individuais cunhados após uma prática constante nas ruas são expostos de maneira bastante peculiar no trabalho dos grafiteiros. A forma com a qual a imagem se apresenta, suas cores, suas linhas, seu tamanho e também o lugar onde ela se encontra, refletem um pensamento individual que se mescla aos elementos urbanos da cidade provocando estranhamento ou contemplação a partir da proposta da imagem.

Ao selecionarmos e estudarmos traços (ou estilos) de alguns grafiteiros ao redor do mundo, percebemos que a imagem constituída pelo conteúdo ora político, ora social, ora cultural, ora desprovido, pelo menos à primeira vista, de quaisquer referentes conceituais, é

desenvolvida à medida que o grafiteiro toma consciência da importância que o grafite tem como objeto comunicativo, de expressão estético-cultural ou mesmo, poético-contemplativo. Os personagens criados ou representados nas imagens, as repetições, os lugares escolhidos, a dimensão e o impacto que cada grafite tem a nossos olhos, são frutos das escolhas que somente o estilo do grafiteiro pode conduzir. Nesta perspectiva, podemos falar de duas linguagens e duas formas de interpretação do grafite enquanto arte urbana que se dividem em uma forma de expressão uma mais ligada à forma e outra ao conteúdo da imagem.

Segundo Gitahy (1999), as características dessas linguagens estão divididas em Linguagem Estética: formada pela expressão plástica figurativa e abstrata, pela utilização do traço de natureza gráfica e pictórica através da repetição de um mesmo estilo; e a Linguagem Conceitual: formada pelo elemento subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero; pela ação que discute; pela denúncia de valores sociais, políticos e econômicos com muito humor e ironia; que apropria-se do espaço urbano a fim de discutir, recriar e imprimir a interferência humana na arquitetura da metrópole; que democratiza e desburocratiza a arte, aproximando-a do homem, sem distinção de raça ou de credo; que produz em espaço aberto sua galeria urbana, pois os espaços fechados dos museus e afins são quase sempre inacessíveis.

A exemplo disso, mostraremos alguns trabalhos de grafiteiros selecionados a partir das temáticas e técnicas empregadas por eles em diversos lugares do mundo. Considerando as particularidades de cada um destes trabalhos, nossa intenção é mostrar a dimensão que esta arte pode ter nos espaços urbanos, dialogando com a cidade ou provocando-a através de suas imagens.

2.2.1 BANKSY



Grafite de Banksy (Londres) – referência à garota símbolo da guerra do Vietnã.



Grafite de Banksy (Londres) – referência aos prisioneiros de guerra de Guantánamo.



Grafite de Banksy – (Londres) crítica à forma como as autoridades lidam com a arte do grafite nas ruas (referência às pinturas rupestres).

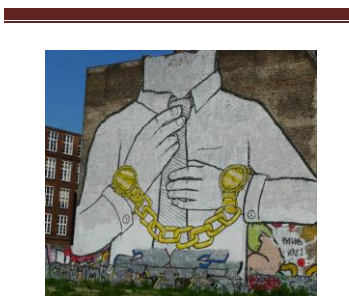
O grafite pode ser um instrumento de crítica ao sugerir imagens que levantem questões esquecidas e ignoradas pela sociedade e nos façam pensar sobre a relação que as imagens estabelecem conosco. É o que ocorre, por exemplo, no trabalho do grafiteiro conhecido por Banksy, famoso por seus estênceis feitos principalmente em Londres.

Seu estilo crítico revela um olhar contra as hipocrisias do mundo, e suas obras são carregadas de conteúdo social, político e comportamental que possuem um tom de humor sarcástico que se tornou sua marca inconfundível. E por manter o anonimato, Banksy talvez tenha maior liberdade em fazer suas críticas sociais que com certeza fizeram dele o grafiteiro anônimo mais famoso de nossa atualidade.

Por trabalhar com assuntos os mais diversos, sempre com direcionamentos explicitamente políticos, Banksy inovou a técnica do estêncil, tornando-o um instrumento rápido de difusão de ideias críticas.

O primeiro dos grafites ao lado (de cima para baixo), por exemplo, mostra três personagens bastante icônicos em uma situação no mínimo inusitada: *Mickey Mouse* (à esquerda) e *Ronald McDonalds* (à direita) de mãos dadas à fotografia da garota *Phan Thi Kim Phuc* (ao centro), quando fugia nua de um ataque à bomba na guerra do Vietnã.

2.2.2 BLU



Grafite de Blu (Berlim) – referência ao homem moderno, aprisionado e refém de sua própria riqueza.



Grafite de Blu (Lisboa) – referência à extração de recursos naturais pelas grandes empresas de combustível (detalhe das marcas Shell, BR e outras na coroa)

Mais informações:

www.blublu.org



Grafite de Blu (Compobasso, Itália)- referência ao alistamento militar dos jovens. A imagem mostra suas cabeças sendo raspadas e seus cérebros sendo retirados.

2.2.3 OS GÊMEOS



Grafite dos Gêmeos (São Paulo-SP), personagens de cor amarela representando as famílias brasileiras.



Grafite dos Gêmeos – a cultura nordestina presente em suas obras



Os grafites feitos no castelo de Kelburn, na Escócia.

Mais informações:

www.osgemeos.com.br

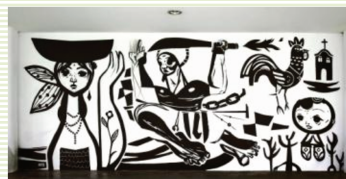
A dupla de grafiteiros paulistas Gustavo e Otávio Pandolfo, mais conhecidos como “Os gêmeos”, é hoje uma das influências mais importantes do cenário artístico urbano de São Paulo. Foi a partir do final dos anos 80 que eles começaram a criar seus personagens, baseados em um universo sem ordem, onde tudo acontece ao mesmo tempo, tal qual a cidade de São Paulo.

Suas obras mesclam pistas do folclore e cotidiano nordestinos a cenas urbanas, em um misto de fantasias que intervêm na cidade criando uma atmosfera diferente em meio aos caos de São Paulo, sempre com um tom suave de protesto.

Seus personagens, sempre de cor amarela, têm uma influência forte do retrato da família brasileira, principalmente em se tratando de referências nordestinas. Eles se apresentam a partir da construção de um imaginário próprio e peculiar dos irmãos, que buscam retratar culturas regionais envoltas a uma magia destoante do cenário da cidade.

Suas obras são famosas em várias partes do mundo e eles são constantemente convidados a fazer intervenções nos mais inusitados lugares. Em 2007, por exemplo, a dupla foi convidada a grafitar o castelo de Kelburn, na Escócia, uma construção do século XIII.

2.2.4 SPETO



Grafites de Speto em São Paulo (SP) – adaptação do estilo gráfico da xilogravura

Mais informações:

www.speto.com.br

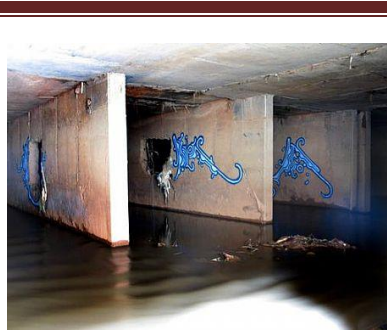
Nascido em São Paulo, Speto é um dos grafiteiros mais conhecidos da capital paulista. Seus grafites, além de estarem presentes nas ruas, também são expostos em galerias de arte ao redor de todo o mundo e seu estilo costuma ser requisitado em campanhas comerciais e animações para canais de TVs brasileiros. Estes e outros trabalhos fizeram de Speto uma autoridade no grafite nacional.

O trabalho de Speto se diferencia dos demais grafites brasileiros por adaptar técnicas da xilogravura nordestina ao suporte das paredes em desenhos abstratos feitos em preto e branco que definem bem o traçado do artista. Esta referência peculiar mostrou-se um ponto importante na obra de Speto, principalmente por chamar a atenção do público para um braço da cultura nordestina.

Ele trabalha com a representação de animais, homens, mulheres e crianças partindo de uma esfera lúdica que também difunde elementos da cultura brasileira.

Seus personagens em preto e branco são uma pausa visual quase obrigatória em relação ao cenário de tantas informações visuais da cidade.

2.2.5 ZEZÃO



Grafites de Zezão – galerias de esgotos e locais abandonados de São Paulo (SP)]

Mais informações:

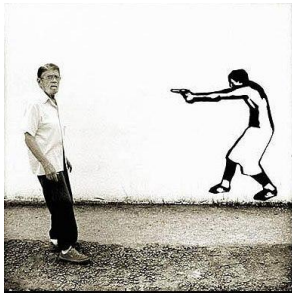
www.lost.art.br/zezão_action.htm

O trabalho abstrato do grafiteiro paulista José Augusto Amaro, conhecido como Zezão, destaca-se por ser um dos primeiros grafites a ser feito nos subterrâneos da cidade de São Paulo, nas galerias de esgotos, bueiros e canais pluviais. Ele possui uma proposta de desenvolvimento de uma estética que busca a utilização de lugares impensáveis para se intervir artisticamente, onde o acesso é limitado, como também linhas de trem e prédios abandonados.

Nesse sentido, é interessante observar que alguns de seus grafites, feitos em galerias de esgoto, apelam para questões socioambientais, como a falta de consciência que existe entre os moradores em jogar grandes quantidades de lixo nas ruas, por exemplo. O alerta de Zezão consiste também em voltarmos os olhos para o perigo do volume de lixo ‘descartado’ nas cidades e à falta de cuidados com a água e com a estrutura física ‘escondida’ embaixo de nossos pés, nos esgotos principalmente.

Para a pesquisadora Charbely Estrella “a questão que provoca a ação de Zezão é o descaso, a miséria social, a cidade que apodrece aos poucos, embora de forma desigual. O graffiti cria relevos visuais, constrói territórios artísticos, invade superfícies esquecidas, superfícies essas abandonadas pelo olhar dos homens que habitam e transitam pela cidade” (2006, in POATO, p. 107).

2.2.6 ALEXANDRE ORION



Grafites de Alexandre Orion (São Paulo-SP) – intervenções seguidas do registro fotográfico



Reverse graffiti – Tunel Max Ferrer (São Paulo-SP)

Mais informações:

www.alexandreorion.com.br

Alexandre Orion é um grafiteiro paulistano que trabalha intensamente com intervenções urbanas de variadas linguagens. Ele, que é fotógrafo, realizou um trabalho em que se utilizou do recurso da imagem fotográfica para manipular os elementos da rua fazendo-os entrar em diálogo com seus grafites. As imagens são pensadas e concebidas para serem depois fotografadas e fazerem o “duelo” de linguagens que vemos nas imagens à esquerda.

Seu trabalho desperta em nós uma nova maneira de encarar o grafite nos dias atuais. A junção de outras tecnologias e o formato final dado à sua obra (o quadro fotográfico) mostra que o grafite, mesmo nas ruas, pode agregar novos significados fora dela através de outros suportes que não os muros da cidade.

Alexandre Orion busca esse “novo formato” em vários trabalhos que realiza, a exemplo da intervenção que fez no túnel Max Ferrer, em São Paulo. Lá, Orion retirava a fuligem dos carros depositada nas paredes do túnel, formando imagens de crânios em um trabalho que ele chamou de “Ossário Urbano”. A imagem que nascia da sujeira urbana foi feita a partir de um processo que alguns grafiteiros chamam “reverse graffiti” ou, grafite às avessas: ao invés de inserir tinta na parede, criam-se imagens limpando-as.

2.2.7 PANMELA CASTRO



Grafites de Panmela Castro – Rio de Janeiro (RJ) – referência à imagem da mulher

Mais informações:

www.panmelacastro.wix.com/panmelacastro

Panmela Castro é uma grafiteira carioca que busca usar o grafite e a arte de rua como ferramenta para promover uma mudança cultural utilizando em seu processo artístico a criação de imagens que tenham como temática principal o corpo feminino, a sexualidade e a subjetividade da mulher.

Ativista, ela começou sua trajetória fazendo grafites nas favelas do Rio de Janeiro, buscando educar as mulheres sobre a lei Maria da Penha e assim, gerar a conscientização da sociedade sobre questões femininas e a atual condição da mulher.

Panmela é fundadora e presidente da Rede Feminista de Arte Urbana (Nami). A atuação da Nami tem pretensão de criar um intercâmbio de ideias promovendo os direitos humanos e fortalecendo o trabalho artístico, intelectual e profissional de mulheres que possuem como ponto de partida a cena urbana.

A causa abraçada por Panmela é comum entre as grafiteiras que buscam mudanças e garantia dos direitos básicos das mulheres através da arte. Seus grafites (a representação da imagem da mulher) e seu engajamento social fizeram com que ela fosse, em 2012, eleita com a presidente Dilma Russef, pela revista *Newsweek* como uma das 150 mulheres que “abalaram o mundo”.

CAPÍTULO III – PICHÃO: MAIS QUE RABISCOS – UMA COMUNICAÇÃO CONTESTATÓRIA NAS RUAS

Um de nossos objetivos nesta pesquisa é focarmos nossa atenção aos trabalhos de grafite, analisando seus significados a partir do contexto, das motivações, e dos objetivos aos quais ele se relaciona; mas para isso, nossa discussão passa inevitavelmente pela prática da pichação. A ideia é também fomentar a discussão que cresce em torno da contextualização da pichação hoje, buscando entender as raízes que a unem e que a separam da prática do grafite e os referenciais estético-culturais que as colocam em lados opostos do cenário artístico contemporâneo.

A pichação sempre foi uma forma de intervenção bastante próxima ao grafite. Ambas as práticas possuem aspectos que as aproximam, mas também que as afastam principalmente no que se refere às formas que apresentam e às motivações que as sustentam. Ambas as atividades surgiram como formas de intervenção imagética nas ruas e como parte da necessidade comunicativa do sujeito social das grandes cidades, mas diferentemente do grafite, a pichação ainda possui um *status* de vandalismo fortemente enraizado. No Brasil, a pichação é considerada crime ambiental segundo o artigo 65 da Lei 9.605/98¹⁹, Lei dos Crimes Ambientais, e a pena é estipulada de 3 meses a 1 ano de detenção e multa para quem pichar por qualquer meio edificações ou monumentos urbanos. O artigo foi alterado em 2011, quando se retirou o termo “grafitar” do texto, descriminalizando, assim, a ação dos grafiteiros, mas mantendo os pichadores fora da lei.

No entanto, isso não impede que, em São Paulo, por exemplo, jovens arrisquem suas vidas escalando prédios e muros para deixarem suas marcas muitas vezes incompreensíveis pela cidade, em um “evento” individual ou coletivo que une perigo e adrenalina como parte da atividade. A essência da pichação é escrever letras com tinta *spray* formando códigos que são geralmente a representação do nome do pichador ou de

¹⁹Redação do texto disponível em <http://www.ibama.gov.br/leiambienta/home.htm#sec3>, acessado em 19 de junho de 2012.

seu grupo, sua *crew*²⁰, a fim de demarcar territórios em uma prática mais ligada ao vandalismo do que à preocupação estética da imagem.

Mas será que estes pichadores são apenas vândalos? Pelo contrário. Por trás dessas manifestações, pensamos existir indivíduos com uma mensagem a transmitir, sujeitos que buscam reconhecimento, que são conscientes dos atos de transgressão que praticam, mas que fundamentam suas ações em um ideal que vai muito além do vandalismo. Para os pichadores, pichar se configura também como um ato ora político, ora de afirmação de uma identidade ignorada pela sociedade.

Segundo Gitahy (1999), a pichação no Brasil é o reflexo de um povo oprimido, que sofre desrespeito em seus direitos humanos, falta de trabalho e habitação, educação, segurança, lazer, etc. E por isso, não por acaso, a pichação surge e se intensifica nos grandes centros urbanos, como uma das formas mais suaves de dar vazão ao descontentamento e à falta de expectativas. Mas esta comunicação atualmente revestiu-se de um formato gráfico que apresenta uma linguagem que somente alguns grupos podem entender e identificar.

Falamos principalmente da pichação originária da cidade de São Paulo (SP), uma linguagem urbana indecifrável para a maioria dos transeuntes, mas que se tornou quase uma regra de códigos entre os pichadores. Repercutida em diversos outros centros urbanos, a pichação observada em São Paulo é bastante peculiar e o traço desenvolvido pelos pichadores paulistas pode ser considerado único em todo o mundo.

3.1 CÓDIGOS DECIFRÁVEIS – AS LETRAS DA PICHAÇÃO EM SÃO PAULO

Um estudo realizado na Universidade Mackenzie (SP) em 2007 buscou fazer a análise de algumas pichações com o objetivo de identificar nelas as letras que se assemelhavam com o alfabeto e assim compreender um pouco sobre a comunicação estabelecida por aquelas imagens. A pesquisa, intitulada “Os tipos gráficos da pichação –

²⁰ *Crew* - nome dado aos grupos que se unem para pichar ou grafitar em determinados lugares.

desdobramentos visuais” (2007), foi realizada por Gustavo Lassala, e apontou que estes códigos representam um “discurso” transcrito em grafismos que são, na verdade, em sua maioria, frases e letras representativas de um grupo (ou uma gangue) que busca estabelecer uma comunicação interna entre seus integrantes, e também um diálogo de contestação com toda a sociedade.



Montagem com fotos da pesquisa de mestrado de Gustavo Lassala²¹

Lassala identificou o que os grafiteiros chamam de *tag*, que é um termo de origem Nova-Iorquina e quer dizer “assinatura”. Um dos *tags* difundidos pelos pichadores de São Paulo, o chamado *tag reto*, já é considerado mais que uma assinatura e já se tornou um estilo de letra que surgiu como elemento diferenciador dos grupos de pichadores que buscaram um estilo próprio de desenhos para as letras que difundiam. Esse estilo é caracterizado por letras retas, alongadas e pontiagudas, que procuram ocupar o maior espaço possível no suporte. Segundo Lassala (2010), o surgimento deste estilo é típico de São Paulo:

Este é o estilo de letra com maior número e intervenções nos muros da cidade, fato que o levantamento fotográfico realizado na pesquisa comprova. A visualização repetitiva permitiu a construção

²¹ Fonte: www.pichacao.com/adrenalina.htm. Acessado em 13.07.2011

de um olhar crítico sobre o próprio trabalho e a pichação como um todo. Portanto, cada caractere foi “pescado” direto do seu hábitat natural e conduzido à adaptação técnica necessária para se transformar em uma fonte digital.

Após analisar tais imagens, Lassala produziu uma fonte digitalizada destes grafismos, caracterizando um alfabeto da pichação, que segundo ele “faz uso de processos de percepção e de assimilação diferenciados do tradicional; ela (a pichação de São Paulo) possui uma gramática própria” (2010).



Composição de letras obtidas a partir da análise de pichações de São Paulo. Elas correspondem ao alfabeto latino que utilizamos

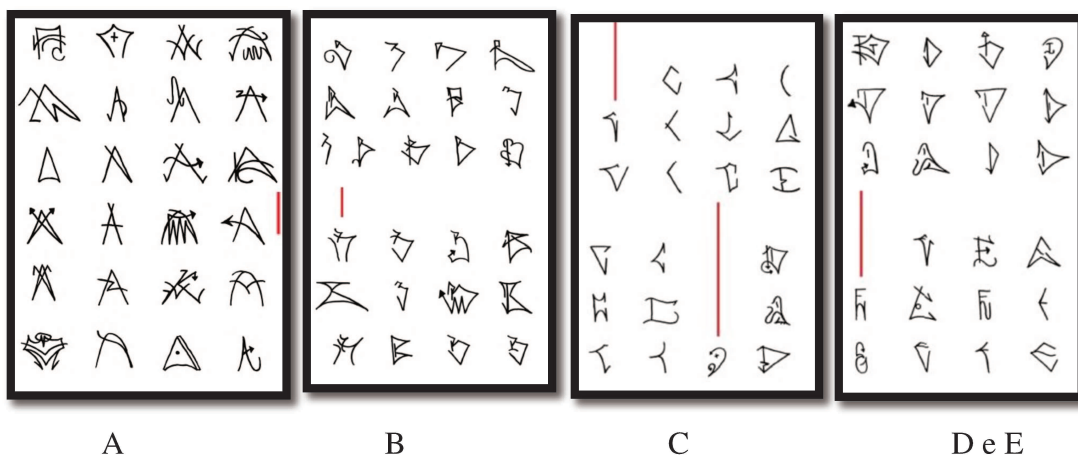
(da esq. para a dir.: A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z) ²².

Observando o estudo citado acima, começamos a compreender cada vez mais a pichação enquanto uma expressão gráfica composta por letras inteligíveis, sofisticadas e que transmitem uma mensagem. Neste raciocínio, os autores Xico Sá, João Wainer e Pinky Wainer também tiveram oportunidade de decodificar os traços desta linguagem a partir das pichações encontradas também na cidade de São Paulo e apresentaram as variações deste alfabeto no livro “*Ttsss... A grande arte da pixação em São Paulo*” (2006). A título de conhecimento e de análise desse material, apresentamos o resultado desse apanhado de

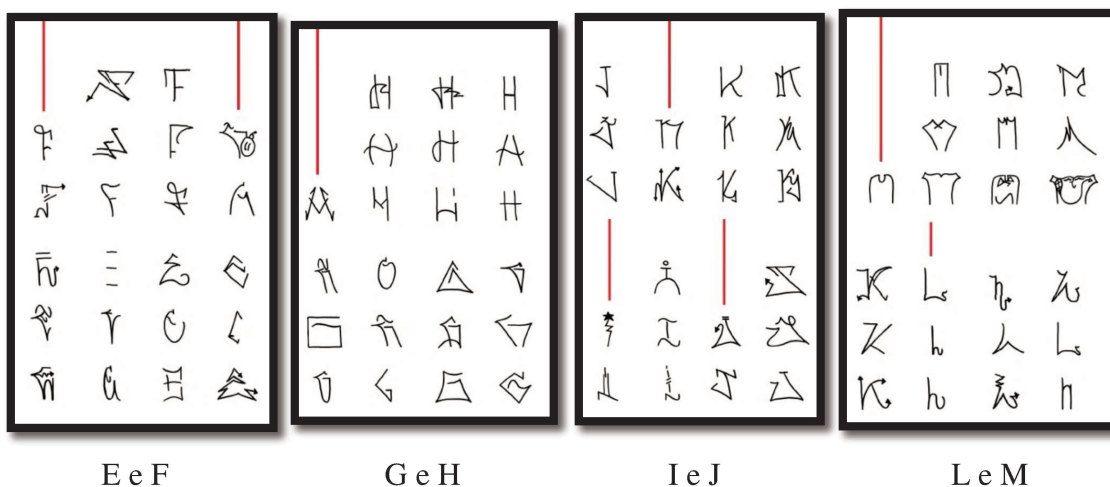
²² Fonte: www.pichacao.com/adrenalina.htm. Acessado em 22.07.2011.

símbolos gráficos²³, a fim de compararmos estes grafismos ao alfabeto latino e identificarmos nestas letras uma fonte de informação organizada, ao contrário do que pensa o senso comum.

Variações das letras A, B, C, D e E:

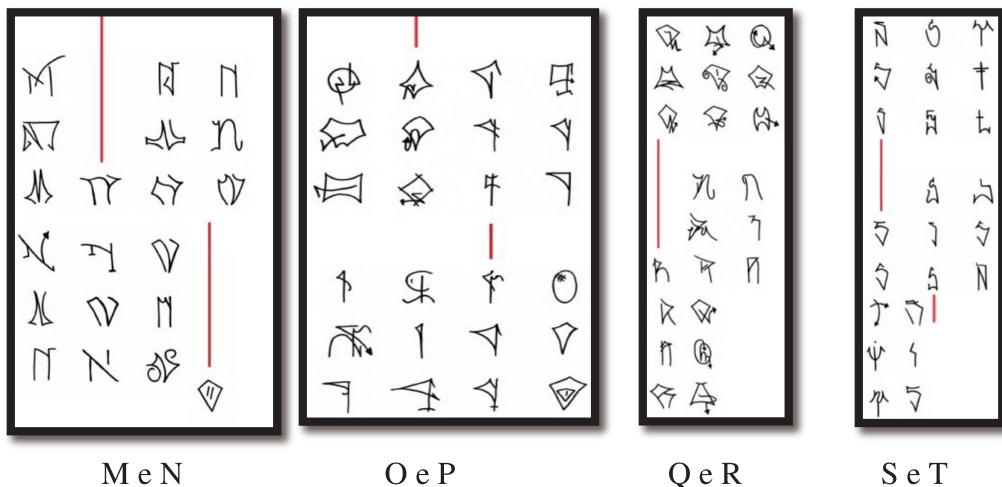


Variações das letras E, F, G, H, I, J, K, L e M:

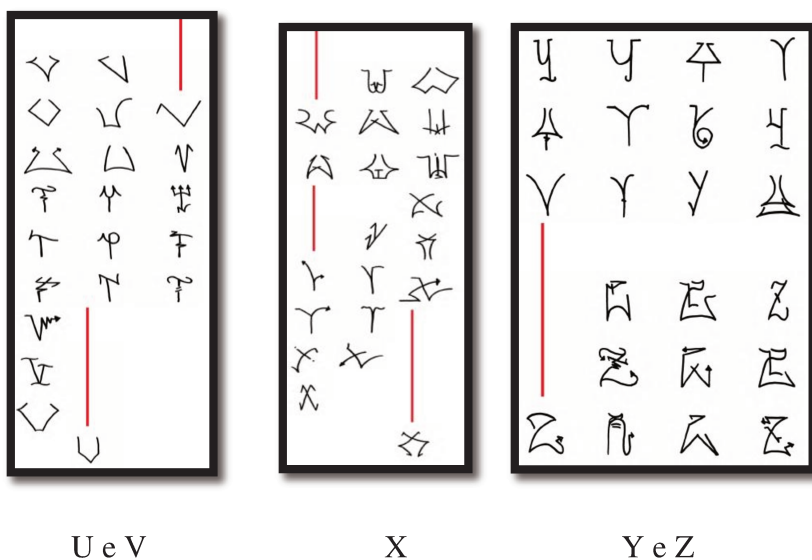


²³ Fonte: MEDEIROS (org), “Ttsss... A grande arte da pixação em São Paulo”, 2005.

Variações das letras M, N, O, P, Q, R, S e T:



Variações das letras U, V, X, Y e Z:



3.2 O CONSTANTE DESAFIO DA PICHAÇÃO

Apesar de criarem uma escrita própria, no entanto, os pichadores geralmente são levados a demarcar as ruas motivados pela ideia que “valoriza a finalidade da ação, ou seja,

o reconhecimento e a fama dos pares e simpatizantes advindos do sucesso das façanhas e da quantidade de pichações espalhadas pela cidade, levando também em consideração o prazer proporcionado pelo meio empreendido” (SOUZA, 2007, p. 88).

Ao mesmo tempo, o código empreendido é, também, na maioria das vezes, ausente de conteúdo, quer político, quer filosófico, quer de contestação. O que observamos é que alguns pichadores conquistaram espaço nos grandes centros urbanos, mas lhes faltam a produção de mensagens que, de fato, possam interferir na vida de cada indivíduo da sociedade ao invés de somente desafiá-la. Observamos que o suporte, a grafia e o desafio da pichação são a mensagem final, e isso nada tem a ver com o grau de conhecimento ou *status* sócio-econômico do pichador, como explica SOUZA (2007, p. 83 e 84):

A comunidade de pichadores é heterogênea do ponto de vista socioeconômico. A atividade é extremamente democrática e não reserva privilégios de classe nesse sentido. Todos estão ali atrás de um tipo de representação que não leva em consideração a indumentária ou a condição material, mas a quantidade de pichações que o indivíduo possui. (...) a visão dos praticantes é exclusivista, voltada para “quem sabe ler os muros”.

Segundo Gitahy (p. 27 e 28), desde a década de 80, quando se iniciaram os movimentos de pichação no Brasil, os grupos têm atravessado quatro fases de atuação que ele define da seguinte maneira:

Primeira fase – corresponde ao carimbar exaustivamente o próprio nome em grande escala pela cidade e bairros, apropriando-se de todo e qualquer tipo de superfície. Desejava-se, com isso, chamar a atenção para si mesmo, ou seja, sair do anonimato. *Segunda fase* – surge a competição pelo espaço. Em vez do nome, alguns usam pseudônimos ou símbolos de identificação de grupo. Cada pichador

ou grupo quer ser mais conhecido e inventa, cria letras diferentes e chamativas. Essa fase resulta na saturação do espaço físico da cidade. *Terceira fase* – os pichadores decidem driblar porteiros e zeladores de edifícios públicos e residenciais para pichar os lugares mais altos desses prédios. Então, o que passa a contar é o “picho” mais difícil, que represente um desafio em termos das condições de realização. *Quarta fase* – nessa fase a pichação atingia seu auge, quando o maior acontecimento na mídia, aquele que gerasse a maior polêmica, era o que todos os pichadores queriam. Aparecer, acontecer, desafiar as autoridades ou realizar obras inusitadas passou a ser a ordem do dia.

É difícil, no entanto, identificarmos em qual “estágio” os pichadores se encontram atualmente, pois certamente a rapidez e a facilidade com a qual a pichação se proliferou no Brasil fazem com que hoje percebamos uma mistura de todas essas fases ao mesmo tempo. Em abril de 2010, por exemplo, pichadores resolveram pichar a estátua do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, considerada uma das sete maravilhas do mundo e patrimônio nacional desde 2009. A ação praticamente deixa expostos todos os pontos acima apontados por Gitahy, e mostra que os pichadores ainda persistem na causa: “gerar polêmica”.



Detalhe da fotografia do Cristo Redentor pichado - Rio de Janeiro (2010) ²⁴

²⁴ Reportagem disponível em <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2010/04/estatua-do-cristo-amanhece-pichada.html>. Acesso em 15.05.2010.

3.3 O ESPAÇO DA PICHANÇA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Arriscamos dizer que talvez uma nova fase de contestação por parte dos pichadores esteja em absoluta condensação: a busca pela aceitação da pichação enquanto arte. A sociedade ora ou outra se vê obrigada a discutir a pichação, nem que para isso os pichadores tenham que intervir nos espaços institucionalizados da arte contemporânea. Um dos episódios mais curiosos do circuito das artes de São Paulo, por exemplo, ocorrido em 2008, foi a invasão da 28ª Bienal de São Paulo por um grupo formado por cerca de 40 pichadores. Eles picharam todo o vão de um andar vazio do prédio com o objetivo de mostrar a pichação como forma de expressão artística, e provocar uma discussão na sociedade acerca do tema. Outro momento de articulação dos pichadores foi novamente uma invasão, desta vez na Faculdade de Belas Arte de São Paulo, também em 2008, com o objetivo de “expor” a pichação nas paredes do prédio.

Acho que quem nasce pobre na favela é programado pelo sistema pra ficar quieto, e quando ele deixa de lado o lugar que lhe foi destinado e se expressa através de um rap cheio de raiva ou de uma pichação de 20 metros num viaduto, ele faz exatamente o que grandes artistas contemporâneos fizeram com suas obras: estão incomodando. E a sensação de incômodo é o princípio ativo de toda arte que se preze. (WAINER in MEDEIROS, 2005, p. 10)



Pichação na Bienal de São Paulo (2009) ²⁵

3.4 A PICHANÇA POLÍTICA

A história nos mostra que a pichação de frases e palavras de ordem nos muros sempre foi utilizada como instrumento de manifestação política ao redor do mundo e não somente como meio de demarcação de um território. No Brasil, no período da ditadura militar, os muros amanheciam pichados por militantes pró-redemocratização do país em mensagens que refletiam a voz de parte da sociedade silenciada pelos militares. A pichação era uma atividade perigosa, tendo em vista a censura e a repressão militar da época, no entanto, como hoje, os pichadores não se intimidavam.

Claro, a utilização da pichação naquela época (1964-1985) estava inserida em um contexto sociopolítico bem diferente, e a prática se tornara uma das poucas formas de expressão política que possibilitava ao mesmo tempo o anonimato e a divulgação de mensagens diretamente para a sociedade.

Sua prática idealizava um propósito claro fundamentado na ideia da luta por direitos políticos e da denúncia do regime autoritário que comandou o Brasil durante duas décadas. Pouco se pensava a pichação enquanto instrumento de “demarcação de um território” para a

²⁵ Disponível em www.veja.abril.com.br/noticia/celebridades/pixo-arte-pode-escrever-ou-melhor-pichar. Acessado em 18.07.2011.

autopromoção individual ou de um determinado grupo. A prática absorvia outros sentidos e representava outros significados:

Pichar durante o final da ditadura militar configurou-se como a ação de escrever com spray, tinta, pincel, carvão e/ou outros materiais, textos em diversos lugares (muros, praças, residências, etc.) geralmente de madrugada e com frases curtas e inteligíveis, tornando-se um registro do cenário político, social, econômico e cultural do país. As pessoas geralmente optaram por pichar textos curtos com os objetivos de passar uma mensagem objetiva e de fácil assimilação para os leitores e de tornar mais rápida a elaboração escrita, diminuindo os riscos da ação política. (SOARES, 2012, p.18).

A famosa frase “Abaixo a ditadura” pichada de canto a canto do país foi apenas o começo de um movimento político-social contrário ao regime que se estendeu durante todo o período e continuou durante todo o processo de redemocratização do país.



Pichações no período da ditadura militar no Brasil²⁶

²⁶ Disponível em <http://www.idademaio.com.br/areas/vida.htm>, acesso em 22.04.2012.

Um estudo recente realizado por Thiago Nunes Soares identifica e faz uma reflexão de diversas destas manifestações políticas expressas nos muros da cidade de Recife-PE. “As pichações foram usadas com o objetivo de comunicar, expor pensamentos, chamar a atenção e influenciar a opinião dos transeuntes com relação aos discursos das temáticas pichadas” (SOARES, 2012, p.18).

A pichação, como forma de expressão política, pôde ser observada em grande escala principalmente nos períodos de repressão social de regimes ditatoriais que cerceavam a liberdade da população, não somente no Brasil. A partir do histórico ano de 1968, rebeliões e movimentos sociais buscavam mudanças diante dos modelos políticos tradicionais em diversos países ao redor do mundo. O “grito” das massas expresso nos muros das cidades era como um termômetro social. Na França, por exemplo, o movimento estudantil contrário às reformas no ensino superior provocou um conjunto de transformações sociais e culturais no país que ficou conhecido como “Maio de 68” e as célebres frases de contestação, pichadas nos muros de Paris, acabaram se tornando símbolos da efervescência dos estudantes nas ruas. Veja algumas das frases criadas pelos estudantes na época:

"Sejam realistas, exijam o impossível!"

"É proibido proibir"

"As paredes têm ouvidos, seus ouvidos têm paredes"

"Se queres ser feliz, prende o teu proprietário"

"O patrão precisa de ti, tu não precisas dele"

"Quando a Assembléia Nacional se transforma em um teatro burguês, todos os teatros da burguesia devem se transformar em Assembléias Nacionais"

"Nós somos todos judeus alemães"

“A sociedade nova deve ser fundada sobre a ausência de qualquer egoísmo e qualquer egolatria. O nosso caminho será uma longa marcha de fraternidade”²⁷



Slogan adotado pelos estudantes em Paris (1968) - “Il est interdit d’interdire” (É proibido proibir)”²⁸

3.5 PENSAMENTO E POESIA NOS MUROS DA CIDADE

As pichações que têm por objetivo a expressão de ideais políticos, humanitários, filosóficos ou mesmo rápidas reflexões pontuais, ainda que observadas em menor proporção em relação à pichação para demarcação de território, configuram-se como uma alternativa a pichadores que certamente buscam levar às ruas um pensamento de fácil e rápida assimilação que torne o olhar para os muros uma pausa na agitação cotidiana da cidade.

Destes, que consideramos verdadeiros “poetas anônimos dos muros”, talvez o mais célebre e famoso seja José Datrino, o conhecido Poeta Gentileza, que escreveu inúmeras mensagens “proféticas” na cidade do Rio de Janeiro, ainda na década de 60.

²⁷ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u396750.shtml>, acesso em 19.06.2011

²⁸ Disponível em http://en.wikipedia.org/wiki/May_1968_in_France, acesso em 18.06.2011.

Na década de 80, o profeta resolve estudar a paisagem urbana do Rio de Janeiro e decide resignificar as 56 pilastras do viaduto do Gasômetro (portal de chegada do Rio de Janeiro), transformando-as em tábuas de seus ensinamentos, configurando as pilastras como um grande livro urbano, intervindo de fato na paisagem urbana da cidade do Rio de Janeiro. (GUELMAN, 2000, apud LORENZINO, Ariana de Abreu, 2009. p.24)



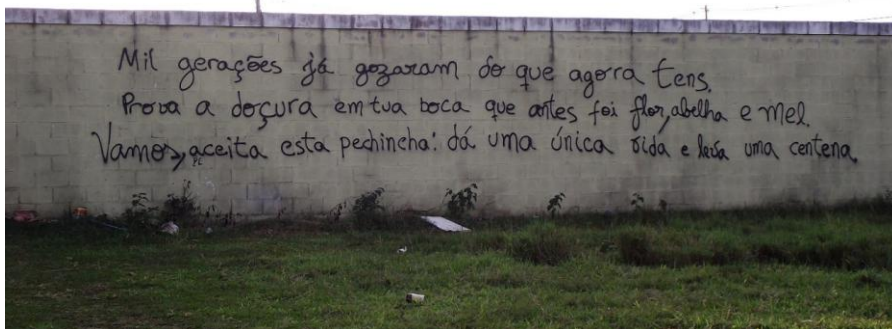
Inscrição: “Gentileza meus filhos, bem vindos. Rio *amorrr*. Não usem problemas, não usem problemas, usem amor, do Gentileza. E a natureza, Deus nosso Pai *criadorr*, tem beleza, perfeição e bondade e ri. Praga, assassino é o *capetalismo*, surdos, cega, mata, conduz para o abismo. *Tenque* ser queimado por Jesus, Gentileza”. Fotos de Leonardo Guelman²⁹

Como vimos anteriormente, muitas das frases que tomavam conta dos muros da cidade de Pompéia eram também poesias e reflexões de caráter artístico ou ideológico. A prática sempre esteve ligada à escrita (ao contrário do grafite que se utiliza na maioria das vezes de desenhos) e, assim, ela permite ao pichador deixar uma mensagem direta (ou

²⁹ Foto disponível em LORENZINO, Ariana de Abreu, 2009, p. 21.

indireta) que “flerta” com a cidade nos mais diferenciados estilos: filosofias de vida, poesias, reflexões e mesmo frases de auto-ajuda.

Pensando nisso e atentos a esta forma de expressão igualmente tachada de vandalismo, mas talvez menos criticada, buscamos registrar algumas frases pichadas na cidade de Campinas-SP, onde fizemos a maior parte de nossa pesquisa de campo, a fim de pensarmos a respeito destas mensagens e de seu impacto conceitual na cidade.



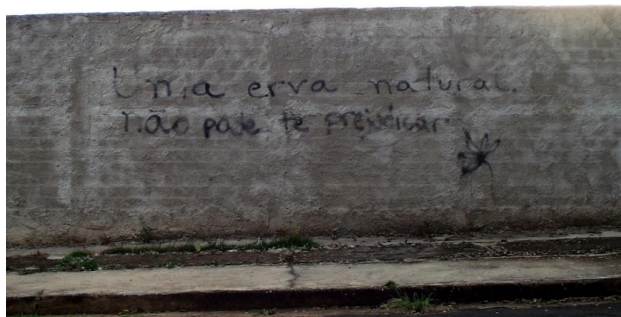
Inscrição: “Mil gerações já gozaram do que agora tens. Prova a doçura em tua boca que antes foi flor, abelha e mel. Vamos, aceita esta pechincha: dá uma única vida e leva uma centena” (Trecho retirado do poema “Saia do círculo do tempo”, de Jalaluddin Rumi (séc XIII).³⁰



“Quando você decidir não ser vaidoso todos irão admirá-lo”³¹ (Trecho retirado do poema “Tão loucos quanto nós”, também de Jalaluddin Rumi.

³⁰ Inscrição registrada em maio de 2012, no bairro do Guará, Campinas (SP).

³¹ Inscrição registrada em maio de 2012, no bairro do Guará, Campinas (SP).



“Uma erva natural não pode te prejudicar” ³² (Trecho da música “Legalize já”, da banda brasileira *Planet Hemp*).



“Se homem engravidasse o aborto seria lei!” ³³ (Frase comumente difundida pelos movimentos feministas, favoráveis à legalização do aborto)



“Os muros também falam” ³⁴

³² Inscrição registrada em junho de 2012, no bairro do Guará, Campinas (SP).

³³ Inscrição registrada em junho de 2011, no bairro Vila Santa Isabel, Campinas (SP).

CAPÍTULO IV – PESQUISA DE CAMPO: ADENTRANDO O UNIVERSO DOS GRAFITEIROS

4.1 DEFINIÇÕES PRIMÁRIAS DA PESQUISA

Trabalhar com a temática do grafite desde o início se configurou como um desafio aberto a muitas possibilidades. A princípio percebemos que deveríamos pesquisar as imagens do grafite entendendo-as através do acompanhamento dos próprios grafiteiros e não somente observando a imagem isoladamente. A aproximação com um grupo se fazia necessária desde o início, ao passo que o processo de pesquisa deveria permitir que esse contato oferecesse um significado ao restante do trabalho. Primeiramente nossa preocupação diante do tema era não “o quê” observar, mas “como” se daria esta observação, visto que o método de pesquisa, ainda em fase de descoberta, seria determinante diante do grupo com o qual trabalharíamos. Assim, a pesquisa de campo trouxe-nos para próximo de imagens que já há algum tempo estávamos estudando. Após uma pesquisa bibliográfica que nos ofereceu diversas abordagens diferentes sobre como tratar o tema “grafite”, faltava-nos buscar, nós mesmos, nosso próprio foco de pesquisa.

No entanto, podemos dizer que este foco se consolidou somente durante as investidas no campo, que nos inspirou a pensar a prática do grafite olhando diretamente para o processo criativo dos grafiteiros em diálogo com os significados que eles atribuíam às imagens. É interessante observar que no início do processo buscávamos um grupo de grafiteiros com o qual pudéssemos manter um contato estreito, para que, diante de uma relação de troca de informações contínua, este grupo nos conduzisse naturalmente a indicar os eixos da pesquisa.

Com este pensamento, tivemos a sorte de reunir um grupo acolhedor que nos permitiu deixar claros os objetivos iniciais de nossa pesquisa, que foram enriquecidos com o passar do tempo. Estes objetivos a princípio eram:

³⁴ Foto gentilmente cedida por Juliana Melhado (acervo pessoal). Inscrição registrada em fevereiro de 2009, no bairro Cidade Universitária, Campinas (SP). Foto que inspirou o título de nosso trabalho.

1. Identificar a composição do cenário simbólico-imagético do grafite na cidade de Campinas, através do acompanhamento do trabalho de alguns grafiteiros locais;
2. Analisar esses grafites enquanto expressões artísticas;
3. Pesquisar “o que” essas imagens falam, e “como” falam através das relações que seus significados estabelecem com o mundo.

Procuramos, assim, nos guiar por esses direcionamentos conservando-os na medida em que eles nos eram úteis ao desenvolvimento do trabalho. Neste sentido, a escolha dos sujeitos da pesquisa se deu conforme o grau de cumplicidade e de informações que nos eram confiadas a partir dos primeiros contatos que foram estabelecidos com diversos grafiteiros de Campinas.

4.2 DA FORMAÇÃO DO GRUPO: CONTATOS INICIAIS

Dessa maneira, a princípio partindo da indicação de amigos, chegamos a um grupo de quatro grafiteiros que atuavam principalmente na cidade de Campinas. Apesar de não conhecermos nenhum deles, sentimos uma boa receptividade que nos fez selecionar os sujeitos da pesquisa não por critérios de seus estilos, ou pela frequência de suas atuações na cidade, mas e principalmente pela abertura e por sua disposição em participar ativamente de nosso trabalho. Dessa forma, percebemos mais adiante que o grupo era bastante heterogêneo e que isso seria muito rico ao desenvolvimento da pesquisa.

Para iniciá-la, portanto, entramos em contato com os seguintes grafiteiros: Hélio Domingues (conhecido por Cabelin), Marina Mayumi, Luiz Valls e Israel Junior, todos atuantes na cidade de Campinas e região. Como dito anteriormente, a formação desta rede se deu exclusivamente por meio de indicações que recebemos de amigos destes grafiteiros, que puderam previamente explicar-lhes, ao menos superficialmente, os objetivos da pesquisa. Consideramos que, para chegarmos até eles, precisávamos desta “ponte”, deste “voto de confiança” de uma terceira pessoa, para que, assim, a pesquisa tomasse um rumo

mais informal e menos burocrático. A aproximação então se deu de maneira mais fácil e, mesmo, mais amigável do que o esperado.

Assim, desconhecendo o grupo, nosso principal requisito foi apenas que já tivessem uma produção de grafite e que atuassem na cidade de Campinas. Não tínhamos conhecimento de que eles pudessem se conhecer e a princípio este fato não impediu que os escolhêssemos para fazer parte do trabalho. Mas ao passo que desenvolvemos a pesquisa e identificamos que todos já se conheciam, percebemos que este fato seria também importante para analisarmos a interação deste grupo entre si.

Dessa forma, dado os primeiros passos desta aproximação, via telefone, estávamos com um grupo de três homens e uma mulher, entre 26 e 29 anos, todos grafiteiros com trabalhos realizados em vários lugares da cidade de Campinas. O primeiro a ser convidado à pesquisa foi Cabelin, seguido de Luiz e por fim, Israel. E através deles pudemos chegar à Marina, única mulher do grupo. Cada um deles, constatamos, possuía um estilo próprio de atuar e um pensamento diferenciado acerca da prática do grafite (que serão abordados em outro momento do texto), o que enriqueceu de maneira bastante gratificante o resultado final da pesquisa.

Após uma explicação preliminar do conteúdo do trabalho e da intenção em acompanhar cada um deles em suas investidas pela cidade, obtivemos uma aprovação para iniciarmos de fato a pesquisa de campo, que se deu primeiramente a partir de encontros individuais e, logo depois, coletivos com o grupo. Nesses encontros, tivemos oportunidade de explicar melhor sobre o que se tratava o estudo e, de maneira mais direta, buscamos estabelecer uma relação de confiança com cada um deles. Assim, procuramos nesses encontros não somente questionar, mas nos permitirmos ser questionados; não somente conhecer, mas dar espaço para que nos conhecessem e que, nessa troca, pudéssemos criar um vínculo que se estenderia por, pelo menos, alguns meses de pesquisa.

Mais adiante, viabilizados estes encontros e estabelecido um certo grau de cumplicidade com os grafiteiros, realizamos como primeira etapa da pesquisa um questionário com a finalidade de identificar o que eles pensavam a respeito da arte que

criavam, o que os motivavam e como se tornaram grafiteiros. Buscamos, na verdade, conhecer um pouco de suas histórias.

Este questionário baseou-se em uma série de perguntas pré-estabelecidas, simples e diretas, que foram feitas pessoalmente a cada um dos grafiteiros e serviram de guia para um contato mais direto com o grupo. Nessas ocasiões, sem que escrevêssemos em cadernos e autorizados pelos entrevistados, utilizamos um gravador de áudio que também ajudou a tornar as entrevistas mais espontâneas. As conversas pautaram-se pelas perguntas que seguem, a partir das quais pudemos traçar um breve perfil dos participantes da pesquisa:

- Nome, data de nascimento, profissão e formação
- Cidade onde mora atualmente
- Como foi seu primeiro contato com o grafite?
- Como você começou a grafitar? Em grupo ou sozinho? Em que lugares?
- Como você escolhe o local e sabe o que irá grafitar?
- Como alguém se torna um grafiteiro?
- Existe algum tipo de código entre os grafiteiros?
- O que você busca representar em suas imagens?
- Quais as principais dificuldades que você encontra quando vai realizar um trabalho com grafite?
- Qual a maior satisfação de se trabalhar com grafite?
- O que é mais importante para você na hora de fazer um grafite?
- Como você definiria o grafite hoje?

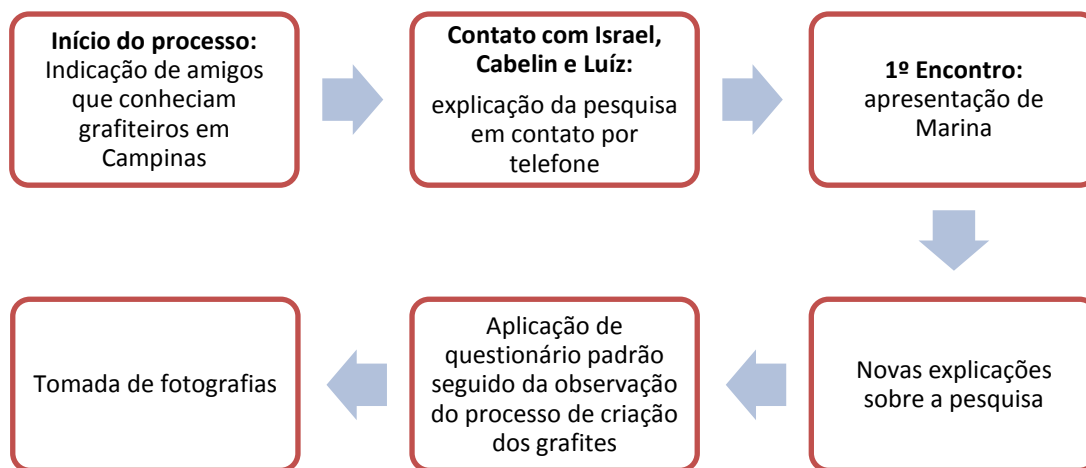
É interessante ressaltar que este questionário foi realizado enquanto acompanhávamos o grupo nas saídas para grafitar, e que tivemos, assim, a oportunidade de conhecer como os sujeitos da pesquisa atuavam nas ruas à medida que colhíamos seus discursos acerca do tema. Esses encontros foram feitos sempre a convite deles, e nas ocasiões, nosso objetivo inicial era estabelecer vínculo, conhecê-los bem como também à

sua arte e, posteriormente, registrar o processo de criação de seus desenhos através da tomada de fotografias.

Nesta etapa da pesquisa, as fotografias serviram como instrumento para registrar a técnica utilizada por cada um deles, como também tinha um significado de aproximação em determinados momentos. Estar ali, na rua junto aos grafiteiros, mostrava de certa forma, um interesse em saber detalhes daquela prática que eles faziam muitas vezes apenas por lazer. Participar ativamente daqueles momentos contribuiu para a aceitação de nossa proposta, e, sobretudo, permitiu-nos explorar detalhes de um “evento” que pudemos, adiante, analisar com mais propriedade.

Havíamos conhecido, assim, primeiramente, um pouco sobre os caminhos que os levaram ao grafite, um pouco de suas histórias e como eles se apresentavam enquanto grafiteiros. Cada um a seu jeito e estilo pôde contribuir de forma significativa para a pesquisa e nos permitiu, de maneira prazerosa, entrar neste curioso universo de imagens.

Resumidamente, a formação do grupo e os primeiros passos da pesquisa seguiram as seguintes etapas:



A partir desses primeiros contatos com o grupo, buscamos estabelecer uma relação de confiança que nos permitiu entrar cada vez mais no universo de cada um deles. E podemos dizer que no decorrer dos encontros, esta confiança foi sendo conquistada aos poucos, em uma relação de troca que nos fez descobrir aspectos da prática do grafite que somente com essa cumplicidade seria possível.

Um desses aspectos foi a descoberta dos cadernos de desenho que cada um deles possuía. Esses cadernos, dos quais falaremos com detalhes mais adiante, são objetos pessoais onde os grafiteiros fazem moldes, rascunhos e projetos de desenhos que desejam grafitar na rua e que muitas vezes não são utilizados, mas servem de esboço para novas configurações de imagens. Outros são como diários de imagens que guardam ideias, mas permanecem no anonimato. Dessa forma, ao ter acesso ao conteúdo desses cadernos, que nos foram confiados de maneira bastante aberta, percebemos que a pesquisa estava no rumo certo e que estabelecemos com o grupo uma relação de confiança que perdurou por todo o trabalho.

4.3 QUEM SÃO OS SUJEITOS DA PESQUISA

A apresentação dos grafiteiros com os quais trabalhamos durante estes dois anos de pesquisa se dará por meio de três momentos que, juntos, nos darão uma dimensão de quem são os personagens desta pesquisa e quais são suas principais produções nas ruas. Primeiramente, oferecemos informações biográficas, dando ênfase na relação inicial que cada um teve com a prática do grafite. Estas informações são breves resumos feitos com base nos dados fornecidos pelos grafiteiros nas entrevistas de campo.

Em seguida, oferecemos um mosaico com os grafites de cada informante, construído a partir da seleção de algumas imagens que foram, para nós, de extrema importância no desenvolvimento deste trabalho, imagens com as quais estivemos em contato durante toda a pesquisa, e que, no entanto, não poderiam ser, todas elas, contempladas com uma análise aprofundada.

A princípio, reunimos este mosaico instintivamente, utilizando-nos das imagens que tínhamos em mãos, algumas reunidas por nós e, outras, cedidas pelos grafiteiros. Podemos dizer que olhávamos para o conjunto total de imagens das quais dispúnhamos, colocando-as lado a lado (em um mesmo campo de visão) buscando aquelas que seriam selecionadas deste conjunto maior, para compor todo o trabalho. Como resultado, no entanto, pensamos em uma estrutura que abrangesse estes grafites em sua totalidade e que, principalmente, refletisse a maneira como víamos suas produções em nosso processo de análise.

Apesar de cada grafite estar em um espaço físico diferente nas ruas, em lugares distantes uns dos outros, construídos em tamanhos também diferentes e em suportes diversos, ao estarmos de frente com as imagens fotografadas, enxergávamo-las como uma só produção, uma só criação que permanecia interligada. Dessa forma, observamos que, na verdade, nossa pretensão era reunir todas estas imagens, lado a lado e em contato, para que pudéssemos observá-las também no trabalho em relação às outras, construindo, assim, uma reunião de formas e cores, pedaços de imagens que, juntos, faziam parte de apenas um conjunto, uma só obra; tal qual uma colcha de retalhos.

Após os mosaicos, apresentamos fotografias de grafites dos sujeitos da pesquisa dispostas em conjuntos de quatro ou cinco imagens, construídos a partir da observação dos traços, temáticas e personagens presentes em cada imagem. Podemos afirmar que estas imagens foram agrupadas porque, de certo modo, elas se relacionam (entre si) e entre as temáticas que delas emergem. Estes conjuntos somam (em média) fotografias de 20 grafites diferentes para cada informante e muitas delas nos foram cedidas pelos grafiteiros (arquivos pessoais), outras, no entanto, tivemos oportunidade de fotografar.

Por fim, dispomos de quatro relatos feitos pelos próprios grafiteiros, obtidos nas entrevistas realizadas durante a pesquisa. Estes relatos nos dão oportunidade de entender, através de seus discursos, como eles pensam suas criações nas ruas, como definem seus trabalhos e como elaboram seus processos artísticos individuais.

Nosso objetivo neste momento do trabalho será conduzir a aproximação do leitor à obra destes grafiteiros e fazê-lo conhecer os traços típicos destes grafites, os personagens, os enredos e a maneira peculiar com a qual cada um se expressa através da imagem. Para

isso, construímos estas composições de imagens (conjuntos) que, de certa forma, são também extensões da personalidade de cada grafiteiro, pequenas fagulhas de suas próprias histórias de vida.

Neste sentido, pedimos ao leitor que permaneça atento a cada conjunto, observando, como em um passeio tranquilo por entre cada detalhe, que as imagens apresentam dados e informações não somente acerca da forma como age e pensa cada grafiteiro, mas também que estas imagens falam de temáticas que permeiam também nossas vidas cotidianas. Ainda, são representações que nos dão pistas de um tempo, de uma geração e de um mundo onde a imagem é parte de um pensamento que se impõe nos muros das cidades e nos fazem refletir acerca de assuntos que estão presentes (ou são esquecidos) pela sociedade.

Atentos aos detalhes das imagens, olhemos, por exemplo, como os grafites de Cabelin apresentam personagens com traços que se repetem ao longo de suas produções e ao longo de seus conjuntos: personagens que nos “encaram”, que possuem pescoços alongados, orelhas pontiagudas, acompanhados geralmente de pequenas mensagens textuais.

Olhemos, nos grafites de Luíz, a criação de personagens que apresentam formas semelhantes e se repetem ao longo dos desenhos: eles geralmente estão carregando algo nas mãos (bandeiras em sua maioria), são sempre gordinhos, disformes e possuem olhos na testa e/ou na barriga; além destes, Luíz grafita nas paredes seu codinome “Oco”, do qual falaremos com detalhes mais adiante.

Percebamos as diversas “temáticas” que emergem dos grafites de Marina: a velhice, o nu, a figura da mulher, os animais que “povoam” a cidade. Por último, vejamos os personagens de Israel, que são uma verdadeira “explosão” de cores, um apelo visual cheio de detalhes que se destacam do “cinza” habitual das cidades.

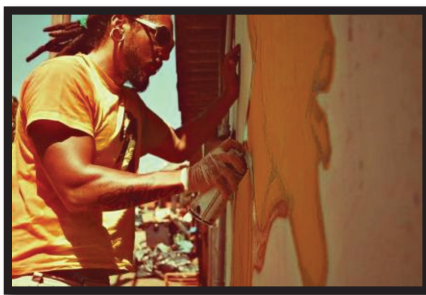
Ou seja, cada um apresenta peculiaridades nas imagens que devemos absorver sem pressa: frases que eventualmente acompanham os desenhos, assinaturas pessoais que compõem a obra, personagens “silenciosos”, personagens que “gritam”, os que aparentam “felicidade” e os que aparentam “revolta”, os que apelam para nosso senso crítico e os que apelam para nossa emoção. Percebamos, finalmente, as mensagens diretas e indiretas que

certamente estão presentes em cada imagem, qual o diálogo que travam umas com as outras, com o mundo, e com o próprio leitor.

Neste sentido, optamos por não usarmos legendas neste momento do trabalho para que elas não induzam o leitor e, para que assim, ele possa “construir” suas próprias leituras, apreendendo as imagens enquanto representações artísticas e imagéticas que podem nos tocar, que nos prendem a atenção ou nos dão repulsa, e que, principalmente, nos fazem pensar e entender as singulares maneiras com as quais podemos nos relacionar com o mundo através da arte³⁵.

³⁵ Estas observações serão também úteis quando formos analisar as imagens dos cadernos de desenho dos grafiteiros, que também fazem parte do processo de criação de seus grafites nas ruas e sobre os quais daremos destaque no último capítulo deste trabalho (cap. V).

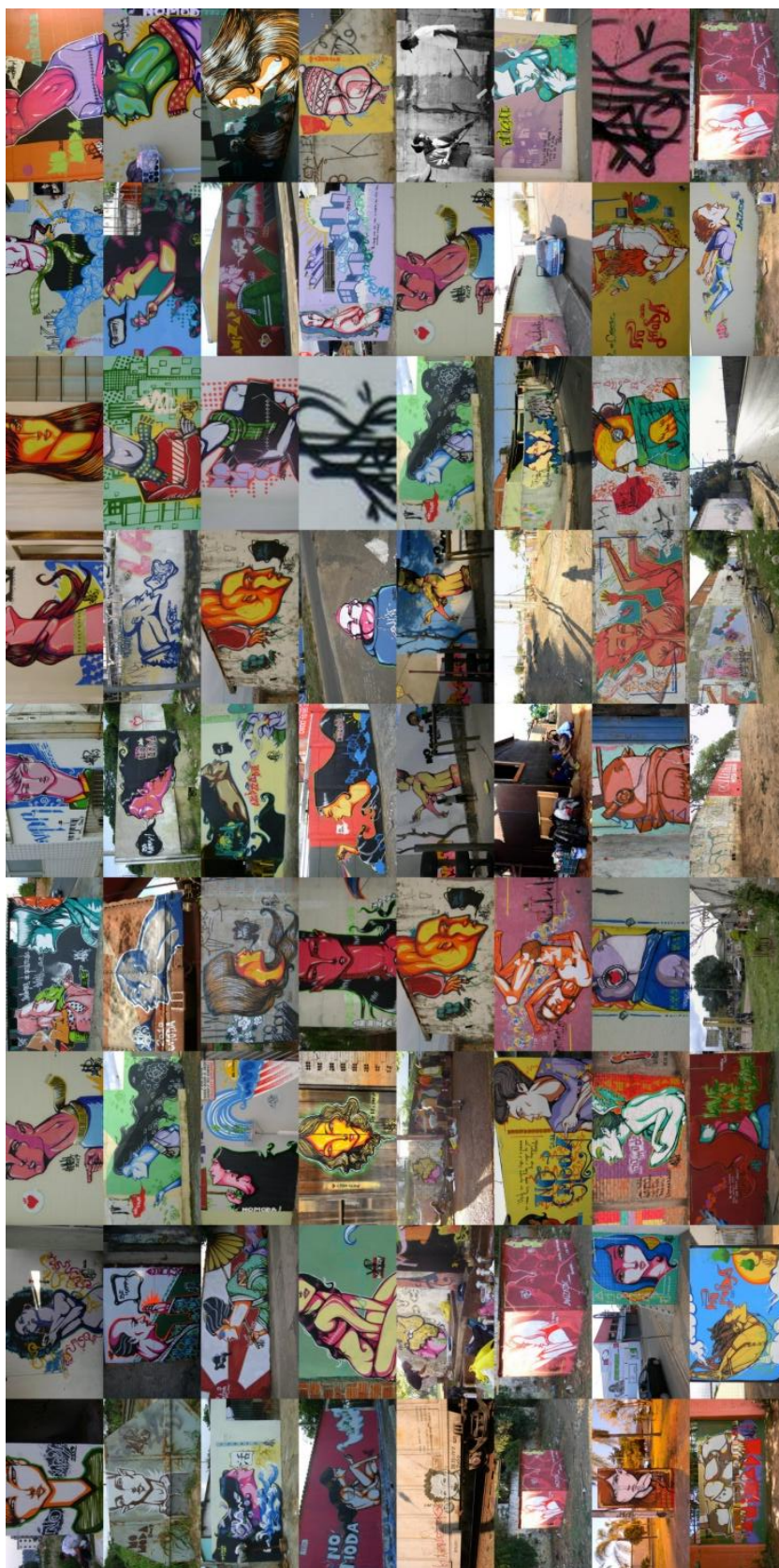
4.3.1 HÉLIO DOMINGUEZ (CABELIN)



Mais conhecido no meio do grafite como Cabelin, Hélio Domingues nasceu em 29 de março de 1982 em Curitiba – PR, e mora atualmente em Hortolândia – SP. Desde menino gostava de desenhar e, aos 16 anos, começou ter contato com o grafite através de experimentações, buscando, segundo ele, “a mesma qualidade que via no papel”. Nesse sentido, seus primeiros grafites, feitos sozinho e depois na companhia de um amigo, renderam-lhes algumas decepções. No entanto, após alguns anos de dedicação, a partir de 2004 começou a participar de oficinas de grafite, de eventos relacionados ao tema e de conhecer alguns artistas da área. Ao longo do tempo, após cinco anos de produção nas ruas, Hélio já pode afirmar que desenvolvera um estilo próprio de grafitar. Segundo ele, seu trabalho é “auto-explicativo”, e lida principalmente com a criação de personagens dos quais a expressão do rosto representa sua principal marca.

Formado em artes visuais pela PUC-Campinas, Hélio é arte-educador da rede estadual de ensino de Campinas, já promoveu diversas palestras e oficinas em órgãos públicos e ONG’s e participou de eventos que o fizeram ter uma relação cada vez mais estreita com o grafite. Seus trabalhos podem ser vistos em várias capitais do país, como São Paulo-SP, Curitiba-PR, Brasília-DF, e também em cidades do interior como Campinas, Hortolândia, Idaiatuba, Limeira, Sumaré, Monte Mor, Jundiaí e também na cidade de Santiago, no Chile.

OS GRAFITES DE HÉLIO DOMINGUEZ (CABELIN)



GRAFITES DE CABELIN

Fig.1



Fig.2



Fig.3



Fig.4



Fig.5



GRAFITES DE CABELIN

Fig.6



Fig.7



Fig.8



Fig.9



Fig.10



GRAFITES DE CABELIN

Fig.11



Fig.12



Fig.13



Fig.14



Fig.15



RELATO DE CABELIN

*

“Na verdade o meu trabalho é bem gráfico. Ele é auto-explicativo. Tem gente que tenta achar algum sentido, alguma representação, algum significado. Mas ele não tem muito significado. Eu gosto muito da expressão do rosto, do olhar, do olho. Gosto muito dessa coisa do olhar e da expressão. Meu trabalho tem pouco movimento. Ele não tem uma questão, um apelo social, político. Mas eu acho que pintar um desenho num espaço público, no contexto, ou num lugar que não é propício para aquilo, proporcionar um desenho legal, bonito, bem colorido, pra um lugar que às vezes não tinha nada já é um ato. Basicamente, meus desenhos são figuras, são personagens que eu crio que fazem parte de um repertório visual de que eu gosto, de coisas que eu gosto. Preferências visuais, preferências de olhar, de referências de olhar, fotográficas, de coisas que eu gosto de ver, pôster, fotografias”. (informação oral³⁶)

³⁶ Entrevista concedida por Cabelin em setembro de 2010, em Hortolândia-SP.

OBSERVAÇÕES SOBRE OS GRAFITES DE CABELIN

Como pudemos ver, os grafites de Cabelin são criações que, em sua maioria, apresentam personagens que possuem traços parecidos uns com os outros: rostos e cabeças finas, olhares direcionados para o espectador ou um perfil que nos deixa observar seus pescoços alongados e orelhas pontiagudas. Estes “traços” comuns nos permitem identificar a obra como sendo de autoria de Cabelin, e, além disso, eles são compostos pelos detalhes que circundam o personagem, o que facilita esta identificação. São pequenas mensagens que buscamos aos poucos assimilar, e que falam de “Amor” (fig. 9), “Amizade” (fig. 1, 2 e 10 e 13), “*Be happy*” (“Seja feliz”, fig. 3 e 5), e “*No moda*” (“Não à moda”, fig. 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13 e 14).

Pensando nisso, o que podemos apreender em relação a estes dizeres? Elas estão soltas na imagem, mas participam da composição de seu significado, fazendo-nos pensar o porquê de tais mensagens estarem igualmente “soltas”, “jogadas” ou, mesmo, oferecidas cuidadosamente à cidade. Concomitantemente a isso, as ‘criaturas’ de Cabelin nos chegam aos olhos como seres estranhos que, apesar de parecidos com humanos, não o são totalmente. Seus olhares ora indiferentes (fig. 4), ora sarcásticos (fig. 9), encaram-nos em nosso dia-a-dia e nos fazem, ainda que instintivamente, olhá-los de volta.

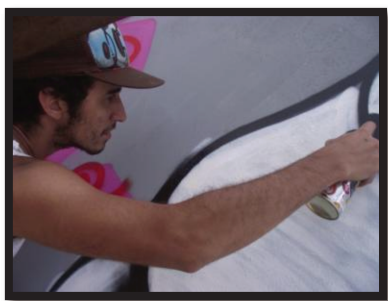
Nesse olhar, percebemos que Cabelin escolhe escrever “*No moda*” (“Não à moda”) e, ao mesmo tempo, oferece-nos personagens sempre bem vestidos. Sua preocupação em desenhar vestimentas como calças, casacos, camisas e cachecóis (fig. 4, 8 12 e 14) em seus personagens, por exemplo, poderia ser uma pista sobre uma das temáticas que ele, de fato, busca abordar?

Será que seu estilo de grafitar, em diálogo com seu discurso verbal – que revelou o grafite como uma “válvula de escape” – pode ser, para nós espectadores, também uma válvula em nosso olhar? Estes personagens, apesar de causarem à primeira vista certo estranhamento, poderiam também nos oferecer um olhar em meio ao tumulto da cidade,

que nos chame a atenção, minimamente, às pequenas “mensagens” que ele insiste em reproduzir?

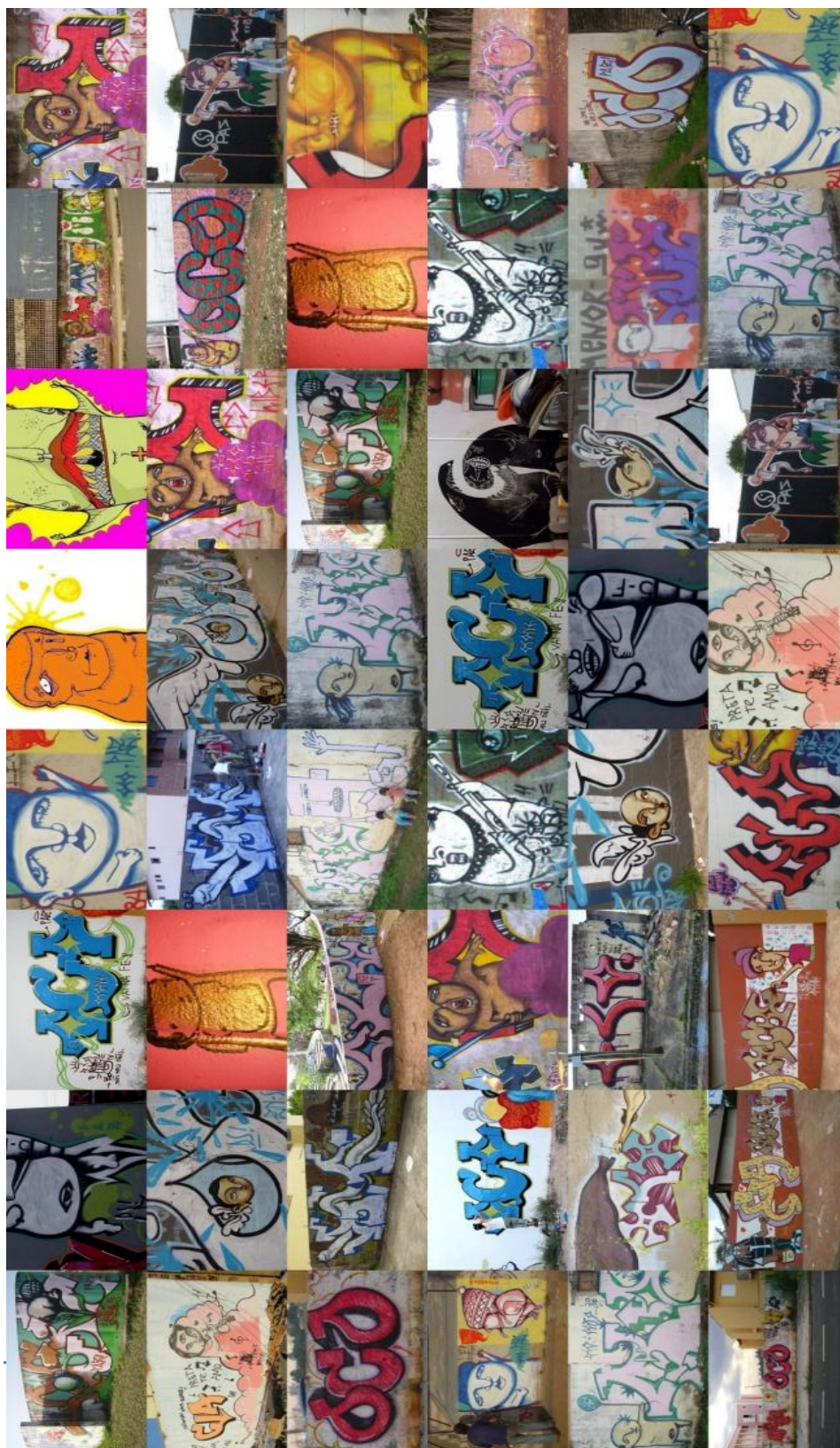
É interessante pontuar que o estranhamento provocado pelos personagens de Cabelin, apesar de diferentes, não é repulsivo nem agressivo. Cabelin parece querer seduzir nossos olhares, dada a força de atração exercida por seu trabalho com a sombra e a luz nos rostos dos personagens, ancorando profundidade de personas às criaturas (transpostas) no muro.

4.3.2 LUÍZ VALLS



Luíz é natural de São Paulo, nasceu em 26 de dezembro de 1984 e é graduado em Artes Visuais pela Unicamp. Segundo ele, seu primeiro contato com a arte urbana foi na verdade nas ruas de São Paulo, diante da infinidade de desenhos espalhados pela cidade. Após sua ida para Campinas, teve seu primeiro contato com o grafite de fato na universidade, em uma oficina ministrada por um artista plástico que, segundo Luíz, nem era grafiteiro. Logo depois, uniu-se a alguns amigos e começou a intervir em Campinas nos chamados “rolés” (saídas para grafitar, em grupo ou sozinho). Junto a estes amigos, Luíz percebeu que havia, dentro do grafite, o estilo “Bomb”, definido pela criação de letras grandes e simples, caracterizadas pela rapidez com que são feitas. Assim, interessado por este estilo e mais tarde pela criação de seus próprios personagens, seus grafites possuem uma característica definida principalmente pela fixação de uma marca que é repetida em vários lugares: a palavra “Oco” e um personagem disforme, segurando uma bandeira e com um olho na barriga (dos quais falaremos com mais detalhes adiante). Segundo ele, o grafite é um jogo em que o mais importante é deixar uma marca.

GRAFITES DE LUÍZ VALLS (OCO)



GRAFITES DE LUÍZ

Fig.16



Fig.17



Fig.18



Fig.19



Fig.20



GRAFITES DE LUÍZ

Fig.21



Fig.22



Fig.23



Fig.24



Fig.25



GRAFITES DE LUÍZ

Fig.26



Fig.27



Fig.28



Fig.29



Fig.30



RELATO DE LUÍZ

*

“É legal a gente sempre desenhar e formar um estilo de desenho próprio. Mostrar que você tem um estilo original. Porque nunca vai ser um negócio absolutamente novo, sempre vai ter uma referência das coisas que você gosta, mas nunca vai ser igual ao trabalho de outra pessoa, porque cada um tem um jeito de fazer. O mais importante é o cara jogar a marca dele. Esse negócio de olho na barriga, para mim, remete a essa coisa de egocentrismo. Ou de vez em quando eu faço um personagem carregando uma bandeira que, para mim, também remete como se cada um tivesse que levantar uma bandeira na vida, se apegar a alguma coisa, alguma ideia, defender sua ideia. Isso é uma historinha, mas não é uma regra e nem quer dizer que o meu grafite tenha que dizer isso. Pelo contrário, é aberto à interpretação. Sobre a assinatura, para mim tudo na vida é oco, tem a ver com a teoria da matéria, dos espaços vazios entre os átomos. Mas também, é por conta da música dos Raimundos “Eu quero é ver o oco”. (Informação oral³⁷)

³⁷ Entrevista concedida por Luíz em setembro de 2010, Campinas-SP

OBSERVAÇÕES SOBRE OS GRAFITES DE LUÍZ

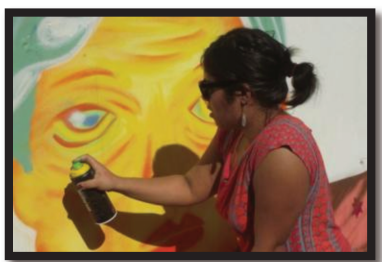
Os grafites produzidos por Luíz são, como vimos, um apelo a duas das marcas que ele busca situar nos muros da cidade: a palavra “Oco” e os personagens tipicamente gordinhos, com olhos na barriga e na testa³⁸. Podemos dizer que, de todos os grafiteiros com os quais trabalhamos, Luíz foi aquele que pontuava com mais veemência a necessidade que tinha o grafiteiro em “demarcar um lugar”. Essa demarcação, para ele, surge em forma de desenhos que, de certo modo, estão sempre “demarcando”, literalmente, o espaço onde se situam. Vemos isso em todos grafites nos quais seus personagens possuem uma bandeira nas mãos (fig. 16, 20 e 29, por exemplo).

Em conversas informais, Luíz nos afirma que no grafite “o importante é deixar uma marca”. Marca esta que, para ele, é traduzida em uma palavra que sempre acompanha seus grafites, às vezes como assinatura, às vezes como sendo o próprio desenho final. Neste sentido, esta “demarcação” nos chega com traços relativamente simples e de fácil assimilação: percebemos, assim que vemos, que se trata da marca de Luíz – “Oco” – e que, visualmente, Luíz chama a atenção para esta inscrição utilizando-se do tamanho das letras. Enquanto assinatura, elas têm dimensões que ultrapassam as proporções comumente observadas no trabalho de outros grafiteiros. O “Oco” desenhado por Luíz, chega a medir 1m60cm de altura por 2m de largura (fig. 28) e, em alguns casos, toma praticamente toda a superfície da parede que ele escolhe para grafitar (fig. 29).

Isto nos faz perceber que, de certo modo, seu grafite ainda se assemelha à ideia propagada pelos pichadores: quanto maior for o espaço pichado, e quanto mais pichações (ou marcas) forem difundidas na cidade, melhor terá sido o trabalho.

³⁸ Falaremos das escolhas que Luíz fez para criar estes personagens e a palavra “Oco” no capítulo V deste trabalho, quando faremos, com maior precisão e detalhes, a análise de algumas imagens.

4.3.3 MARINA MAYUMI



Marina nasceu em 24 de fevereiro de 1984, natural de São Paulo, é formada em Artes Visuais pela Unicamp e atualmente realiza Mestrado na área de Educação. Ela trabalha com grafite realizando oficinas educativas para jovens em ONGs de Campinas e também possui sua própria produção nos muros da cidade. Quando cursava ensino fundamental, teve contato com os cadernos de desenhos (ou cadernos de assinatura) dos colegas e logo em seguida, teve também contato com pichações, que a fizeram observar melhor os desenhos que encontrava nas ruas. Mas foi na Unicamp em que teve oportunidade de fazer seus primeiros grafites, através de uma oficina ministrada para os alunos. Lá ela pôde conhecer grafiteiros que atuavam em Campinas e, junto a eles, buscou sempre interagir no espaço público a fim de deixar uma mensagem que dialogasse com a comunidade.

Seus grafites são um misto de técnicas e estilos que ainda variam de acordo com a proposta a ser feita no dia em que ela sai para grafitar. Desde personagens enigmáticos a desenhos menos complexos como cachorros e pássaros, Marina confessa ainda não ter um estilo definido. No entanto, busca sempre uma identificação do “público” com seus desenhos, que são geralmente a representação de figuras humanas. Para ela, o conceito mais importante em se tratando de grafite é ter trabalhos na rua, pois é lá que mora sua essência.

GRAFITES DE MARINA MAYUMI



GRAFITES DE MARINA

Fig.31



Fig.32



Fig.33



Fig.34



Fig.35



GRAFITES DE MARINA

Fig.36



Fig.37



Fig.38



Fig.39



GRAFITES DE MARINA

Fig.40



Fig.41



Fig.42



Fig.43



RELATO DE MARINA

*

“Eu crio meus personagens e acho super importante intervir no lugar. Eu estou em uma ‘viagem’ de representação de pessoas. Eu gosto disso. Que as pessoas que olhem meu grafite possam se identificar com as pessoas que estão ali, com as figuras humanas. Mas não é um retrato realista. É uma coisa bem estilizada. Porque para ser grafite ele vem com um monte de sentidos, ele não vem só o desenho em si, com a técnica em si. Ele vem com toda a subversão que esta intrínseca ao sentido. Eu acho que o grafite tem que ser uma coisa que interaja com o espaço, é uma estética para a cidade. É para as pessoas olharem, para elas sentirem que é algo que está para a massa, para todo mundo e não só para uma elite que vai ao museus. Eu acredito mais nesse tipo de arte pública. É uma manifestação política também, contra o que está imposto. É uma maneira de você participar da estética urbana”. (Informação oral)³⁹

³⁹ Entrevista concedida por Marina em setembro de 2010, Campinas-SP.

OBSERVAÇÕES SOBRE OS GRAFITES DE MARINA

Marina, a única mulher entre o grupo de grafiteiros, foi também a única que possuía uma produção relativamente pequena em relação aos outros grafiteiros da pesquisa. Dos grafites que ela produziu, praticamente todos foram oferecidos nos conjuntos que apresentamos e, destes, os mostrados nas figuras 33 e 37 são um dos primeiros grafites feitos por ela quando do início de seu trabalho nas ruas (informação obtida em momentos de conversa informal). Eles visualmente não apresentam traços ou temáticas através das quais podemos apreender um significado claro e demarcado, em consonância com o que ela afirma em seu discurso verbal (ver relato de Marina acima).

Entretanto, apesar disso, Marina nos oferece, em outros desenhos, personagens que nos remetem a temáticas da velhice, da juventude, como nos da figura 34, que apresenta também a frase “*Salve Batchan*” (vovó em japonês). Personagens de “senhores” e “senhoras” geralmente fazem parte do repertório de Marina e representam o “fechamento” do que ela chamou de “ciclos de vida” – uma forma de identificar nos personagens as etapas da vida do ser humano, desde a infância (fig. 41), à meia idade (fig. 31, 35) até a velhice (fig. 32, 34 e 40).

Por outro lado, percebemos também a representação de animais ao longo de suas produções (fig. 36, 38 e 42) que, na verdade, são experimentações de um processo (e um estilo) que ainda se encontra indefinido. Estas “temáticas” juntas, olhando o processo de fora, assemelha-se a uma grande “colagem”, na qual ela mescla coisas distintas, com formas igualmente distintas, mas que possuem um eixo orientador que une não sua produção através de um fio condutor, mas o experimentalismo a que se submete, num campo em que, prioritariamente, atuam somente homens.

Neste sentido, a produção que mais se destaca, estética e conceitualmente falando, é o grafite da figura 43, que representa mulheres de burcas coloridas⁴⁰.

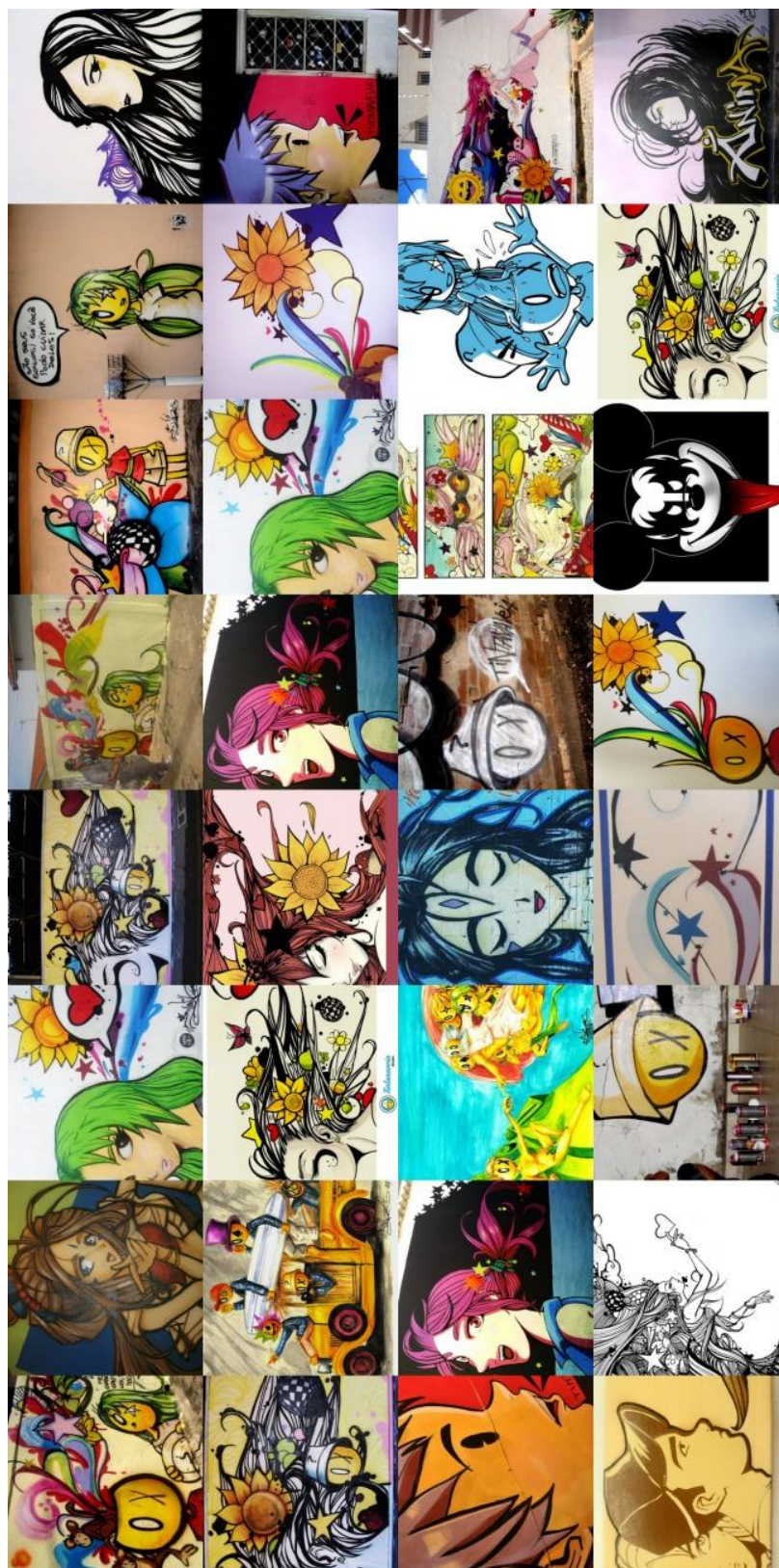
⁴⁰ Daremos destaque a este grafite no capítulo V, quando nos proporemos a analisar com profundidade esta imagem.

4.3.4 ISRAEL JÚNIOR



Israel Júnior nasceu em 15 de março de 1987, em São Paulo, e graduou-se em Design pela PUC-Campinas. Atualmente possui um ateliê em Campinas onde dá aulas de arte e desenho, além de trabalhar divulgando sua marca “Tinta na Veia” através de diversos artigos de arte e design que cria, como tirinhas, histórias em quadrinhos, pinturas, e camisas. Simultaneamente, Israel desenvolve a arte de grafitar e a tem como um trabalho ao qual se dedica grande parte do tempo.

Ele conheceu o grafite quando muito jovem, ainda em 2000, junto a amigos que grafitavam nos muros da escola. Mais tarde, ainda em grupo, começou a grafitar nas ruas, em locais abandonados, como prédios e fábricas. Em 2007, começou sua produção independente e hoje seu trabalho é bastante reconhecido na cidade de Campinas. Ele faz parte de uma parcela de grafiteiros que também faz grafites “por encomenda”, apesar de não ter deixado de produzir seus grafites nas ruas. Seus desenhos, que se expressam de forma a dar vazão à sua imaginação, decoram casas, e lugares onde são autorizados a serem feitos. Para ele, “o graffiti já não é mais uma arte marginal, ele está sendo incorporado como mais uma forma de arte”. Enquanto artista visual que é, Israel vive de sua arte, mas nunca deixou de produzir seus grafites nas ruas.



GRAFITES DE ISRAEL

Fig.44



Fig.45



Fig.46



Fig.47



Fig.48



GRAFITES DE ISRAEL

Fig.49



Fig.51



Fig.53



Fig.50



Fig.52



GRAFITES DE ISRAEL

Fig.54



Fig.55



Fig.56



Fig. 54 “Melhor colocar o chapéu, ou vai contaminar tudo com seus pensamentos!”

Fig. 55 “São seus sonhos! Só você pode cuidar deles!”

RELATO DE ISRAEL

*

“Não tenho muitos critérios, olho para o local e vejo se tem uma superfície boa e uma área legal onde minha arte possa se encaixar. Não precisa ser um espaço muito grande, mas de preferência onde minha arte possa contrastar com o ambiente à volta. Não tem uma fórmula, e sim uma atitude. Qualquer um pode ser grafiteiro desde que tenha a vontade de pintar algo no ambiente urbano, seja no muro, na fachada de um prédio, uma lixeira, um ônibus, o asfalto da rua, ou seja, basta pegar tinta, *spray* e marcar alguma área urbana com sua arte. Eu tento usar mais minha imaginação. Meus trabalhos ultimamente tendem a ser bem coloridos, com formas entrelaçadas, quero retratar como as coisas funcionam dentro da minha cabeça; um caos de referências e imagens que formam o meu mundo (informação oral)⁴¹.

⁴¹ Israel Júnior em entrevista concedida em setembro de 2010.

OBSERVAÇÕES SOBRE OS GRAFITES DE ISRAEL

O que observamos nos grafites de Israel é uma tentativa bem-sucedida de criar personagens que apelam para detalhes em uma explosão de cores, que destoam, por esta característica, do ambiente “cinza” da cidade. Israel se utiliza de símbolos gráficos como corações, estrelas, flores (fig. 45 e 46) que nos chamam a atenção pela forma como se mesclam aos personagens e com eles interagem.

Por outro lado, percebemos que há no grafite de Israel um outro apelo, direcionado à criação de personagens fictícios, como os bonecos das figuras 44, 55 e 56. Assim como todos os outros grafiteiros criam a partir do repertório visual e do imaginário que cada um carrega consigo, Israel também cria seus personagens levado pela busca de uma representação que mostre “como as coisas funcionam em sua cabeça” (informação obtida em momentos de conversa informal). No entanto, de certo modo, isto fica ainda mais claro nos grafites de Israel, pois ele cria pequenas histórias, pequenos enredos a serem contados por meio tanto da imagem, como da palavra.

Nas figuras 55 e 56, por exemplo, notamos claramente que Israel propõe à cidade uma pausa para não somente olhar, mas ler e, conseqüentemente, assimilar sua mensagem. Geralmente, elas nos chamam a atenção para questões que o grafiteiro propõe serem importantes a serem pensadas. Neste sentido, fica forte o destaque para a temática da “liberdade de pensamento”, presente não somente nas narrações das figuras em questão, como na “explosão” de informações que compõem as demais imagens.

4.4 COMO TRABALHAM OS SUJEITOS DA PESQUISA – O SURGIMENTO DA IMAGEM NAS RUAS

Nosso trabalho de campo nos possibilitou acompanhar os grafiteiros sujeitos da pesquisa e observar a maneira como cada um deles criava seus grafites na rua. A partir desta observação, notamos que os métodos utilizados por eles na criação dos grafites eram bastante parecidos uns com os outros. Ainda assim, sentimos necessidade de mostrar quais e como eram desenvolvidos estes métodos a fim de tomarmos conhecimento de cada etapa deste processo e acompanharmos, através de fotografias, como eram criadas as imagens no contexto das ruas.

Para isso, acompanhamos os sujeitos da pesquisa e tomamos nota do processo de criação de cada um. Por serem bastante parecidos, faremos um resumo destes processos, exemplificando as etapas desenvolvidas por cada um dos grafiteiros e relatando as anotações que fizemos durante a pesquisa de campo.

4.5 LUGARES PARA GRAFITAR – “A PAREDE ESCOLHE O DESENHO”

A primeira etapa do processo de criação do grafite nas ruas é a escolha do local. Como já vimos, o grafiteiro se utiliza da cidade como suporte para seus desenhos e busca nela um diálogo com sua proposta imagética inicial. Para isso, a escolha do local pode se dar em função da imagem que se pretende fazer, ou, em uma outra perspectiva – mais rara –, de acordo com as características físicas e conceituais que podem influenciar a escolha do desenho.

No universo do grafite, falar dos lugares e suportes onde as imagens são feitas é na verdade abrir um mundo de possibilidades, já que o grafite é encontrado em praticamente qualquer suporte. Historicamente, o grafite tem sido um ato praticado sempre nas ruas, em

locais inseridos no ambiente urbano, tais como paredes e muros de prédios, fachadas, trens, metrô, postes, etc. No entanto, essa arte tem sido também uma arte da reinvenção de lugares. A criatividade e a ousadia dos grafiteiros não estão presentes somente nos desenhos feitos, mas também nos locais escolhidos por eles. Hoje em dia podemos ver grafites sendo feitos em galerias de esgotos, no chão, em latas de lixo e até mesmo em castelos medievais (como vimos no caso dos grafites de Os Gêmeos, na Escócia).

Na verdade o lugar me diz muito do que ele quer receber.
Eu sempre falo que não é o desenho que escolhe a parede, é a parede que escolhe o desenho. (Informação oral⁴²)

Considerando, então, que existe uma relação intuitiva entre o grafiteiro e o ambiente onde ele grafita, podemos afirmar que ela se dá no momento da escolha do lugar, que deve, via de regra, interagir com o desenho. Segundo a grafiteira Marina, “o grafite tem que ser uma coisa que interaja com o lugar onde ele está. Olhar pro espaço e fazer o que ele pede” (informação oral⁴³).

Não podemos deixar de citar também que paralelamente a isso, os grafiteiros se preocupam com a questão da propriedade privada de alguns lugares, dos quais nem sempre podem ter liberdade de se utilizar. Nesse sentido, muitos preferem grafitar em locais abandonados ou muros de locais públicos e evitam, geralmente, intervir nas paredes de casas. Quando isso acontece, o grafiteiro fica sujeito a ser interrompido no meio do processo de criação, ou, se consegue finalizar, corre o risco de seu grafite ser apagado mais rapidamente pelo proprietário do local.

Isso nos levou a constatar que existem entre os grafiteiros duas opiniões preponderantes. Uma parte deles afirma que o grafite é um ato subversivo, que nasceu nas ruas e necessita permanecer nela, ainda que quando feito sem a autorização. A outra parte

⁴² Cabelin em entrevista, setembro de 2010.

⁴³ Marina em entrevista, setembro de 2010.

acha interessante o fato de, em alguns casos, pedir autorização do proprietário do lugar para, assim, ter mais tempo e liberdade para finalizar o desenho. Nesse raciocínio, muitas vezes o proprietário do lugar é amigo do grafiteiro ou admira sua arte. Trata-se de um acordo que acontece com muita frequência e que acaba aproximando os grafiteiros aos moradores de seu bairro, por exemplo.

Às vezes a gente pinta e depois tem de pedir desculpas porque pintou o muro de alguém, mas também essa pessoa pode te chamar pra fazer algum outro trabalho. E você tem que estar bem disponível, acessível pra que as pessoas possam chegar em você e falar “ah, você pode pintar meu quarto? E pra mim é muito legal. Eu falo assim: ‘você quer mesmo um desenho meu?’ E o pessoal, diz: ‘eu gosto, acho legal sua arte’. E rola aquele reconhecimento que às vezes os artistas mais famosos não têm, que é aquele reconhecimento sem interesse, aquele que você vai grafitar o muro de algumas pessoas e as pessoas te tratam como uma visita, um ente querido. (Informação oral)⁴⁴

Todavia, infelizmente pra os grafiteiros nem sempre tudo funciona dessa maneira. Quando falamos em grafite, as palavras “intervenção”, “proibição”, “subversão” não emergem à toa. A prática do grafite é feita muitas vezes sem a permissão de ninguém, e não raro causa transtornos ora para os grafiteiros ora para os proprietários dos imóveis grafitados.

Por outro lado, algo importante a se destacar é que existem algumas “regras” entre os grafiteiros que sugerem uma certa organização dentro dos grupos: o local que escolhem para grafitar pode ser qualquer superfície das ruas, seja a calçada, uma parede, um prédio, um latão de lixo ou outros, contanto que não haja nessa superfície um grafite ou pichação feita por outra pessoa. Essa conduta, reconhecida e adotada por todos os sujeitos da pesquisa e pela maioria dos grafiteiros atualmente, demonstra respeito mútuo de uns pelo

⁴⁴ Cabelin em entrevista, setembro de 2010.

trabalho dos outros e quando este “código de conduta” não é respeitado, ocorre o “atropelo”, que é a prática de “passar por cima” de um trabalho que não é seu, ignorar um grafite que já está feito e fazer outro no lugar.

Reconhecendo este detalhe como parte de uma série de condutas adotadas pelos grafiteiros, percebemos que havia entre eles um código ético com o qual se norteavam para tentar “organizar” a prática do grafite nas ruas, que por essência não possuía regras. Algumas dessas “regras” serviam também para a prática da pichação, pois segundo alguns deles a nenhum grafiteiro era permitido apagar ou modificar o grafite ou a pichação de outro, assim como a nenhum pichador era permitido pichar por cima de qualquer desenho grafitado.

Diante de tais “normas de conduta”, observamos que, paradoxalmente, havia uma tentativa de organização dentro de uma prática que entra em conflito com a sociedade principalmente pelo fato de ser fruto da desordem de indivíduos que agem sem permissão no espaço público da cidade.

Pensando nisso, procuramos durante toda a pesquisa observar se de fato essas “regras” eram cumpridas. Em uma das ocasiões em que acompanhamos os sujeitos da pesquisa, chegamos ao local escolhido para fazermos os grafites e nos deparamos com um muro que possuía um grafite velho, desbotado do tempo e que tomava conta de quase toda a parede. Naquele momento, diante do muro já grafitado, todos que ali estavam se organizaram para pintar a parede e cobrir os grafites “velhos” para inserir os “novos”.

Indagados sobre o tal “código de conduta”, descobrimos que alguns integrantes daquele grupo (que também estavam presentes) já haviam permitido que seus grafites fossem apagados. E que se não houvesse esta “permissão”, eles não poderiam (ou não deveriam) interferir ou apagar o desenho que outro grafiteiro já teve o trabalho de fazer.



O muro a ser grafitado continha alguns grafites, que foram, logo depois, apagados com a permissão de seus autores. À direita o resultado do muro pronto para ser grafitado novamente



Resultado final do muro grafitado, setembro de 2010, Hortolândia - SP

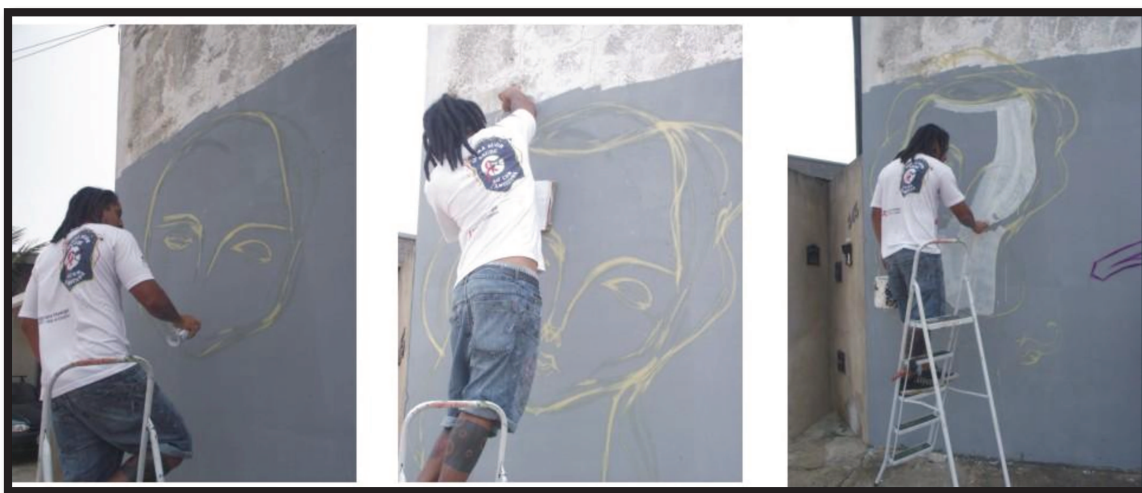
4.6 PRIMEIRAS ETAPAS DE CRIAÇÃO DA IMAGEM

Como dissemos, nossa pesquisa de campo nos possibilitou acompanhar os grafiteiros deste trabalho e observar a maneira como cada um deles criava seus grafites na

rua e a partir desta observação, notamos que os métodos utilizados por eles na criação dos grafites eram bastante parecidos uns com os outros. Ainda assim, sentimos a necessidade de mostrar quais e como eram desenvolvidos estes métodos a fim de tomarmos conhecimento de cada etapa deste processo e acompanharmos, através de fotografias, como eram criadas as imagens no contexto das ruas.

Os primeiros passos de criação da imagem se revelam a partir do desenho feito na parede com tinta *spray* clara. Esta etapa, que é uma prévia ou rascunho do que será o desenho mais adiante, é um processo muito utilizado pelos grafiteiros com os quais estamos trabalhando, mas não é uma regra entre outros grupos. O método de “rascunhar” a imagem apenas ajuda o grafiteiro a ter idéia de como ficará o contorno da imagem na parede, para que, analisando este primeiro esboço, ele possa dar continuidade ao preenchimento do desenho.

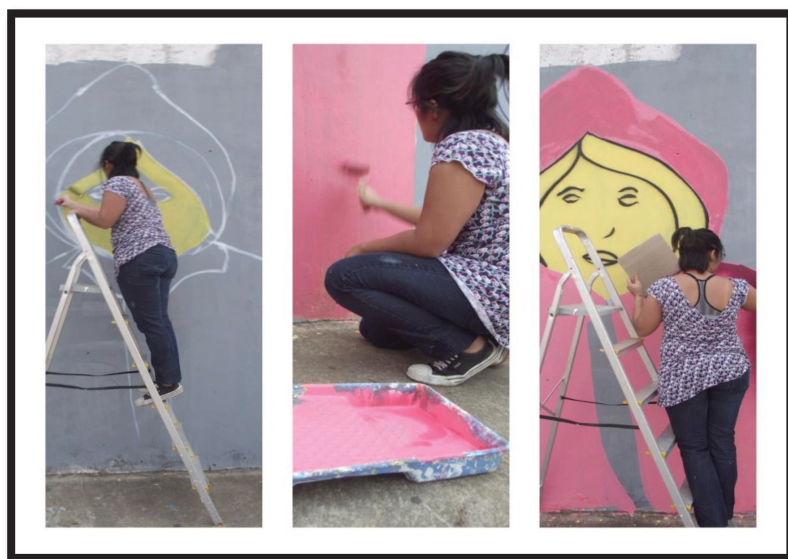
Primeiros passos de criação dos grafites na parede:



Cabelin



Luíz



Marina



Israel⁴⁵

Logo após preencher os espaços vazios, os grafiteiros começam a dar identidade ao desenho ao acrescentarem cores e criarem textura na parede com o uso de rolinhos de tinta látex e latas de *spray*. Muitos grafiteiros usam tinta látex para preencher os desenhos, pois, segundo eles, esta é uma alternativa mais barata ao uso do *spray*. O *spray*, nesses casos, é somente utilizado para dar formas, criar efeitos e finalizar o desenho, já a tinta látex é uma alternativa para o preenchimento de grandes espaços.

Após preencher a imagem, os grafiteiros começam a contornar o desenho, criando um “efeito de sombra” e escolhendo as cores com as quais a imagem se caracterizará. É neste momento que percebemos o grafite “ganhar vida” e tornar-se o mais expressivo possível.

⁴⁵ Diferentemente do processo observado nos outros três grafiteiros, Israel opta por fazer o rascunho a lápis, depois faz o contorno do grafite com rolinhos de tinta e, por último, finaliza com *spray*



Após o preenchimento do rosto com tinta látex, grafiteiros como Cabelin fazem o contorno do personagem utilizando *spray*



Luíz, por sua vez, opta por preencher a imagem com *spray*



Marina se utiliza de placas de raio-x vazadas para criar efeitos no desenho (estêncil)



Os pequenos detalhes dos desenhos de Israel são feitos a *spray*

4.7 PARTICULARIDADES DE CADA INFORMANTE – OBSERVAÇÕES DE CAMPO

É necessário dizer que, passadas estas primeiras etapas dos trabalhos (que são bem padronizadas) observamos aflorar na imagem a individualidade de cada grafiteiro, pela

maneira como eles lidam com as técnicas aprendidas nas ruas. Quando manuseiam as latas de spray, cada grafiteiro lida com elas de maneira diferenciada a partir dos traços que cada um imprime na parede. Quando vemos um grafite nas ruas, não nos damos conta das minúcias de seus detalhes, cores, contornos e formas, mas ao acompanhar todo o processo, percebemos que cada detalhe, até mesmo os imperceptíveis, são cuidadosamente trabalhados por alguns deles.

Os grafites de Cabelin, por exemplo, se caracterizam, de maneira resumida, pela criação de personagens que possuem uma forte expressão no rosto e detalhes em sombra que dão profundidade aos desenhos, frequentemente personagens de rostos finos, magros e de cabelos e pescoços longos, como pudemos perceber nas imagens apresentadas anteriormente e com os quais iremos trabalhar mais adiante com mais profundidade.

Em se tratando do processo de criação na parede, Cabelin nos chama atenção pelo cuidado que tem com os detalhes impressos em seus grafites. Em uma oportunidade, pudemos fotografá-lo finalizando um trabalho em que destacava o formato da boca de seu personagem com *spray* e tirava com as mãos o excesso do contorno dos lábios:



Cabelin finalizando um de seus grafites

Quando começam a tomar forma, seus grafites parecem ganhar vida, e o grafiteiro se mostra bastante animado com o resultado que surge no muro. O que mais nos

impressionou foi a facilidade com a qual que ele lidou com o material e ao mesmo tempo permitiu-se distrair com os companheiros que estão também grafitando ao seu lado⁴⁶. O trabalho coletivo era um momento de confraternização entre amigos, quase uma atividade social, que permitia ao grupo conversar sobre grafites que haviam feito em outros lugares, técnicas utilizadas ou lugares que poderiam atuar em um novo encontro, por exemplo.

Além disso, depois de analisarmos o comportamento dos grafiteiros, observamos que havia em cada um deles uma necessidade bastante verdadeira de criar seus grafites e expô-los em público, sem esperar com isso algum tipo de retorno financeiro. Pelo contrário, eles empregavam seu próprio dinheiro para se locomoverem até o local onde fariam os grafites e para comprarem todo o material necessário, como latas de tinta e latas de *spray*. “Quando a gente tá pintando, dá uma sensação de alívio, é como se fosse uma válvula de escape pro dia-a-dia. É como se fosse uma necessidade de pôr pra fora, uma necessidade que tá além, tanto quanto comer, beber” (informação oral⁴⁷).

A cada encontro, sentimo-nos convidados a entrar em um universo que ia muito além da criação de um desenho na parede, a conhecer uma prática que era para estes jovens uma verdadeira válvula de escape que poderia colaborar para o entendimento de uma geração que opta por se expressar através de imagens feitas em ambientes públicos.

Ao imprimir sua marca nos muros, o sujeito doa sua criação ao mundo possibilitando, de certa forma, que qualquer observador em contato com sua arte obtenha dos muros uma alternativa de contemplação estético-terapêutica [...] Ao exteriorizar seus sentimentos o agente exercita uma forma de pertencimento, de impor sua presença na cidade. (SILVA-e-SILVA, 2011, p.71)

⁴⁶ Quando participava de um “mutirão de grafite”, um encontro que mobiliza vários grafiteiros para grafitarem coletivamente num espaço público.

⁴⁷ Cabelin, em entrevista concedida em setembro de 2010.



Finalização do desenho de Cabelin. Hortolândia – SP, 2010

Já os grafites de Luíz revelam outro viés de interpretação do grafite. Como pudemos observar nas imagens apresentadas anteriormente, seus desenhos podem ser facilmente reconhecidos como sendo de sua autoria porque, visualmente, possuem muitas características que se repetem. Fica claro, revendo todos os seus trabalhos, que um de seus objetivos ao grafitar é de fato deixar uma marca através de seus personagens, sempre gordinhos e geralmente com um olho na barriga ou na testa.

Segundo ele, “você é reconhecido por uma marca e você reconhece a marca dos outros” (informação oral)⁴⁸. Dessa forma, a questão do reconhecimento, para ele, está diretamente envolvida à prática de grafitar, pois nessas condições, a imagem serve como uma espécie de janela, pela qual o grafiteiro será reconhecido. Considerando que muitos grafiteiros recorrem de fato a uma marca própria, seja na assinatura, seja em seu estilo de grafitar, o cenário das ruas estabelece um espaço de visibilidade que propicia a formação de parte da identidade deste grafiteiro.

⁴⁸ Luíz em entrevista concedida em setembro de 2010.

Sua relação com a imagem faz parte de um jogo de atitude em que se é necessário primeiramente criar um símbolo ou um “codinome” para, depois, desenvolvê-lo com a prática nas ruas. No caso de Luíz, sua marca oscila entre a criação de personagens que possuem características pré-determinadas (o personagem gordinho, disforme e geralmente com uma bandeira nas mãos) e a assinatura “Oco” que ele adotou para si.



Finalização do grafite de Luíz. Hortolândia – SP, 2010



Grafite de Luíz – a assinatura “Oco” e o personagem com uma bandeira nas mãos. Teatro de Arena, Unicamp, Campinas-Sp, 2010

Marina, por sua vez, enquanto única grafiteira de nossa pesquisa, representa as inúmeras mulheres que estão constantemente ingressando neste universo que é, como muitos outros, prioritariamente masculino. De maneira geral, as mulheres que se tornam grafiteiras atuam frequentemente de maneira semelhante aos homens, buscando intervir na cidade e interagir com o ambiente urbano a fim de travar um diálogo com o meio onde se inserem. No entanto, notamos que as temáticas abordadas por elas tendem a se diferenciarem das temáticas dos grafiteiros no que compete à abordagem de assuntos ligados ao universo feminino. Com isso, queremos dizer que as mulheres tendem a tratar de assuntos feministas, que abordem temáticas sociais que defendem o direito das mulheres na sociedade, por exemplo, mas isso está longe de ser uma regra.

Marina acredita que o grafite, apesar de ser também uma prática subversiva, pode ser também uma forma positiva de intervenção crítica e estética na cidade além de ser um instrumento que movimenta ideais que podem servir de base para uma discussão sobre o papel da mulher na sociedade. Segundo ela, atualmente seus grafites estão em uma fase de representação de figuras humanas, homens, mulheres, jovens e crianças que fazem parte de uma temática que ela intitulou “ciclos de vida”, ou seja, a representação da vida a partir de diferentes personagens, de idades, culturas e sexo diferentes⁴⁹.

Em relação à sua prática nas ruas, pudemos observar que Marina ainda está em fase de desenvolvimento de seu próprio estilo. Quando grafita em grupo, Marina recebe a ajuda dos outros grafiteiros, como Luíz, por exemplo, que faz interferências em seu processo, dando dicas e sugerindo possíveis modificações em seus desenhos. Esta interferência se torna algo corriqueiro principalmente quando estão em um “mutirão”, já que apesar de cada grafiteiro ser responsável por seu desenho, o conceito desta atividade é o de uma construção coletiva.

⁴⁹ Falaremos das temáticas abordadas por Marina mais adiante, no capítulo sobre a análise das imagens.

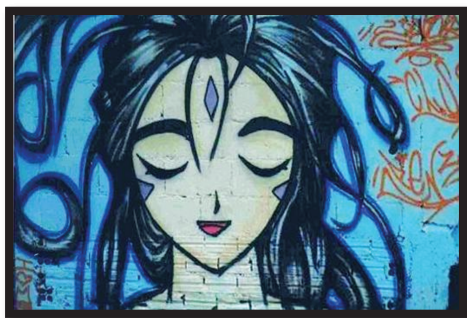


À esquerda, o grafiteiro Luíz dá dicas à Marina para a criação de seu grafite e à direita a imagem do grafite finalizado, feito em Hortolândia – SP, 2010

No caso de Israel, pudemos perceber que seus grafites possuem uma grande variedade de cores e formas que são cuidadosamente feitos a partir de esboços a lápis na parede. Diferentemente dos outros três grafiteiros, Israel chega a levar dias trabalhando em um único grafite, visto a riqueza de detalhes que ele busca imprimir em seus desenhos e a facilidade que encontra ao grafitar em muros e casas de parentes ou amigos. Desta maneira, ele tem mais liberdade em criar e pode fazer seu próprio ritmo de trabalho. Devido a isto, infelizmente não pudemos acompanhar seu processo criativo por inteiro, mas nos encontros que fizemos, pudemos conversar sobre como ele trabalha esta questão do tempo e do espaço em seus grafites.

Para Israel, grafitar se configura uma arte que exige do grafiteiro algumas técnicas específicas para cada desenho que se deseje criar. No seu caso, ele se envolveu tanto com a prática que fez alguns cursos de artes e hoje é professor de desenho e pintura em seu próprio ateliê. A partir do conhecimento de algumas técnicas, ele começou a levar para as ruas toda essa bagagem que poderia auxiliá-lo na tentativa que ele tinha de imprimir na parede “as coisas como elas funcionavam em sua cabeça”. Desta forma, técnicas de sombra, perspectivas, ângulos e profundidade foram moldando seus grafites a ponto de eles serem hoje muito mais bem resolvidos esteticamente. “Antigamente eu pintava letras

estilizadas e personagens, algo bem padrão, mas venho tentando fugir deste estereótipo de *graffiti* e tento usar mais minha imaginação” (informação oral)⁵⁰



Um dos primeiros grafites de Israel feito em 2003, Campinas (SP)



Atual processo de criação de Israel (2012) – uma evolução estética em relação ao grafite anterior -
duração do trabalho: cerca de 20 dias.

⁵⁰ Israel Júnior em entrevista concedida em setembro de 2010.

Por outro lado, não é sempre que Israel tem a oportunidade de grafitar em locais autorizados. Mas, segundo ele, são poucos os seus critérios de escolha do local: “olho para o local e vejo se tem uma superfície boa e uma área legal onde minha arte possa se encaixar, não precisa ser um espaço muito grande. Mas de preferência onde minha arte possa contrastar com o ambiente à minha volta” (informação oral).⁵¹

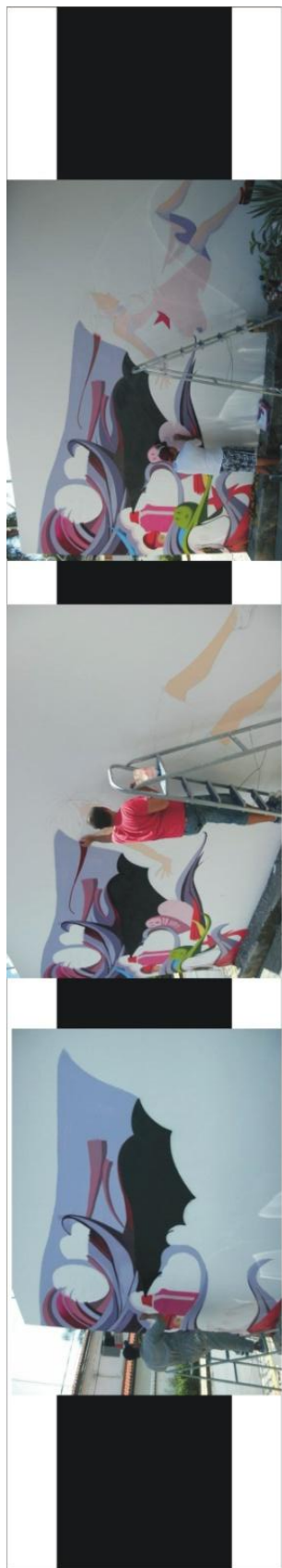
4.8 CONSTRUÇÃO DA IMAGEM – UM TRAJETO VISUAL

A fim de dar maior destaque às fotografias feitas em campo e ao processo de construção dos grafites na parede, propomos ao leitor uma trajetória visual das diversas etapas que acompanhamos e tivemos oportunidade de registrar. Dessa maneira, nos utilizaremos, neste momento do trabalho, apenas de imagens, sem a interferência do texto, para que elas possam dar conta da riqueza de detalhes visuais que este momento da pesquisa nos proporcionou.

Nas páginas seguintes, oferecemos registros de um encontro de grafiteiros em Hortolândia (SP), um mutirão do qual participavam Cabelin, Luíz e Marina, entre outros e registro do processo de criação dos grafites de Israel:

⁵¹ Israel Júnior, em entrevista concedida em setembro de 2010.





4.9 DAS FERRAMENTAS DO OFÍCIO

Para entender um pouco mais do universo do grafite a que estamos nos propondo estudar, sentimos necessidade de, neste momento do trabalho, apresentar ao leitor alguns dos materiais utilizados pelos grafiteiros para criar suas imagens, suas “ferramentas de ofício”. Estes objetos têm uma grande importância no desenvolvimento desta arte e cada um deles participa de maneira diferente tanto da criação como do processo de compreensão desta atividade.

4.9.1 LATAS E BICOS DO *SPRAY* – UM CONHECIMENTO NECESSÁRIO

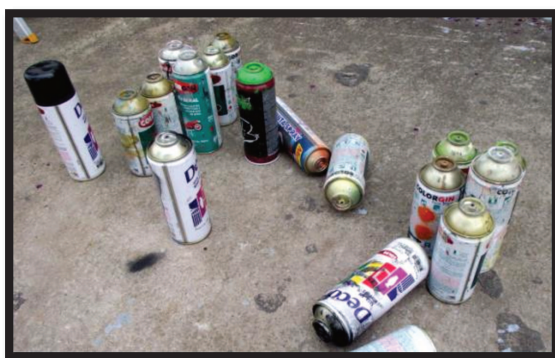
Os materiais fundamentais na prática do grafite são as *Latas de Spray* e os *Caps*⁵², ou “bicos”, como são mais conhecidos. O *spray* requer que o grafiteiro saiba como manejar a lata, como movimentá-la, o grau de força e a que distância ela deve ser disposta em relação à parede. Já o “bico” requer que o grafiteiro saiba qual o formato mais adequado para criar os traços de um determinado desenho. Podemos dizer que conhecer ambas as técnicas, a de utilização do *spray* e dos bicos, é o primeiro passo técnico para começar a grafitar.

Atualmente, com o crescimento da prática do grafite em todo o mundo, o mercado de tintas tem fabricado cada vez mais latas de *sprays*. Muitas delas são customizadas para um público específico e oferecem várias opções de cores e tamanhos, com jatos de alta e baixa pressão e com a possibilidade de criação de traços finos ou extensos. As latas de *spray* possuem uma válvula de pressão interna que possibilita que a tinta saia da extremidade do bico ao pressioná-lo e nesse sentido elas se diferenciam, como dissemos, entre as de alta pressão e as de baixa pressão.

⁵² No Brasil, o termo “bico” é bem mais utilizado que *cap*.

Com geralmente 400ml a 600ml de tinta, elas custam em média cerca de R\$ 10,00 a R\$ 20,00 reais, variando entre dezenas de marcas nacionais e internacionais em centenas de cores disponíveis. Muitas delas possuem características que chamam a atenção do grafiteiro, como por exemplo, o alto poder de cobertura, a rápida secagem da tinta, sua fácil absorção na parede e aquelas que possuem um cheiro menos incômodo. Há também as livres de CFC (gás clorofluocarbono), que são prejudiciais à saúde e são poluentes.

É comum que os grafiteiros carreguem muitas latas de *spray* para fazer um grafite (ao menos cinco), por mais simples que o desenho possa ser, pois quanto mais possibilidades o grafiteiro tiver, melhor e mais criativo será seu desenho. Além disso, uma lata pode ser totalmente utilizada apenas em um trabalho, a depender da complexidade da imagem criada.



Latas de *spray*



Tamanhos mais comuns 400ml, 500ml e 600ml (esquerda para direita)

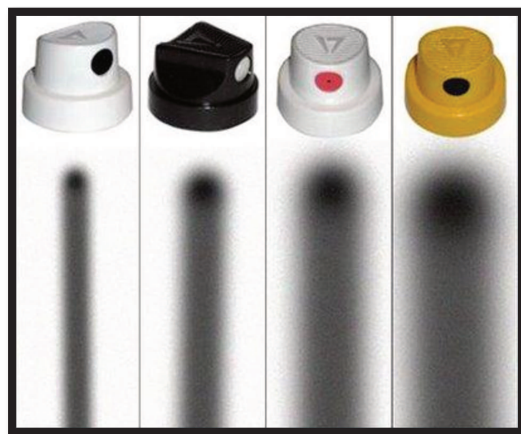
Junto às latas existe outro material bastante importante para os grafiteiros, sem o qual nenhum grafite com *spray* seria possível de ser feito: os bicos. Eles são comprados para serem ajustados junto às latas, na extremidade de cada uma para regular a pressão e a vazão pela qual a tinta jorrará para fora. Eles também podem ser comprados separadamente da lata e são encontrados em diferentes formas e tamanhos já que servem para definir o traço que terá o jato de tinta. Quanto mais largo for o bico, maior o traço (mais grosso), e quanto mais fino for o bico, menor será o traço (mais fino).



Bicos ajustáveis às latas de *spray*

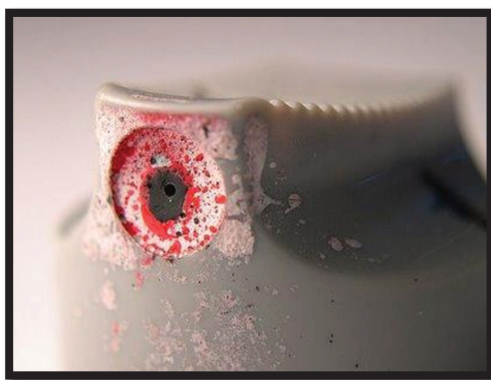


O jato de tinta do *spray* – regulável conforme o bico utilizado



A abertura do bico define o traço do *spray* do mais fino ao mais grosso

Quando em uso, os bicos são trocados em uma mesma lata diversas vezes em um mesmo trabalho de grafite. Isso ocorre quando o grafiteiro deseja traços diferentes com a mesma cor (mesma lata). Nesse sentido, um grafiteiro possui mais bicos que latas de tinta, pois além de serem baratos (custam em média R\$ 1,00), isso aumenta as possibilidades de uso do jato de tinta. No entanto, eles não têm uma vida útil longa. Quando utilizados, os bicos entopem de tinta e se não são manuseados corretamente, lavados ou mesmo desentupidos de alguma maneira, ficam inutilizáveis rapidamente.

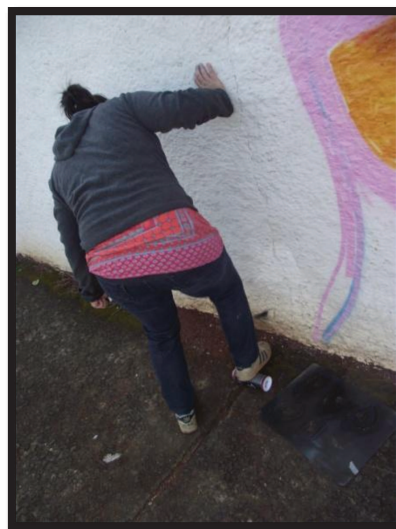
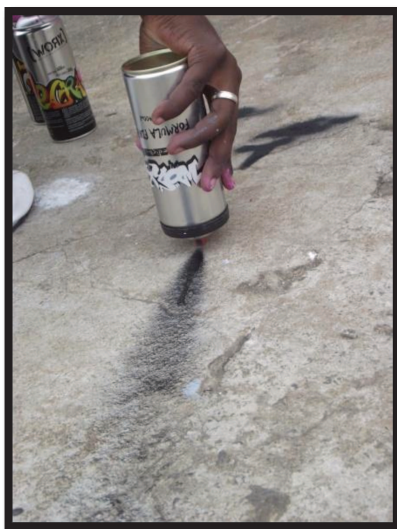


O bico geralmente fica coberto de tinta após ser utilizado e isso facilita seu entupimento

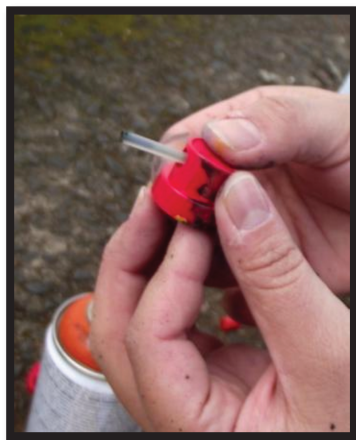


Os bicos entupidos podem ser limpos com solvente, mas geralmente são logo descartados

A princípio, estas informações nos ajudaram a entender de que maneira os grafiteiros se preparavam antes de fazer seus grafites. Percebíamos que eles olhavam atentamente as latas escolhendo os bicos a cada novo detalhe que criavam e isso nos mostrou a importância daquele processo de escolha para o resultado final do trabalho. Ficou claro que o conhecimento dessas técnicas é adquirido somente com a prática e advém da própria experiência nas ruas e da convivência com outros grafiteiros.



Alguns grafiteiros pressionam a lata contra o chão para liberar um pouco da pressão antes de usá-la e outros pisam-na quando começa a diminuir a pressão



Alguns grafiteiros inserem canudos de plástico nos bicos para obterem um jato mais fino e mais regulável da tinta

4.9.2 OUTROS MATERIAIS

Outros materiais eventualmente surgem para ajudar o grafiteiro durante a criação de sua imagem, como por exemplo, as luvas e a máscara de gás que o protegem da tinta e dos gases tóxicos que ela possui. Um fato curioso é que há entre eles uma espécie de mito de que a máscara de gás dá certo *glamour* ao grafiteiro, pois esconde seus rostos e, conseqüentemente, suas identidades, mantendo o anonimato. No entanto, sua presença nas ruas é na verdade muito rara, e o que presenciamos foram máscaras menores sendo utilizadas como alternativa mais barata.



Os principais modelos existentes são o conhecido por nariz de porco, a máscara de dois respiradores e a máscara com um respirador (da esq. para a dir.)



O grafiteiro Cabelin utiliza máscara em alguns dos grafites que faz

Outro material bastante utilizado para compor os grafites, mas que é usado eventualmente pelos grafiteiros, são os pincéis, rolos de tinta e a tinta látex. Como já foi dito, esses materiais ajudam o grafiteiro a preencher grandes áreas da parede que ele irá grafitar e dessa forma, faz com que ele economize latas de tinta *spray*. A tinta látex é também usada para cobrir a parede se ela estiver riscada, pichada, ou mesmo com um grafite antigo, velho, que será substituído (com a permissão do grafiteiro que o fez). Os grafiteiros nesse momento preparam o local e, somente depois, iniciam seus grafites.



A necessidade de ‘preparar’ a parede para o grafite (pintá-la): quando a parede está pronta para receber o desenho, os grafiteiros dizem que ela está “lisa”

Às vezes a utilização da tinta látex faz parte da própria constituição do grafite. Encontramos em nossa pesquisa de campo, por exemplo, grafiteiros que em alguns trabalhos não usaram sequer uma lata de *spray*, mas apenas rolos, pincéis e tinta látex⁵³. Nesse sentido, é importante destacar que existem outras formas de grafite que utilizam técnicas e materiais diferentes do *spray*, como por exemplo, as colagens de papéis (os chamados “lambe-lambe”).

É meio difícil você definir o grafite hoje só pelo que é feito com *spray*. O grafite ganhou uma proporção. Acredito que seja a nova linguagem artística das ruas. A partir do grafite tudo se inovou. Muitos artistas que fazem um trabalho interessante hoje no mundo da arte contemporânea têm uma influência do grafite. (Informação oral⁵⁴).

Tal como os pincéis, que surgem eventualmente na construção da imagem, outros materiais mais artesanais também são utilizados. Para criar um estêncil, por exemplo,

⁵³ Artistas como Keith Haring e Basquiat também usavam pouco as latas de *spray*, preferindo utilizarem pincéis.

⁵⁴ Cabelin em entrevista concedida em setembro de 2010.

muitos grafiteiros usam diversos materiais como “fôrmas”, desde pedaços de papelão a placas de raio-x recortadas. Elas são usadas tanto para compor detalhes de um grafite, como também para gerar o próprio grafite, como vemos nas figuras abaixo.



À esquerda, estêncil do ex-presidente George Bush – utilização de uma fôrma vazada e o spray da tinta (autor desconhecido); à direita, Marina, que frequentemente usa estêncil para criar detalhes em seus grafites

Lembrando que o estêncil é uma técnica de aplicação de tinta através de um molde vazado, vale ressaltar também que ela é muito usada nas ruas por ser um processo rápido que possibilita menos trabalho e mais detalhes ao desenho.

CAPÍTULO V – OS CADERNOS DE DESENHO – MEMÓRIAS, ARQUIVOS E REVELAÇÕES

É interessante perceber que o presente estudo nos fez mergulhar em um contexto de imagens advindas do espaço público das ruas – grafites produzidos pelos grafiteiros sujeitos da pesquisa – que a princípio seriam nossos objetos principais de análise. No entanto, ao longo da pesquisa, outras imagens requisitavam espaço no trabalho. Pudemos observar que, a cada encontro, surgiam nas mãos dos grafiteiros o que eles chamavam de *Blackbooks* (ou simplesmente cadernos de desenhos), que continham uma série de desenhos feitos por eles a fim de resguardar suas ideias no papel: esboços que eram objetos-chave da produção dos grafites nas ruas e que faziam parte de seus processos de criação.

Ao manusear tais cadernos, ficou bastante visível para nós que analisá-los poderia nos revelar muito sobre o que está sendo buscado pelo grafiteiro na construção das imagens na rua e que, sem esta análise, cometeríamos o erro de isolar um processo que, na verdade, não começa somente na rua.

Atentos a isso, buscamos ter acesso a estes desenhos como parte da pesquisa, e observamos que eles não eram apenas documentos ou meros registros guardados na gaveta. Pelo contrário, enquanto parte do processo construtivo da obra final (o grafite), esse conjunto de esboços nos proporcionavam estar diante dos recursos de criação da imagem utilizados pelo artista, do manejo dos traços ainda indefinidos e da experimentação da imagem antes de ela ser levada a público, o primeiro ato criativo de todo do processo.

Segundo Salles, “em se tratando de artes visuais, os desenhos aparecem em cadernos e anotações de artistas, na maioria dos casos, como concretização do desenvolvimento de um pensamento marcadamente visual” (2006, p.110). E enquanto esboços, estes desenhos possuem a função de definir formas que são buscadas por meio da investigação do processo criativo de cada um dos grafiteiros e servem como matrizes de identificação e entendimento de suas próprias identidades visuais.

Estes cadernos, comuns a muitos artistas, “são desenhos de passagem, pois são transitórios; são geradores, pois têm o poder de engendrar formas novas; são móveis, pois

são responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São atraentes e convidam à pesquisa porque falam do ato criador” (idem, p. 117).

5.1 APROXIMAÇÃO COM OS CADERNOS DOS GRAFITEIROS

Convidados a conhecer primeiramente os cadernos/arquivos de desenhos do grafiteiro Cabelin, fomos apresentados a centenas de imagens e esboços feitos à caneta e a lápis, com e sem cor e, ainda, outros materiais como papelão e placas de cobre, por exemplo, que serviam de suporte de criação de alguns de seus desenhos. Junto a Cabelin, observamos que aquelas imagens eram frutos do registro de novas experimentações estéticas, inspirações que eram utilizadas para a re-criação da imagem em outros espaços, e que, principalmente, serviam enquanto “moldes” que dialogavam de maneira muito direta com os grafites que ele criava no ambiente público das ruas. Mais que isso, aqueles cadernos, guardados como verdadeiros tesouros, assumiam o papel de um arquivo repleto de todas as manifestações estéticas que o grafiteiro havia tido ao longo do desenvolvimento de seu estilo.

Pensando nisso, buscamos (com êxito) conhecer os cadernos de desenho dos quatro grafiteiros sujeitos da pesquisa a fim de, analisando-os, pensar o que nos diziam aquelas imagens. Então, marcados alguns encontros, pudemos entrar em contato com os cadernos e percebemos que cada um dos grafiteiros tinha um jeito bastante particular de lidar com aqueles objetos. À primeira vista ficou claro que a quantidade de desenhos⁵⁵ que nos foi disponibilizada estava em equilíbrio com a atividade de cada um na produção de grafites nas ruas. Desde o início da pesquisa notamos, por exemplo, que Cabelin era, entre os demais, o que mais grafites fazia, seguido de Luíz, Marina e depois Israel. Dessa forma,

⁵⁵No total, obtivemos mais de 500 imagens, fotografadas com a permissão dos sujeitos da pesquisa ou disponibilizadas por eles.

suas criações no papel eram também mais numerosas como apresentamos no quadro a seguir:



Mas apesar de termos tido acesso a muitas destas imagens por meio dos próprios grafiteiros, sentimos que essa permissividade também era pincelada por momentos de incômodo no que se referia à “abertura” destes que eram arquivos bastante pessoais da produção de cada um. Notamos, por exemplo, que eles hesitavam em mostrar desenhos antigos, o início do processo, ou desenhos que hoje não faziam parte de seus repertórios. Por outro lado, demoravam-se nos desenhos que eles tinham tido oportunidade de transferir para a rua, ou os que representavam, para eles, a definição de um trabalho fiel a seus traços atuais.

Buscamos, então, através dos relatos dos grafiteiros, perceber a importância que eles atribuíam a estes “arquivos” que eram, a princípio, somente ferramentas que os auxiliavam na produção dos grafites, e que, no entanto, mostravam-se verdadeiros objetos de trabalho dos grafiteiros. Para uns, os cadernos além de serem parte de seus processos criativos, configuravam-se arquivos vivos de imagens: relicários que continham o percurso evolutivo de suas imagens, criadas e trabalhadas constantemente por eles em busca da definição de seus estilos. Para outros, os cadernos eram como catálogos que continham desenhos de sua

autoria como também algumas produções de outros grafiteiros, em uma troca de informações que demonstravam as parcerias realizadas por eles nas ruas⁵⁶.

Em outros casos, os cadernos agregavam tamanha importância ao trabalho de cada um que acabavam por se tornar a própria obra final. Vimos isso acontecer com os desenhos de Cabelin, por exemplo, que eram feitos sobre vários suportes (placas de metal, papelão, discos velhos) e que foram, em uma oportunidade, expostos em público⁵⁷.

Mas este é um caso isolado, pois na maioria das vezes, os cadernos são peças bastantes particulares dos grafiteiros, e raramente são expostas ao público. Eles são preenchidos pelos grafiteiros sempre que surgem ideias novas que poderiam ser traduzidas em grafites e principalmente quando eles são utilizados como formas de investigação e mesmo de reconhecimento do processo criativo de cada um. Quando desenhavam, os grafiteiros inevitavelmente levantam hipóteses sobre as possibilidades de transição de seus primeiros esboços para as ruas, pois estes esboços são o início de um processo que segue se transformando e sendo avaliado por ele durante todo o ato criativo da imagem.

As avaliações do artista estão implícitas neste processo de se experimentar: ao produzir possíveis obras, ele pode ter de enfrentar todos os tipos de erros ou chegar à conclusão de que não é esta ainda aquela buscada; como consequência, é gerada a necessidade de se fazer outras tentativas e, assim, a abertura para novas descobertas. (SALLES, 2006, p. 114)

⁵⁶ Referimo-nos aos mutirões que reúnem grafiteiros para realizar um trabalho em conjunto. Na oportunidade, eles aproveitam e “assinam” uns os cadernos dos outros, deixando seus desenhos como marcas do encontro e mesmo como forma de compartilhamento das ideias.

⁵⁷ Referimo-nos à exposição de Cabelin, realizada em Abril deste ano (2012) no espaço Piola, em Campinas (SP).

5.2 DO PROCESSO DE ANÁLISE DOS CADERNOS

Para nós, compreender esta dimensão complexa da imagem, tanto no suporte dos cadernos quanto nas ruas, indicar-nos-ia um caminho sobre que tipo de movimento de análise poderíamos realizar. Assim, começamos a montar duas imagens em uma mesa: de um lado dispusemos o desenho, o molde, a matriz; e do outro, a fotografia do grafite. Naquele momento as imagens sobrepostas tomavam uma dimensão bastante subjetiva e claramente mostravam o que denominamos ser, de um lado uma dimensão privada e particular da imagem, e de outro sua realocação na esfera pública.

Logo percebemos que aquela montagem poderia ser o pontapé inicial para uma reflexão sobre o contexto de produção artística utilizado pelos grafiteiros e como ele interfere na exposição dessas imagens no ambiente público. Passou a ser uma reflexão sobre a forma, segundo OSTROWER (1987, p.79), enquanto o modo pelo qual se relacionam os fenômenos, o modo como se configuram certas relações dentro de um contexto⁵⁸.

Do desenho ao grafite, havia claramente um diálogo revelador entre dois processos de criação: o primeiro, em esboços, e o segundo no trânsito da imagem em seu diálogo com a cidade. Entendemos que ao converter seus desenhos em grafites, cada grafiteiro converte também não somente as formas que são moldadas a uma dimensão compatível ao novo suporte, mas (e principalmente) ele percebe que a imagem em contato com o público toma outros contornos e absorve uma nova linguagem nesse novo contexto. E a interação desta nova imagem com o ambiente urbano é inevitável, visto que sua apreensão visual não pode ser destacada do entorno onde o grafite se insere. Por isso, quando a imagem transita por

⁵⁸ Ao exemplificar o conceito de forma, Fayga Ostrower (1987, p. 79) nos faz pensar em duas manchas vermelhas, lado a lado. Ambas, juntas são uma forma, e não somente uma mancha isolada, mas a mancha relacionada a alguma coisa. Se a mancha estiver sozinha (em um papel branco, por exemplo), ela se relaciona com o fundo branco (que é extensão, é superfície e é cor). Se a mancha vermelha for posta ao lado de outra mancha verde, teremos então outra forma.

estes dois ambientes, além de se modificar, ela se renova, adquire novos níveis de significação e compõe um espaço, um território cuja escolha e aproveitamento não foram aleatórios.

Dessa maneira, as formas dos desenhos com as quais trabalhamos, relacionadas às formas dos grafites, davam-nos uma noção de movimento que gerava uma intenção de “comunicar-se”. A transição da qual falamos, sobre a qual o grafiteiro também é consciente, fazia parte do ato criativo presente nas ruas e permitia que cada grafiteiro refletisse acerca do espaço onde a imagem seria re-criada e ganharia força.

O “estar entre” estes dois momentos nos pareceu uma questão interessante a ser desenvolvida, pois a leitura de ambas as imagens não poderia acontecer sem que as considerássemos inseridas em um processo, mesmo que sutil, de metamorfose: do papel para a rua, e da rua para seu entorno. Estas “passagens”, que se davam por uma seleção de imagens que poderiam ser levadas (ou não) à esfera pública, operavam-se na medida em que percebíamos a busca por um diálogo com o ambiente urbano, próprio da linguagem do grafite.

Vimos acontecer, na verdade, um exercício feito por meio da continuidade de um processo de experimentação, investigação e materialização de um pensamento visual do qual os grafiteiros participam e sobre o qual iremos nos aprofundar.

Desta forma, apresentaremos nas páginas seguintes fotografias dos cadernos de desenhos dos sujeitos desta pesquisa (e alguns de seus desdobramentos visuais) dispostas em *conjuntos* – ou montagens – escolhidas a partir da observação de suas formas, traços e cores e do diálogo que travavam visualmente entre si. As montagens, que somam um total de 102 imagens – fruto de uma seleção feita a partir de um arquivo de cerca de 500 imagens – demonstram visualmente a construção contínua de um diálogo entre os personagens criados pelos grafiteiros e as temáticas abordadas por eles em cada um de seus desenhos.

Como dito anteriormente, a partir do momento que tomamos conhecimentos da existência das produções nos cadernos (que possuem um caráter de experiência mais privada, quando o grafiteiro se encontra em uma situação mais íntima) vimos que elas complementam a constituição da observação final da imagem na rua. Neste sentido, estes

cadernos servirão, mais adiante, como indicadores de um caminho para um entendimento mais completo acerca dos desdobramentos poéticos e conceituais que transitam entre a passagem destes esboços para a produção na rua e nos permitirão um mergulho mais profundo no processo de criação dos grafiteiros e nas mensagens que eles se propõem a nos oferecer.

BLACK BOOK I

Cadernos de desenho de Cabelin

Total de imagens: 28

Total de conjuntos: 06

CADERNOS DE DESENHOS DE CABELIN

CONJUNTO 1



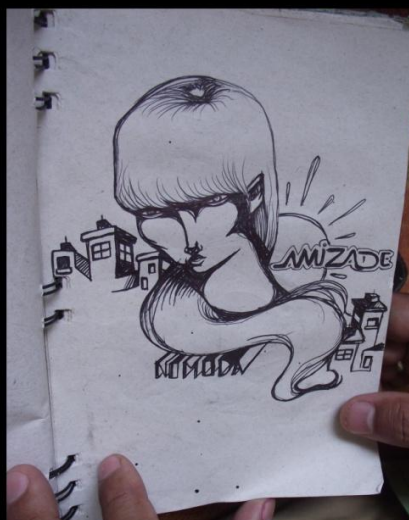
C1



C2



C3



C4

CADERNOS DE DESENHOS DE CABELIN

CONJUNTO 2



C5



C6



C7



C8

CADERNOS DE DESENHOS DE CABELIN

CONJUNTO 3



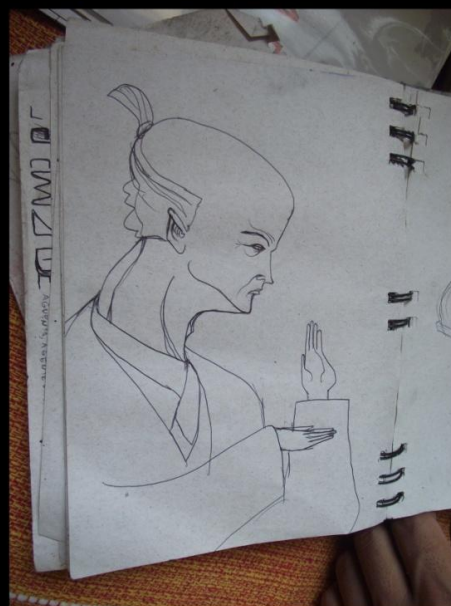
C9



C10



C11



C12

CADERNOS DE DESENHOS DE CABELIN

CONJUNTO 4



C13



C14



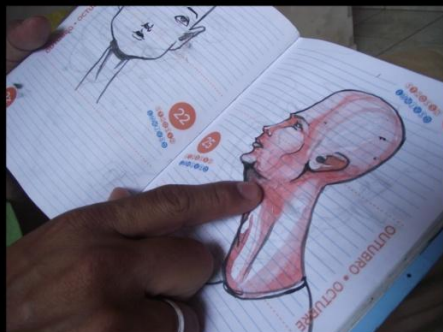
C15



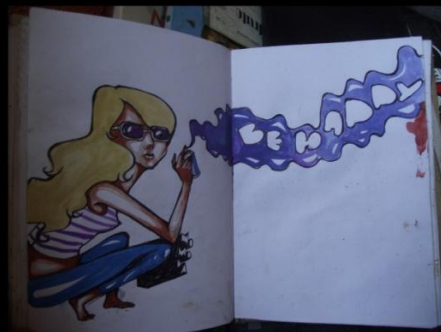
C16

CADERNOS DE DESENHOS DE CABELIN

CONJUNTO 5



C17



C18



C19



C20



C21



C22

CADERNOS DE DESENHOS DE CABELIN

CONJUNTO 6⁵⁹



C23



C24



C25



C26



C27



C28

⁵⁹ Este conjunto apresenta também a extensão dos desenhos de Cabelin em vários suportes, como papelão (C23), argila (C24), sapatos (C25), corpo (C26), discos (C27) e placas de cobre (C28).

BLACK BOOK II

Cadernos de desenho de Luíz Valls

Total de imagens: 30

Total de conjuntos: 07

CADERNOS DE DESENHOS DE LUÍZ

CONJUNTO 1



L1



L2



L3



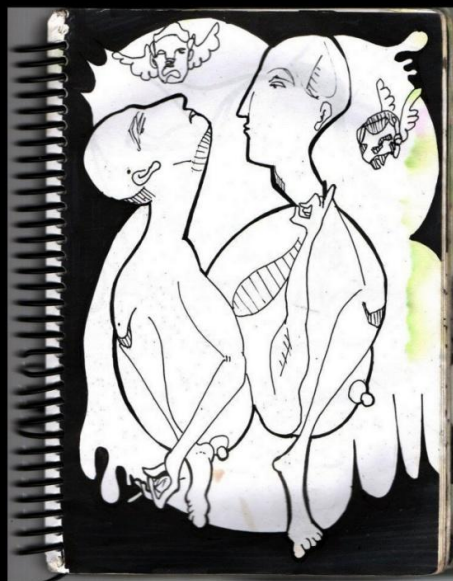
L4

CADERNOS DE DESENHOS DE LUÍZ

CONJUNTO 2



L5



L6



L7



L8

CADERNOS DE DESENHOS DE LUÍZ

CONJUNTO 3



L9



L10



L11



L12

CADERNOS DE DESENHOS DE LUÍZ

CONJUNTO 4



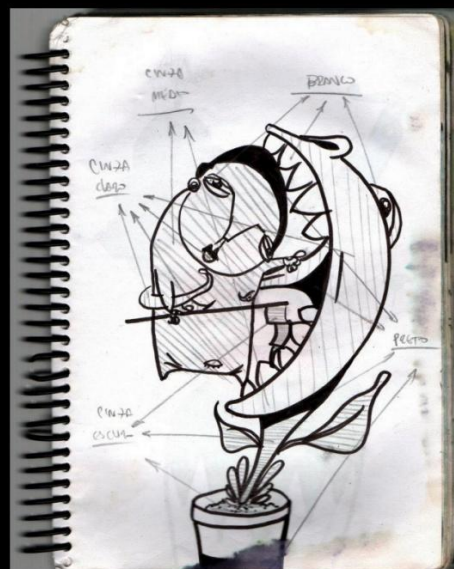
L13



L14



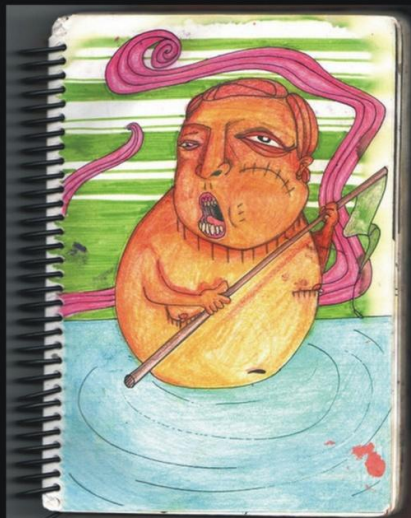
L15



L16

CADERNOS DE DESENHOS DE LUÍZ

CONJUNTO 5⁶⁰



L17



L18



L19

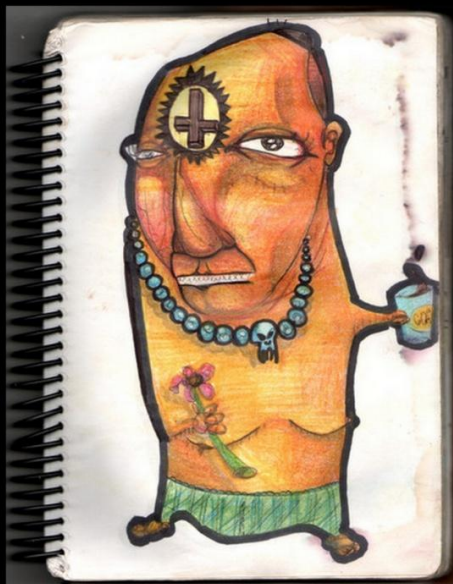


L20

⁶⁰ Este conjunto apresenta, também, a extensão de um dos desenhos de Luíz em uma tatuagem feita em sua perna (L19)

CADERNOS DE DESENHOS DE LUÍZ

CONJUNTO 6



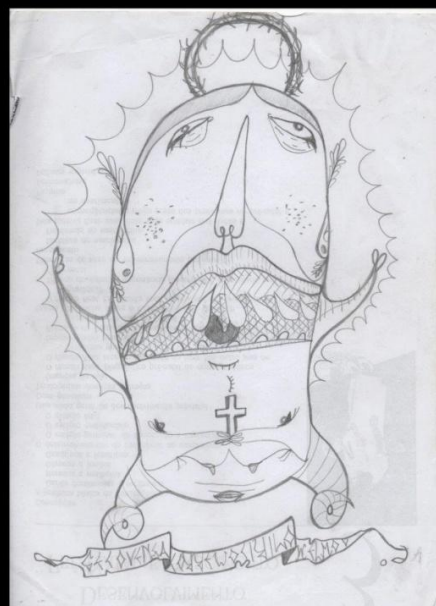
L21



L22



L23



L24

CADERNOS DE DESENHOS DE LUÍZ

CONJUNTO 7



L25



L26



L27



L28



L29



L30

BLACK BOOK III

Cadernos de desenho de Marina Mayumi

Total de imagens: 28

Total de conjuntos: 07

CADERNOS DE DESENHOS DE MARINA

CONJUNTO 1



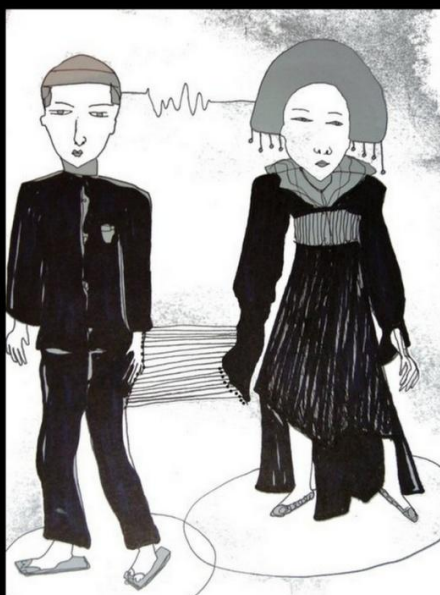
M1



M2



M3



M4

CADERNOS DE DESENHOS DE MARINA

CONJUNTO 2



M5



M6



M7



M8

CADERNOS DE DESENHOS DE MARINA

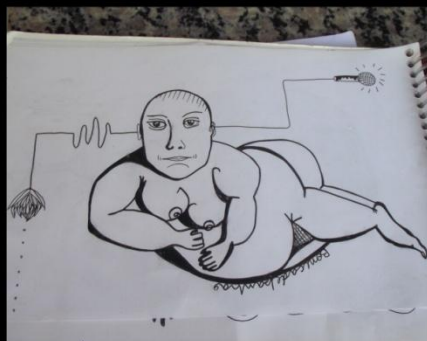
CONJUNTO 3



M9



M10



M11



M12

CADERNOS DE DESENHOS DE MARINA

CONJUNTO 4



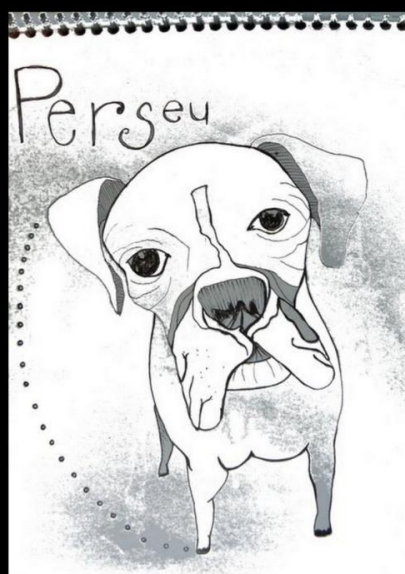
M13



M14



M15



M16

CADERNOS DE DESENHOS DE MARINA

CONJUNTO 5



M17



M18



M19



M20

CADERNOS DE DESENHOS DE MARINA

CONJUNTO 6



M21



M22



M23



M24

CADERNOS DE DESENHOS DE MARINA

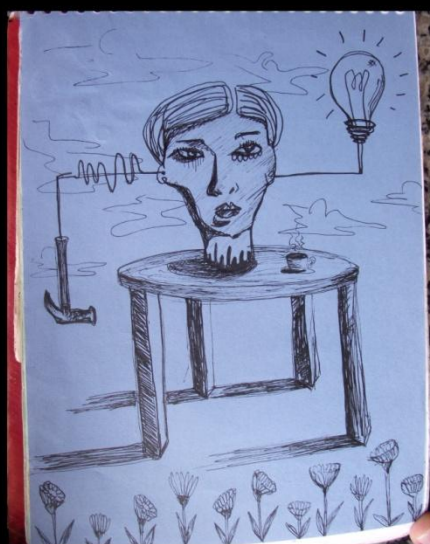
CONJUNTO 7



M25



M26



M27



M28

BLACK BOOK IV

Cadernos de desenho de Israel Júnior

Total de imagens: 16

Total de conjuntos: 06

CADERNOS DE DESENHOS DE ISRAEL

CONJUNTO 1



I1



I2



I3



I4

CADERNOS DE DESENHOS DE ISRAEL

CONJUNTO 2



I5



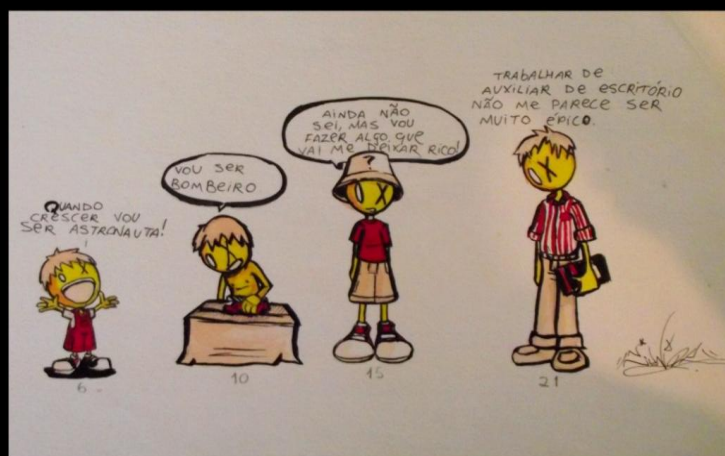
I6

I5 – “Olha lá, sua vida está passando e você não está fazendo nada!”

I6 – “São seus sonhos! Só você pode cuidar deles.

CADERNOS DE DESENHOS DE ISRAEL

CONJUNTO 3



17 – “Pensamento que tenho de manhã... Menos um dia... Será que este é o último dia de minha vida? Será que farei algo épico? Digno? Que tornará o dia de hoje o legado de minha existência? O que será que tem para o café da manhã?”

18 – “Quando crescer vou ser astronauta! Vou ser bombeiro. Ainda não sei, mas vou fazer algo que vai me deixar rico! Trabalhar de auxiliar de escritório não me parece ser muito épico”.

CADERNOS DE DESENHOS DE ISRAEL

CONJUNTO 4



I 9



I 10

I9 – “Algumas destas pessoas realmente vive? A maioria somente existe”.

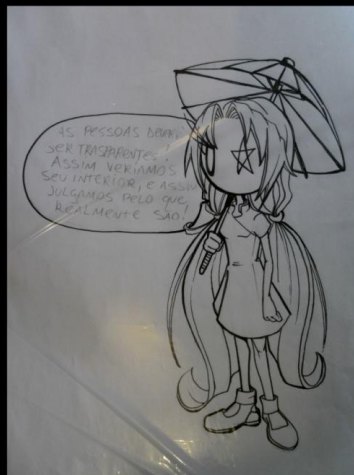
I10 – “Melhor colocar seu chapéu ou contaminará a tudo com seus pensamentos”.

CADERNOS DE DESENHOS DE ISRAEL

CONJUNTO 5



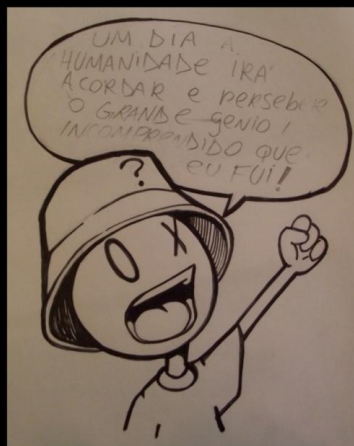
I11



I12



I13



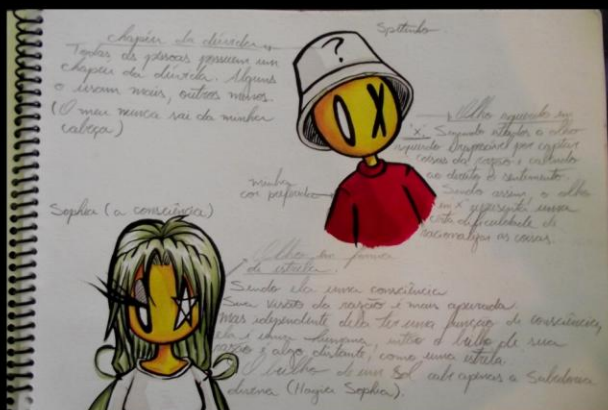
I14

I12 – “As pessoas deveriam ser transparentes! Assim veríamos seu interior, e assim julgamos pelo que realmente são”.

I14 – “Um dia a humanidade irá acordar e perceber o grande gênio incompreendido que eu fui”.

CADERNOS DE DESENHOS DE ISRAEL

CONJUNTO 6



I 15



I 16

I15 – “Chapéu da dúvida - Todas as pessoas possuem um chapéu da dúvida. Alguns o usam mais, outros menos. (O meu nunca sai da minha cabeça). Olho esquerdo em “x”. Segundo estudos o olho esquerdo é responsável por captar coisas da razão e cabendo ao direito o sentimento. Sendo assim, o olho em “x” representa uma certa dificuldade de racionalizar as coisas. Olho em forma de estrela. Sendo ela uma consciência sua visão da razão é mais apurada. Mas independente dela ter uma função de consciência ela é uma humana, então o brilho de sua razão é algo distante, como uma estrela. O brilho de um sol cabe apenas a sabedoria divina. (Hagia Sophia)”

5.3 ANÁLISE DAS IMAGENS – PERCURSO E DESDOBRAMENTOS ESTÉTICOS

Quando pensamos um caderno de esboço de um artista ‘tradicional’ (um pintor, um escultor) e depois pensamos no resultado de seu trabalho - sua obra final - buscamos enxergar a passagem de algo que começa como um processo, passível de mudanças e que não possui estatuto de obra, para algo que será definitivo. Por outro lado, no grafite temos uma relação um pouco diferente: o que está sendo inserido na rua não tem o caráter de “definição”, de algo definitivo; a obra está sendo inserida em um espaço não controlado pelo artista e que possivelmente pode sofrer outras intervenções, que pode desaparecer, ou seja, que é efêmero. (Informação oral)⁶¹

Pensando na reflexão acima, poderíamos supor ser mais próxima a relação entre o esboço do grafiteiro e sua obra, em comparação ao trabalho de um artista canônico? Percebemos que os cadernos de desenhos dos grafiteiros são, na verdade, diferentemente do processo de criação compreendido entre o esboço/estudo e a obra final dada como produto estabilizado, uma atividade inicial que se transporta para as ruas a partir da passagem entre um processo – a criação nos cadernos – e outro processo – a criação nas ruas – e não entre um processo e uma obra final. Ou seja, bem compreendido, a passagem dos cadernos para os muros não é uma relação entre processo e produto final, é uma relação entre um processo e outro processo.

Neste sentido, questionamos se quando o grafiteiro se utiliza de seus cadernos, ele os usa pensando no suporte da parede ou se a imagem necessariamente deve sofrer alterações nessa transição de suportes. Sabemos que em se tratando de grafite, os esboços, construídos com traços frágeis de pequenas proporções, visualmente só ganham força

⁶¹ Professor Ronaldo Entler, Faculdade de Comunicação (FAAP - São Paulo), em reunião do Grupo de Reflexão Imagem e Pensamento, realizado em abril de 2012, na Unicamp (Campinas-SP).

quando transportados para o muro. Nesse sentido, perguntamo-nos se eles assumem o papel de meras inspirações ou o jogo travado entre o desenho e os mais diferentes suportes das ruas requerem um entendimento mais amplo do que é e o que pede a cidade e o ambiente urbano.

Estes questionamentos nos levam a uma reflexão acerca da crítica do processo criativo de cada grafiteiro, como também demanda que assimilemos o que de fato liga o processo à obra e, em contrapartida, a obra à escolha do espaço público a ser grafitado, já que, em alguns casos, a escolha da paisagem dá sentido à imagem, mas em todos os casos, a escolha do ambiente público dá sentido ao próprio ato de se grafitar. E nesse sentido, todos os grafiteiros, independentemente de seus processos, atuam de maneira bastante parecida: atuam em ambientes públicos a fim de provocar-nos pelo menos minimamente o pensamento.

Dessa forma, a proposta das próximas páginas gira em torno da apresentação das imagens de alguns desenhos juntamente com seu grafite correspondente. Esta apresentação visa dar destaque aos detalhes deste processo que nos permitirá um olhar mais atento acerca das escolhas realizadas pelo grafiteiro na busca por expressar-se através da imagem, primeiro em um ambiente seu e sob o qual ele tem domínio, e depois em um ambiente público, do qual ele se apropria para grafitar.

Podemos dizer que a revelação das imagens dos cadernos de desenho nos coloca diante de aspectos pouco conhecidos das produções de cada um dos sujeitos da pesquisa e de traços que podem permanecer ocultos em seus trabalhos nas ruas. Neste momento, uma aproximação visual entre ambas as imagens em questão – os desenhos dos cadernos e os grafites das ruas – nos permitirá observar um contexto que abrange duas fases do processo criativo destes artistas: suas criações nos cadernos e sua transposição para o ambiente público. Pensamos que, se vistas somente de forma independente, estas imagens poderiam absorver sentidos que certamente as descaracterizariam do espaço das quais elas pertencem e das relações que inevitavelmente estabelecem entre si.

Assim, ofereceremos ao leitor estas imagens, sobrepostas lado a lado, montadas no que chamamos de *Passagens*, referindo-nos à passagem ou ao trajeto percorrido por estas

formas, do desenho ao grafite, do papel à parede⁶², da observação do espaço que circunda a imagem e o entorno urbano do suporte escolhido.

⁶² As imagens foram seleccionadas parte por nós, a partir da observação das relações que estabeleciam entre si, e parte a partir da sugestão dos próprios grafiteiros.

5.4 PASSAGENS DOS CADERNOS À PAREDE – HÉLIO DOMINGUEZ (CABELIN)

PASSAGEM I

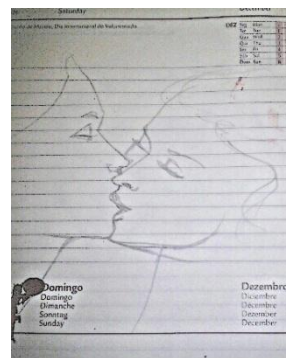


Desenho do caderno de Cabelin (2009)



Grafite de Cabelin - feito próximo à Unicamp, Campinas-SP (setembro de 2011)

PASSAGEM II



Desenhos do caderno de Cabelin (2009)



Grafite feito na cidade de Hortolândia – SP (Junho de 2011)

O trajeto dos esboços de Cabelin para os grafites que ele faz nas ruas mostra-se um processo bastante delicado de continuidade da imagem que adquire indiscutivelmente força somente na parede. Para entender estas passagens, temos de observar, primeiramente, que o autor metamorfoseia o desenho, a ponto de acrescentar à imagem detalhes pictóricos que ela não possuía no papel, sutilezas que engrandecem os personagens e lhes dão certa dinamicidade. Em segundo lugar, devemos observar que o primeiro impacto causado pela comparação das duas imagens faz com que percebamos que os grafites na parede parecem ganhar vida própria, cores e traços que não vimos no desenho.

A incompletude inerente à criação artística, aliada à efemeridade própria do grafite, descarta qualquer expectativa de precisão absoluta nos traços desta passagem que, claro, não é buscada no processo de Cabelin. Os esboços aqui assumem o papel de inspirações, e, como uma flor que desabrocha, os grafites de Cabelin parecem florescer em seu “habitat natural”. Eles ganham mobilidade, cor e uma textura que sugerem que a imagem salte para fora de seu suporte.

Para entender seus grafites precisamos, no entanto, acionar uma lógica de outra ordem, que está fora dos traços e das formas oferecidas pelo grafiteiro. Precisamos olhar diversas vezes para seus grafites para racionalizar uma ideia, que não raro, está presente em uma dimensão subjetiva de suas imagens. Seu trabalho joga com as palavras, e alguns grafites possuem mensagens bastante claras, como letras de músicas que acompanham a imagem (grafite da *Passagem I*, p. 181). Outros elementos, contudo, (às vezes na mesma imagem), interagem conosco de maneira diferente. O jogo de significados no qual a imagem está inserida dialoga com vários elementos ao mesmo tempo: frases, letras, assinaturas e formas do próprio espaço urbano, que interage com o grafite, dando-lhe também significados.

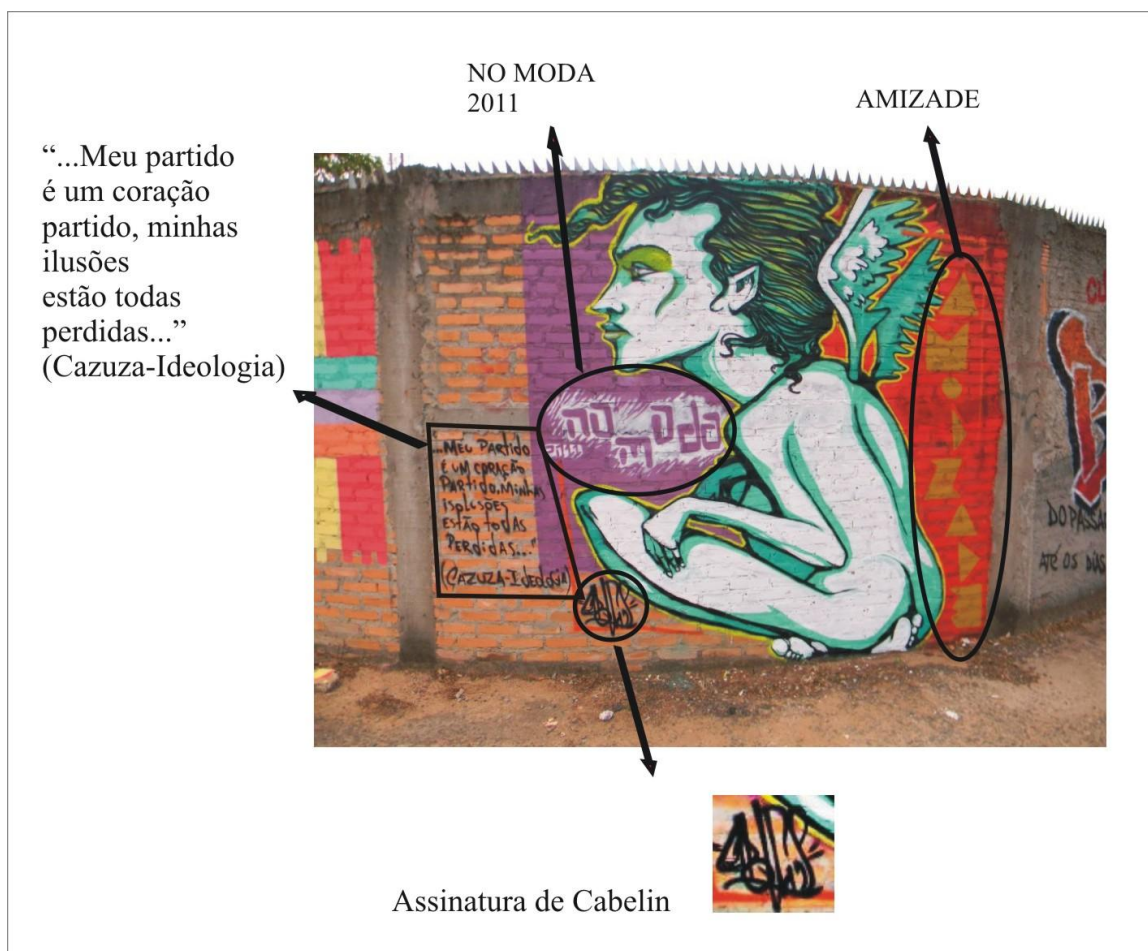
5.4.1 ANÁLISE DAS PASSAGENS

Observemos o desenho e o grafite presentes na *Passagem I* (p.181), por exemplo. O desenho se limita a um esboço feito a lápis. Já o grafite surge enriquecido com detalhes, cores e sombras.

O que vemos na imagem?

A princípio identificamos um anjo pela caracterização das asas nas costas do personagem. Logo depois, percebemos que este anjo encontra-se sentado, e nu. Nossos olhos fazem uma varredura por este personagem, buscando descobrir nele outras características que se assemelhem à figura do anjo, como tradicionalmente conhecemos. No entanto, nosso olhar não identifica, por exemplo, uma auréola, uma harpa ou cabelos loiros e cacheados na imagem. Pelo contrário, identificamos uma figura caricatural bastante distorcida dos traços suaves de um anjo: a cabeça desproporcional ao corpo, uma orelha pontiaguda, um corpo humanizado sentado no chão com um aspecto cadavérico e um semblante nada angelical.

Quando recomeçamos a varredura, observamos outros elementos visuais que compõem todo o grafite: à esquerda da imagem temos um trecho da letra de uma música; ao centro a assinatura do grupo criado por Cabelin, a *crew* “NO MODA” seguida do ano em que o grafite foi feito (2011); logo abaixo, a assinatura do grafiteiro, e à direita a palavra “amizade”, escrita de cima para baixo com letras características dos grafites de Cabelin.



Grafite da *Passagem I* – detalhes da imagem

Dito isso, primeiramente necessitamos uma breve apresentação de cada um desses elementos pictóricos separadamente, para depois, analisarmos a obra em conjunto.

Trecho da música: o trecho refere-se à letra da música “Ideologia”, lançada em 1988 pelo cantor Cazuza:

“O meu prazer agora é risco de vida
Meu *sex and drugs* não tem nenhum *rock 'n' roll*
Eu vou pagar a conta do analista

Pra nunca mais ter que saber

Quem eu sou

Ah! saber quem eu sou.

Pois aquele garoto que ia mudar o mundo

Mudar o mundo agora assiste a tudo

Em cima do muro em cima do muro...

Meus heróis morreram de overdose

Meus inimigos estão no poder

Ideologia! Eu quero uma pra viver

Ideologia! Pra viver...

Pois aquele garoto que ia mudar o mundo

Mudar o mundo agora assiste a tudo

Em cima do muro, em cima do muro...

Meus heróis morreram de overdose

Meus inimigos estão no poder

Ideologia! Eu quero uma pra viver

Ideologia! Eu quero uma pra viver..

Ideologia! Pra viver

Ideologia!

Eu quero uma pra viver..."

(autor: Cazuzza/Frejat)

Palavras ao redor da imagem - Seus grafites geralmente são dotados de diversas “pistas” ou palavras-chaves como “love”, “be happy”, ou “amor”, que fazem parte de seu repertório imagético e são inseridas nos grafites não somente enquanto constituição de sentido, mas também e neste caso, principalmente enquanto confirmação de uma marca a ser identificada e reconhecida. Nesse pensamento se insere também sua assinatura, que estilizada de maneira a ser reconhecida enquanto marca, possui uma aparência estética própria, que é fielmente reproduzida em todos os grafites de Cabelin.

5.4.2 DA IMAGEM ÓBVIA À OBTUSA – ALGUNS CONCEITOS BARTHESIANOS

Antes de continuar, necessitamos trazer à observação da imagem do “anjo” de Cabelin alguns conceitos oferecidos no livro A câmara clara⁶³ e depois em O óbvio e o obtuso⁶⁴ de Roland Barthes (1984 [1980] e 1990 [1982]), respectivamente. Barthes nos fala de uma reflexão sobre o olhar e a percepção acerca de uma imagem (fotográfica), com a qual podemos também utilizar para a leitura dos grafites neste nosso estudo, já que todos os apresentados aqui estão intermediados pela linguagem fotográfica.

Estes conceitos nos ajudarão a entender e pensar as imagens deste estudo a partir de duas perspectivas de observação e interpretação: segundo Barthes (1984), as imagens estão investidas do que ele chamou de *studium* e *de punctum*. *O studium* refere-se às informações dadas facilmente pela imagem, os elementos pictóricos lidos rapidamente pelo espectador, os códigos decifráveis, percebidos a partir da cultura do espectador, do saber, o que procuramos absorver da imagem. Já o *punctum* é a percepção singular que salta da imagem e de alguma maneira nos fere; é um detalhe que nos toca, que não procuramos, mas que se dá a ver por nossa observação curta e ativa sobre a imagem.

Sobre isso, Etienne Samain (2000) estabelece algumas distinções entre *studium* e *punctum*, que nos servirão para a análise das imagens deste estudo.

Trata-se da distinção entre a fotografia enquanto algo que se apresenta ao meu intelecto como campo e objeto de estudo, como terreno de um saber e de uma cultura que posso compreender, desvendar e enunciar nos moldes da ciência – o óbvio da fotografia – e, por outro lado, a fotografia enquanto algo que se oferece ao meu afeto como um detalhe que me transpassa existencialmente,

⁶³ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984

⁶⁴ BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990

me fere, me comove ou me anima, como um silêncio que me fascina e me perturba ao mesmo tempo – o obtuso da fotografia.

Para Barthes, ler o sentido de uma imagem (fotográfica) pode nos levar tanto às intenções óbvias, literais desta imagem, como às intenções obtusas, subliminares (ou pessoais) que podem co-existir nela. Apesar de se referir sempre à imagem fotográfica, a ideia principal exposta acima pode ser levada ao contexto de observação no qual nos encontramos agora, da observação de imagens do grafite, pois estas imagens estão intermediadas por fotografias.

Nesse sentido, pensamos que a descrição feita anteriormente acerca do grafite de Cabelin primeiramente nos revela o *studium* da imagem: a descoberta do grafite no espaço da parede, suas formas e cores, a identificação da figura de um anjo sentado e nu e a letra de música escrita ao lado da imagem – o óbvio da imagem. Por outro lado, a imagem também atravessa nosso entendimento através de um *punctum* que nos chega sem que percebamos ao certo como e por que – o obtuso da imagem.

Se observarmos bem o grafite de Cabelin em questão, veremos que o anjo descrito acima possui o que podemos identificar como “chifres” no alto de sua cabeça. Estes chifres, formados pela fusão da imagem com pequenos metais pontiagudos, elementos já presentes no muro grafitado, nos faz pensar que aquela imagem não está ali à toa. Ele poderia talvez ter reduzido a proporção do desenho, mas isso não provocaria o efeito que a imagem tem agora. Os “chifres” (garras ou dentes no alto da cabeça do desenho), que inevitavelmente agora fazem parte da composição da imagem, podem (e geram) uma leitura diferenciada da imagem a partir do momento em que os identificamos em diálogo com o conjunto de toda a imagem.



O detalhe acima da cabeça do desenho

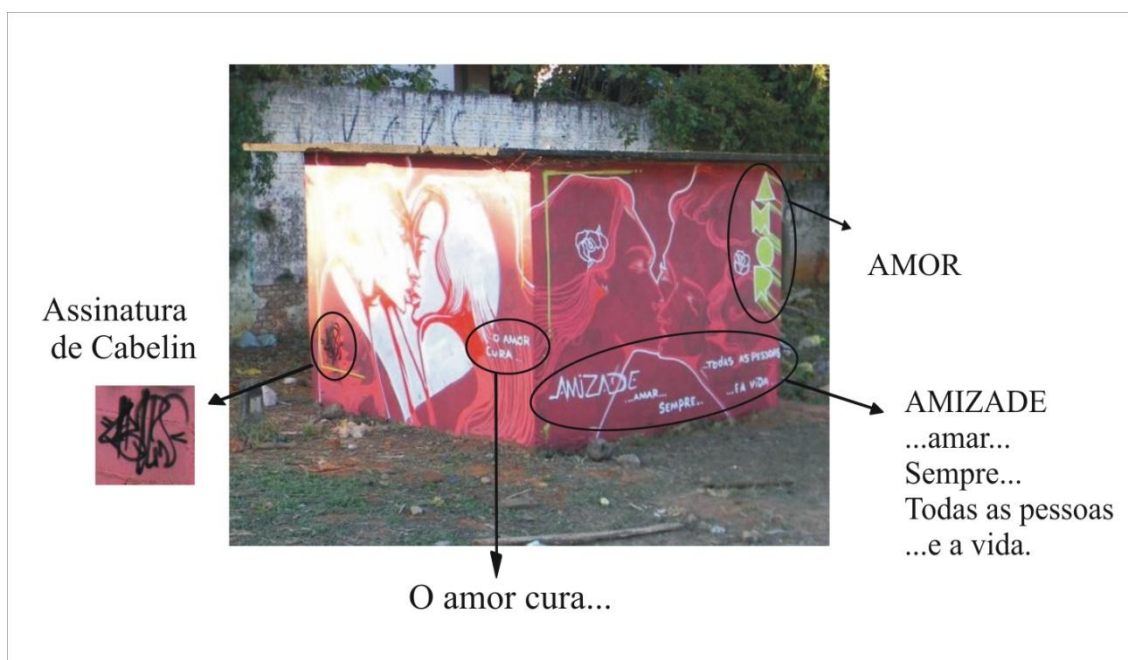
O grafiteiro Cabelin, claro, pode não ter sido totalmente consciente da manipulação deste espaço, mas certamente, por ele estar constantemente intervindo nas ruas, seu olhar acaba se tornando atento a certos elementos da cidade e a certas brechas pelas quais a imagem possa ser construída. A barreira pontiaguda do muro, o que observamos como “chifres” (em contraste à figura do anjo), nos remete à sugestão de que aquele local é um espaço privado onde não se deve entrar. E inserir uma imagem neste contexto, por si só não é algo aleatório ou neutro. Um muro gradeado ou com arames farpados também sugeriria essa ideia de censura ou afastamento.

Somado a isso, a leitura da suposta delicadeza de um anjo (ausente neste grafite) permeia nossa imaginação através da composição de dicotomias óbvias – que vão da ideia do público ao privado – bem como obtusas – da figura de um anjo à figura de um diabo. A imagem atribui para si tais dicotomias, e nos fazem buscar “entender” o sentido de suas formas, tais como elas foram ali dispostas. Unir a primeira leitura (mais óbvia) às entrelinhas da segunda leitura é, por certo, obter uma terceira leitura desta imagem.

O anjo nu, cadavérico e sem auréola, somado aos “chifres” disfarçados do muro, somado à referência de uma música que diz “eu vou pagar a conta do analista para nunca mais ter que saber quem eu sou (...), pois aquele garoto que ia mudar o mundo agora assiste a tudo em cima do muro, em cima do muro”, indica-nos, no mínimo, uma indução a uma linha de pensamento e interpretação da imagem carregada de sentidos subliminares que, mesmo não sendo do conhecimento consciente do grafiteiro, está presente na imagem.

O sentido obtuso tem uma certa *emoção*; inserida no disfarce, esta emoção nunca é pegajosa; é uma emoção que apenas *designa* aquilo que se ama, aquilo que se quer defender; é uma emoção-valor, uma avaliação. (BARTHES, 1984, p. 50).

5.4.3 OS SUPORTES E LOCAIS ESCOLHIDOS



A imagem acima, de dois casais se beijando, tem um estilo um pouco diferente dos grafites feitos por Cabelin, apesar de este ser também um grafite de sua autoria. Este grafite possui uma delicadeza de traços e cores não observadas nas outras imagens, que são mais caricaturais, mais provocativas, e produzem um estranhamento maior. Neste caso, o que chama a atenção é também o suporte escolhido que se assemelha a uma caixa. A imagem possui dois momentos que juntos dão forma à estrutura da mensagem (diferentemente de

grafites feitos em um muro onde só vemos uma imagem plana). O suporte, da maneira como foi trabalhado, faz um jogo de interpretações entre as imagens, dando-lhes um sentido diferente do que se elas fossem vistas separadamente.

Como no grafite da *Passagem I* (p.181), esta imagem também possui elementos que interagem com o desenho principal: a assinatura de Cabelin, a palavra “amizade” (sempre presente), e frases que se unem ao enredo do desenho. Isso mostra uma marca estilística do grafiteiro que não necessariamente deva ser priorizada em todos os seus desenhos, mas que certamente está presente na forma como ele pensa e desenvolve as imagens que cria.

Não podemos, no entanto, ater-nos à leitura somente da imagem em questão (e das demais, deste e de outros grafiteiros), sem perceber que ela faz parte de um conjunto de elementos presentes no próprio espaço urbano onde ela se insere. Falamos da paisagem urbana, do suporte dos muros e paredes, dos ruídos que se integram à imagem e das transformações a que se sujeita a imagem nesse ambiente. Afinal, o grafite está na rua e se integra a ela, inevitavelmente. Muitas vezes, precisamos da paisagem para entender a mensagem, pois se ela é retirada de seu contexto, perde seu diálogo com a rua e se torna uma imagem descaracterizada, uma espécie de pôster que ganha outro estatuto.

Mas, claro, nem todos os grafites apresentam esta característica “espacial” fortemente ligada ao significado ou à mensagem que se queria expressar. Muitas vezes o grafiteiro somente busca um espaço no qual ele poderá grafitar sem maiores problemas, um suporte sem ranhuras, “limpo” (sem outros grafites ou pichações) ou mesmo uma parede “esquecida”, ou seja, em um terreno baldio, em casas abandonadas ou muros “sem dono”, que cercam áreas desabitadas.

Percebemos que muitos grafiteiros apenas buscam um lugar tranquilo onde possam começar e terminar seus desenhos sem serem interrompidos. Outros procuram grafitar em muros com a autorização de amigos ou parentes, e isso é algo que realmente acontece e desmistifica a ideia de que todo grafiteiro pensa o espaço antes de inserir sua obra. Há, na verdade, uma limitação de escolhas da qual eles são conscientes.

Por outro lado, isso não exclui a ilimitada imaginação desses jovens em pensar a mensagem da imagem em diálogo com o que eles encontram no espaço da cidade. Quando

essa “brecha” é percebida, muitos deles buscam esse diálogo, e muitas vezes o fazem de maneira bastante evidente, outras, de maneira velada (como no caso do grafite do “anjo”, feito por Cabelin).

De um jeito ou de outro, pensar o espaço antes de grafitar é algo que, de maneira consciente, revela a ação política desta forma de expressão. O fato de o grafiteiro estar interferindo no ambiente da cidade, um ambiente dubiamente seu e que ao mesmo tempo não lhe pertence, é um ato que inevitavelmente soma-se à leitura da imagem, pois certamente estes desenhos seriam vistos de maneira diferente caso estivessem em uma tela de pintura. Pensando nisso, julgamos necessário apresentar (para alguns dos grafites aqui abordados), a paisagem que envolve a imagem grafitada.

Claro, esta nova forma de apresentação dará ao leitor uma nova leitura e, consequentemente, uma nova interpretação dos grafites já vistos. Mas nosso objetivo nesta disposição das mesmas imagens será oferecer ao leitor um olhar através do espaço escolhido pelo grafiteiro, sem que, contudo, nos debruçemos com profundidade sobre este contexto que também participa do conteúdo da mensagem.



A paisagem ao redor do grafite de Cabelin: uma linha de trem – Hortolândia – SP

(Junho de 2011)



Grafite de Cabelin – em muro com outros grafites, em uma avenida de Barão Geraldo, próximo à Unicamp, Campinas – SP (setembro de 2011)



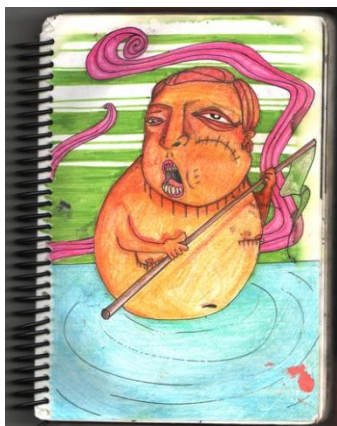
De outro ângulo, percebemos que, ao virarmos a esquina, o grafite de Cabelin é o primeiro elemento da paisagem que vemos



Percebemos ainda, que no mesmo muro, além do grafite de Cabelin (no detalhe à esq.) encontram-se diversas intervenções, inclusive uma feita por Luíz (no detalhe à dir.)

5.5 DOS CADERNOS À PAREDE - LUÍZ VALLS (OCO)

PASSAGEM I



Um dos personagens desenhados por Luíz (2010)



O desenho da palavra “Oco” (2011)



Grafite feito por Luíz, em Barão Geraldo, Campinas-SP (setembro de 2011)

PASSAGEM II



Desenho do caderno de Luíz (2008)



Grafite feito por Luíz, Hortolândia – SP (2010)

Observando os grafites de Luíz paralelamente a seus desenhos (o conjunto deles de maneira geral) percebemos de início um distanciamento entre o que é apresentado no papel e o que é apresentado nos muros. É necessário dizer que quando nos propusemos a escolher entre os desenhos de Luíz, aqueles que serviram de inspiração para seus grafites nas ruas, tivemos certa dificuldade em encontrar o fio condutor que ligava um ao outro. Se voltarmos aos desenhos de Luíz (*Black Book II*), observaremos que os *conjuntos 1, 5 e 6* (p.156, 160 e 161) são os desenhos (ou o estilo de desenho) que mais se repetem nos grafites feitos nas ruas: personagens gordinhos, geralmente disformes, com olhos na barriga ou na testa, que fazem parte da marca que Luíz busca fixar nos muros da cidade⁶⁵. Porém eles são uma pequena parcela dos desenhos nos cadernos, que são repletos de outras imagens, mais complexas e cheias de detalhes.

Nos cadernos de Luíz, nos *conjuntos 2 e 4* (p.157 e 159), por exemplo, vemos cenas que envolvem dois ou mais personagens (*desenhos L5, L6 E L8*), ou cenários surreais (*desenhos L13, L14, L15 E L16*) que mexem com a imaginação do espectador. Estes desenhos representam formas de pensar a imagem que se pautam por inúmeros estímulos visuais, e que se entrelaçam na construção de diversas ideias presentes no imaginário do grafiteiro, mas dificilmente levadas (e reveladas) ao público. Para nossa surpresa, os grafites de Luíz são fruto da escolha de alguns de seus personagens, mas não dos enredos que ele cria. Tais grafites excluem a inspiração dos desenhos que possuem mais detalhes ou cenários e fixam-se em personagens-chave.

De fato, é bem marcante a diferença das imagens do caderno para o que ele leva para a rua; isso ocorre com todos os grafiteiros de maneira geral, mas neste caso, de uma maneira mais visível. Os grafites neste caso assumem o papel de retomada de uma marca que Luíz cria em seus cadernos, onde as imagens são produzidas, sem regras, sem limites e formam um repertório bastante peculiar de situações. Na parede, há uma escolha consciente de que aquelas primeiras imagens devem ser trabalhadas de maneira diferente.

⁶⁵ Percebamos, inclusive, o desenho L24 (p.146), que observado por outro ângulo, de ponta cabeça, apresenta uma nova imagem: de um lado, um ser com auréola; do outro, um ser com chifres.

5.5.1 ANÁLISE DAS PASSAGENS

No caso de Luíz, grande parte de seus grafites é a repetição de uma palavra que ele adotou pra si como sendo a referência de seus trabalhos. A palavra “Oco”, grafitada de diversas formas, tamanhos e cores se tornou seu codinome e, ao mesmo tempo, um personagem do qual ele se apropria para defender sua passagem em determinado local. Como vimos no *conjunto 7 do Black Book II* (p.162), Luíz idealiza as diversas formas de apresentar a palavra “oco”. Na parede, essas formas não sofrem muitas mudanças e permanecem com o caráter de registro de uma “passagem”, de um “eu estive aqui”.

Segundo ele, a palavra vem da música do grupo Raimundos, “Eu quero ver o oco” (1996):

“Fizera pouco em tê-lo deixado
Todo quebrado, desfigurado
Irreconhecível até pra mãe
- "Mãe, olha só que legal,
O carro que eu ganhei no natal,
Tu que me deu e disse cuidado pra que não arranhe".

- "Menino doido! Tu quebrou até os friso!
Tem noção do prejuízo?
Acho que teu véi vai te matar".
O sonho dele esperando o carro do ano
Um modelo italiano
Que acabaram de inventar

Carrão da porra tu pisava ele voava
Tu freitava ele ancorava
E eu lá dentro a me debater
No bate-bate com a cabeça no volante

Voei pelo vidro da frente
E a raiva preta que eu não pude conter

Com o sangue quente cortei a testa
Quebrei os dente e toda aquela gente
Peste! Não vem ninguém me ajudar
Nem se mexiam pior que isso eles riam
Teto preto, o tempo fecha

Ozóvo inflama, hora do pau cantar
Eu quero é ver o oco
Só na mãozada eu deitei seis
Mas detestei matar
Eu quero é ver o oco
Sem controle tocando o fole
É hora de dançar

Meu ódio por automotores começou cedo
Depois que eu tranquei os dedo
Na porta dum opalão
Meu pai de dentro se ria que se mijava
Achou que o filho festejava
Era dia de Cosme e Damião

Depois do dedo foi o braço, a perna, as costas
Tu duvida? Bate uma aposta
Pois muitos vão lhe testemunhar
Tanta fratura que deixa a doutora louca
É pino até no céu da boca

Tu cansa só de tentar contar
Eu quero é ver o oco
É pedir muito uma enfermeira
Vir me ajudar

Eu quero é ver o oco
Uma enfermeira gente boa
Vem me medicar
Eu quero é ver o oco”

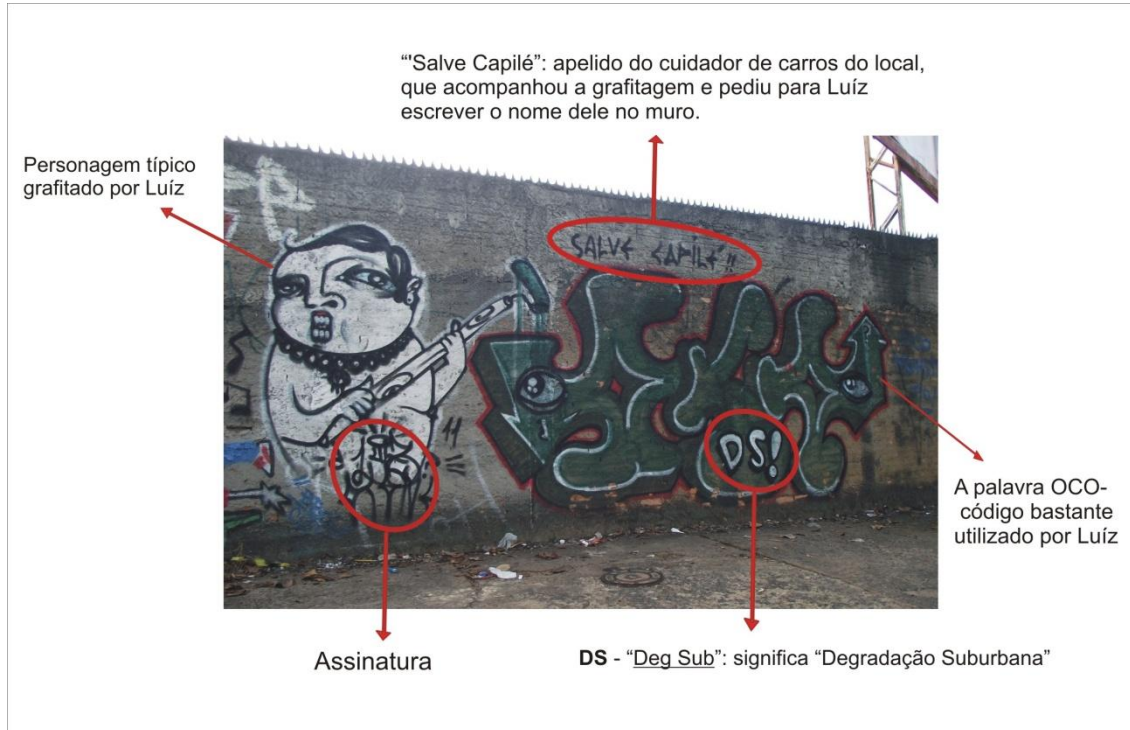
(Composição: Rodolfo Abrantes)

Ao ler a letra da música, observamos que ela joga com ideias que de alguma maneira podem ser relacionadas à forma de empregar a imagem nos trabalhos de Luíz. Seus personagens de olhos tortos, às vezes na barriga ou na testa, “desfigurado, irreconhecível até pra mãe” ou o refrão que diz “eu quero ver o oco” falam diretamente de um imaginário pessoal que é transportado para as ruas por intermédio de pequenas mensagens que se materializam através das marcas imagéticas que ele deixa na cidade.

Vemos que a repetição do grafite “Oco” em diversos lugares é a marca empregada por Luíz enquanto assinatura, e a repercussão de um mesmo projeto (o personagem disforme) indiretamente ou não, constrói uma ideia de demarcação de territórios de que o grafiteiro se propõe a participar, pois segundo ele “o grafite é um jogo, temos que jogar com uma marca e ser reconhecido por esta marca” (informação oral)⁶⁶.

O Grafite da *passagem I* (p. 195) demonstra bem como é trabalhada esta “marca”. A imagem é formada tanto pela palavra “Oco”, quanto pelo personagem típico de Luíz. Nele, observamos a sigla “DS”, ou “Dg Sub”, que é a sigla de uma *crew* criada por pichadores e grafiteiros de Campinas e significa “Degradação Suburbana”. Na imagem percebemos também a frase “Salve capilé”, que é uma alusão ao apelido do guardador de carros do local onde o grafite foi feito. Essa interação com os personagens que estão fora da realidade do desenho reafirma a ideia de demarcação de um local através das características próprias dos elementos presentes nele, e não somente como intervenção artística ou “decoração de um ambiente”.

⁶⁶ Luíz em entrevista concedida em setembro de 2010.



Detalhes presentes no grafite de Luíz, Barão Geraldo, Campinas - SP

5.5.2 O ESPAÇO UTILIZADO POR LUÍZ

Nos trabalhos de Luíz, a cidade enquanto suporte e a marca que ele deseja imprimir nela são elementos centrais de sua trajetória visual. O muro atua sobre o desenho e faz com que a postura que o grafiteiro tem diante dele seja diferente a cada espaço que ele procura. Alguns grafiteiros trabalham com uma ideia de moldura que permite que pensemos o muro como uma tela que possui um enquadramento determinado e delimitado para a imagem. Para Luíz, este “enquadramento” atua na construção de seu desenho de maneira a “aceitar” manter determinados ruídos presentes no espaço da parede.

O grafite chega a nossos olhos provido de “transparências”, brechas, fissuras, sujeiras próprias do muro, ou outras intervenções que disputam espaço com a imagem central. Em muitos de seus grafites, percebemos que não há uma neutralização do espaço

antes da criação da imagem, não percebemos, por exemplo, um fundo branco ou opaco para constituir a imagem. Ela se insere no ambiente, desbravando-o.



O grafite de Luíz “disputa” espaço em meio a outras intervenções - Terreno baldio em Barão Geraldo – Campinas – SP (junho de 2011)

A imagem acima mostra um dos grafites feitos por Luíz (à direita da imagem). Tivemos a oportunidade de acompanhar parte de sua criação e tomarmos algumas anotações em relação à maneira como a paisagem faz parte da constituição desta imagem. Observamos, por exemplo, que o muro fazia parte de um terreno baldio em meio a destroços de uma casa que, originalmente pintado de cor branca, atraiu vários grafiteiros, que preencheram praticamente todos os espaços vazios do local. O último deles foi Luíz, que inseriu seu desenho em meio aos outros, em uma sutil disputa de espaço regida pela regra de não “passar por cima” do grafite de outra pessoa, ou seja, não interferir em um desenho que já esteja no local. Na imagem acima, percebemos que a regra é seguida à risca.

Mas necessitamos identificar, entre tantas outras imagens, qual é o desenho de Luíz, pois seu grafite é um dos elementos que estão na história desse muro, que faz parte de um

conjunto de intervenções da qual Luíz também participa. Seu desenho não se propõe a ser exclusivo. O grafite não constitui a moldura do espaço; ele faz parte dela sem que Luíz idealize o local como sendo prioridade de sua imagem. A imagem neste momento, não preenche sozinha a tela que é a parede: a imagem participa da constituição de uma ideia que, aos olhos do observador, é coletiva.

O grafiteiro afirma que ao olhar para a parede e ver alguns grafites já dispostos nela, procurou interagir com as mensagens que ali estavam e, observando o grafite assinado por “GIA”, seguido da declaração “*Preta eu te amo*”, Luíz grafitou seu personagem característico tocando violino em cima das nuvens, em uma indicação de romantismo ligada à mensagem de amor deixada pelo outro grafiteiro⁶⁷.

O exemplo simples mostra que, apesar de a prática do grafite ser algo genuinamente transgressivo, como já vimos, ela possui determinadas “regras de conduta” que impedem que haja conflitos entre os grupos ou indivíduos que grafitam nas ruas. A não-interferência no desenho de outro grafiteiro gera, na verdade, além de respeito mútuo entre eles, a possibilidade de diálogo entre suas ideias através da imagem. E isto revela também um pensamento consciente do grafite criado, que pode ser tanto uma interrupção imagética no cenário do lugar, como uma continuação dos elementos já presentes nele.

Tudo isso, claro, são formas de se trabalhar a imagem de modo bem peculiar e estas são também observações que podem nos fazer olhar para estas imagens de maneira diferente, nos perguntando não o que quis dizer o grafiteiro, mas o que querem dizer as imagens.

Assim, em resumo, o que observamos no trabalho de Luíz de maneira geral, é que a escolha de seus personagens se dá em função da reafirmação de uma marca, e da observação do espaço enquanto complemento de suas mensagens. Ou seja, seus grafites se inserem em espaços que inegavelmente somam-se à interpretação final de sua obra. A demarcação destes espaços parece complementar a leitura que fazemos do suporte utilizado pelo grafiteiro como peças que se encaixam a seu repertório imagético e se moldam à cidade.

⁶⁷ Explicação dada por Luíz.

Assim como qualquer artista que negocia suas obras com a galeria, o tamanho da parede, as técnicas que são cabíveis ou não, os grafiteiros de alguma maneira também assimilaram bem alguns limites de espaço que podem ou não fazer parte da constituição de sua obra. A definição de como a arte e a técnica do grafite funcionam, que tipo de muro os grafiteiros se permitem usar como suporte e que tipo de imagem serão produzidas ou não, fazem parte da construção das mensagens que eles querem passar, e também da leitura que se tente fazer dessas imagens. E nesse sentido, temos sempre de considerar o espaço para dar significado à imagem e à sua respectiva mensagem.

5.6 PASSAGENS DOS CADERNOS À PAREDE - MARINA MAYUMI

PASSAGEM I



Desenho do caderno de Marina (2006)



Grafite feito no campus da Unicamp – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas-SP (2007) ⁶⁸

⁶⁸ Uma observação importante: o grafite na extremidade à direita (a imagem de um rato) foi feito por Luíz, no mesmo dia que o de Marina.

PASSAGEM II



Desenho de Marina (junho de 2011)⁶⁹



Grafite feito por Marina, Barão Geraldo, Campinas – SP (junho de 2011)

⁶⁹ Este esboço foi feito no dia anterior à realização do grafite na rua.

Existe nos grafites de Marina uma motivação em relação à imagem a partir da provocação da consciência de quem está vendo seu trabalho. Sua poética gira em torno da busca por uma mensagem que “toque” o espectador de alguma maneira. Em outras palavras, podemos considerar seus grafites como pequenas peças de um quebra-cabeça que se organizam em busca de uma linha estilística que está ainda por ser construída. Ao observamos seus desenhos, percebemos o quão ousados e críticos eles são, principalmente no que tange à imagem da representação da figura feminina.

Se olharmos bem, veremos que muitos de seus desenhos são a representação da mulher, com diferentes formas e em diversas situações. No *Black Book III, conjunto 1* (p.164), por exemplo, vemos a representação da mulher inserida na cultura japonesa, desde sua infância à sua velhice⁷⁰. No *conjunto 2* (p.165) temos o desenho de rostos femininos, tais quais retratos de suas faces, em expressões de desconfiança, raiva, ou indiferença. No *conjunto 3* (p.166) a figura da mulher parece ganhar forma, corpo e movimento. Neste conjunto as personagens aparecem nuas (*M10, M11 e M12*) e em *M9* há uma indicação de a mulher estar sendo “manipulada” tal qual um fantoche por um pedaço de carne. Já no *conjunto 5* (p. 168) há uma mudança brusca na forma como a mulher é representada pois a ela se atribuem características de animais, em um antropomorfismo que cria personagens de mulheres unidas a peixes (*M17*), jacarés (*M18*) e galinhas (*M19 e M20*). No *conjunto 6* (p.169) a figura feminina é mutilada e aparece sem braços ou pernas, para finalmente, sobrar-lhe somente a cabeça decepada (*conjunto 7, p. 170*).

A leitura de todos os desenhos de Marina e de suas representações nos fizeram chegar às montagens que dispusemos ao leitor a fim de deixar visível uma das temáticas que mais aparecem no repertório da grafiteira: imagens de mulheres enquanto seres que se metamorfoseiam, que surgem ora nuas e ora mutiladas, e que nos revelam um trabalho da autora que dificilmente é levado a público.

Ao observarmos os grafites de Marina, vemos que sua atuação nas ruas geralmente afasta-se da realidade de seus desenhos. Como dissemos, os cadernos são objetos de

⁷⁰ É importante observar que Marina tem ascendência japonesa.

experimentações que nem sempre podem (ou devem) ser reaproveitadas nos muros da cidade. Neste caso, alguns de seus desenhos não costumam ser utilizados nas ruas pois, provavelmente, Marina sabe bem o espaço de liberdade que possui em alguns locais e as limitações provenientes deles. Talvez seu estilo nas ruas esteja em desenvolvimento ou suas imagens, se transportadas para o ambiente público, teriam uma conotação diferente dos desenhos (em conjunto) no papel, o que pode não ser a intenção da autora. O que podemos de fato afirmar é que, diferente do que comumente se reconhece nos processos esboço-muro praticados pelos outros grafiteiros, neste caso há distanciamento entre as temáticas que Marina utiliza nos cadernos e as temáticas escolhidas para comporem seus grafites nas ruas.

Pensando nisso, e buscando uma ponte entre os dois lados desta moeda, exemplificaremos em um de seus trabalhos, como ela “transporta” para as ruas o que poderíamos chamar de uma de suas “temáticas centrais”.

Em uma das saídas de Marina para grafitar que pudemos acompanhar, procuramos estar atentos a seu processo criativo, desde a escolha da ideia que iria ser levada às ruas à condensação da imagem na parede. Diante de tantos desenhos expressivos, nossa curiosidade girava em torno do processo de seleção e adequação daquelas imagens à técnica e à linguagem do grafite.

5.6.1 ANÁLISE DAS PASSAGENS



Grafite em referência a mulheres de burca, Barão Geraldo, Campinas – SP (junho de 2010)

O grafite nos mostra a representação de várias mulheres vestidas com burcas coloridas e expressões faciais diferentes. Se observarmos com atenção, veremos que estas expressões revelam emoções também diferentes para cada uma das personagens: raiva, cansaço, indiferença, repreensão. Se fizermos a leitura desta imagem da maneira como ela se encontra, poderemos fazer uma alusão à cultura afegã ou paquistanesa e à maneira como as mulheres são tratadas (ou se deixam tratar) nessas culturas. Podemos também perceber o colorido das vestimentas na imagem (algo um tanto incomum na realidade das mulheres que usam a burca), e pensar em uma tentativa de questionamento desta cultura.

O grafite em questão, enquanto dispositivo de pensamento que nos atrai para outra cultura, surge nesta leitura a partir do momento em que “reconhecemos” o *studium* da imagem⁷¹. Por outro lado, como já dissemos anteriormente, a linguagem do grafite não pode ser decodificada sem que apreendamos o espaço original onde ele se encontre ou a

⁷¹ Neste caso, somente apreendemos os significados da imagem se tivermos um conhecimento prévio desta outra cultura (Afegã).

cidade enquanto complemento da mensagem que se pretende passar. Neste sentido, a imagem acima pode assumir diversas conotações, a depender do local e dos elementos que a circundem e a dêem significado. Ela teria outra leitura se, por exemplo, estivesse grafitada na parede de uma mesquita? Ou em um muro em frente a uma escola de samba carioca?

A tradução que fazemos das imagens que nos cercam (e falamos de todas elas de maneira geral, nas mídias tanto quanto em nosso cotidiano) age em meio a diversas interações que se manifestam em relação à obra do artista. O projeto poético/político do grafiteiro, neste sentido, propicia um intercâmbio de ideias com o espaço da cidade, que é também um espaço de trocas que envolve o processo criativo do artista em relação à nossa leitura da imagem em diálogo com o meio onde ela está inserida.

Segundo Morin (1986, p.111), “para saber ver é preciso saber pensar o que se vê. Saber ver implica, pois, saber pensar, como saber pensar implica saber ver”. Ele nos instiga a pensar a respeito da percepção que temos do mundo que nos cerca, a partir de uma desconfiança do que nos parece “evidente, porque lógico e racional” (idem, p. 25). E desta forma, buscando “repensar” a imagem, observemos então no grafite de Marina, o espaço que o “envolve”:

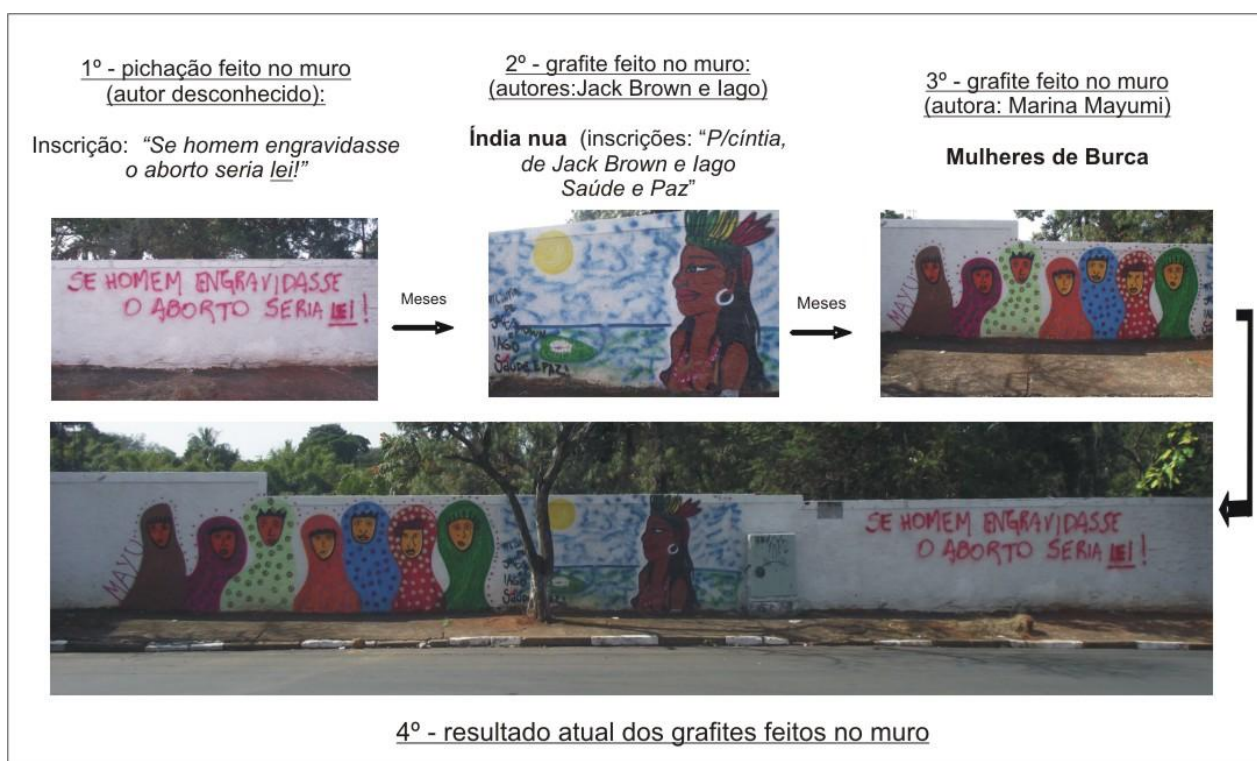


O muro em questão – o grafite de Marina (à esq.) e as outras duas intervenções anteriores (à dir.)

O que vemos é uma construção coletiva de grafites que foram feitas em momentos diferentes. O muro primeiramente foi pichado com a frase que se encontra à direita da imagem: “*Se homem engravidasse o aborto seria lei*”. Algum tempo depois, uma

grafiteira⁷² fez o desenho da índia (ao centro) e, em seguida, Marina decidiu também dar sua contribuição à intervenção:

“Percebi que aquele muro estava sendo grafitado somente com mensagens que se referiam às mulheres, ou que traziam alguma polêmica em relação ao ‘feminino’, então resolvi grafitar mostrando algo levantasse uma discussão sobre a opressão sofrida pela mulher” (informação oral⁷³)



Resumo e percurso das intervenções no muro

⁷² A grafiteira chama-se Jack e é amiga de Marina.

⁷³ Marina, em entrevista realizada em junho de 2011.

5.6.2 A MONTAGEM DE IMAGENS NAS RUAS

A imagem acima é, na verdade, uma montagem, de formas, elementos e mensagens que dialogam entre si e se complementam. Segundo Georges Didi-Huberman, “a montagem mostra-nos que as coisas talvez não sejam o que são e que cabe a nós vê-las de outra forma, segundo a disposição proposta pela ‘imagem crítica’ obtida pela montagem” (2009, p.78).

A montagem, como a apresentamos neste exemplo, é algo constante no cotidiano de grafiteiros que atuam em grupo. Ao proporem uma construção coletiva em um muro da cidade, eles geralmente conversam entre si, e vêem os cadernos de desenhos uns dos outros em busca de uma “unidade” dos desenhos a serem grafitados. Neste caso, a tomada do muro se fez em momentos diferentes e entre pessoas que não se programaram para grafitar juntas. Cada elemento conta sua própria história, que é também parte da história e do repertório de ideias das grafiteiras que produziram na parede.

Esses elementos juntos, por sua vez, contam uma nova história e nos oferece uma nova percepção das narrativas. São imagens anacrônicas, sem tempo, e que foram montadas ao longo das reflexões feitas por cada uma das autoras. São também igualmente memórias individuais que se tornam sociais, posto que inseridas em um espaço público que se oferece à sociedade. “É preciso, diante de cada imagem, perguntar-se como ela (nos) olha, como ela (nos) pensa e como ela (nos) toca ao mesmo tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.72).

Essa mudança de perspectivas refere-se à passagem entre a memória individual – fruto do repertório visual particular do grafiteiro – e a memória que se torna social, parte da vida e do cotidiano de transeuntes e moradores que ‘confrontam’ e dialogam com a imagem em seus dia-a-dias. Um morador de Campinas, ao se deparar com os grafites de Marina, por exemplo, pronunciou-se no site www.racismoambiental.net.br a respeito das imagens da seguinte maneira:

“Há vários dias passo por esse muro, a 500 m de casa, em um dos trajetos da saída para ‘a cidade’. Ou seja, do distrito de Barão Geraldo onde moramos, para o núcleo da metrópole provinciana campineira. No muro, primeiro havia somente a frase, depois vieram os rostos bonitos coloridos, uma índia e algumas, digamos, muçulmanas com burcas ou similares. No sol das 4 da tarde do inverno, as mulheres e a frase brilham e desafiam os frentistas do posto bem diante, dos motoristas no sinal ao lado, dos passageiros dos ônibus e dos moradores da moradia da Unicamp, cada qual em seu trajeto no dia e na vida”⁷⁴ (Osvaldo Sevá).

É interessante notar que, segundo Marina, sua intenção era tornar o muro um “painel de mulheres” e que era claro para ela a criação de algo que confrontasse e, ao mesmo tempo, complementasse a discussão iniciada com a primeira frase pichada. A interatividade, indispensável para falarmos dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação (SALLES, 2008), deve ser aqui observada com atenção. Colocar mulheres de burcas ao lado de uma índia nua, e estas ao lado de uma frase contra a atual política de aborto no país, expressa um jogo de imagens que com certeza nos leva a fazer conexões entre elas e nos induz a pensar sobre estes assuntos de maneira integrada. “Daí a necessidade de se pensar a criação artística no contexto da complexidade, romper o isolamento dos objetos ou sistemas, impedindo sua descontextualização e ativar as relações que os mantêm como sistemas complexos” (idem, 2008, p. 27)

⁷⁴ Disponível em <http://racismoambiental.net.br/2011/06/se-o-homem-engravidasse>. Acesso em 19 de junho de 2012.

PASSAGEM II



Desenho do caderno de Israel (julho de 2008)



Grafite de Israel – bairro Padre Anchieta, Campinas – SP (julho de 2008)

5.7.1 ANÁLISE DAS PASSAGENS

Os personagens criados por Israel estão dados aos nossos olhos de maneira bastante linear. Eles têm um comportamento definido pelo autor e possuem sentidos e significados bem construídos e mapeados por ele. São personagens que assumem uma personalidade que se afirma e se reafirma sobre cada elemento da imagem, tanto em seus desenhos quanto nos grafites. Ao longo de suas criações percebemos que Israel se mantém fiel a esta personalidade, sustentando certa coerência entre uma imagem e a outra, o esboço e o grafite, e deles entre si. É de fato, uma linguagem que se assemelha à linguagem dos quadrinhos, pequenas histórias narradas através de personagens bem constituídos e que têm personalidade bem característica. É como uma suíte, como alguém publicando em um jornal.

Mas Israel “publica” suas pequenas histórias pela cidade, fazendo dela um grande veículo de comunicação. Nesse contexto, temos de perceber essa linguagem pictórica aplicada a um “meio” cheio de peculiaridades. A cidade enquanto grande veículo de mensagens nos proporciona sutilezas que agregam sentido à imagem, pois ela, sozinha, teria outra conotação. O espaço, nos grafites de Israel, não é peça fundamental para o entendimento da imagem, como pudemos observar no trabalho de Luíz e Marina, por exemplo. A compreensão de seu trabalho independe disto. Nesse sentido, temos somente que entrar em camadas internas do grafite e enxergar sua composição em diálogo com seus próprios elementos pictóricos.

Neste caso, poder-nos-ia interessar menos a paisagem, o entorno da imagem? As imagens de Israel reproduzem visualmente uma explosão de cores e formas, em uma composição de diversos pequenos personagens e símbolos, como nos mostrados no grafite da *Passagem I* (p. 214). Apesar de a paisagem compor, ainda que em menor escala, o conteúdo da mensagem, ela interage com a leitura da imagem como um todo, fazendo-nos refletir o espaço enquanto escolha de um suporte que opera de maneira diferente de, por exemplo, vermos essas imagens em “tiras” em um jornal.

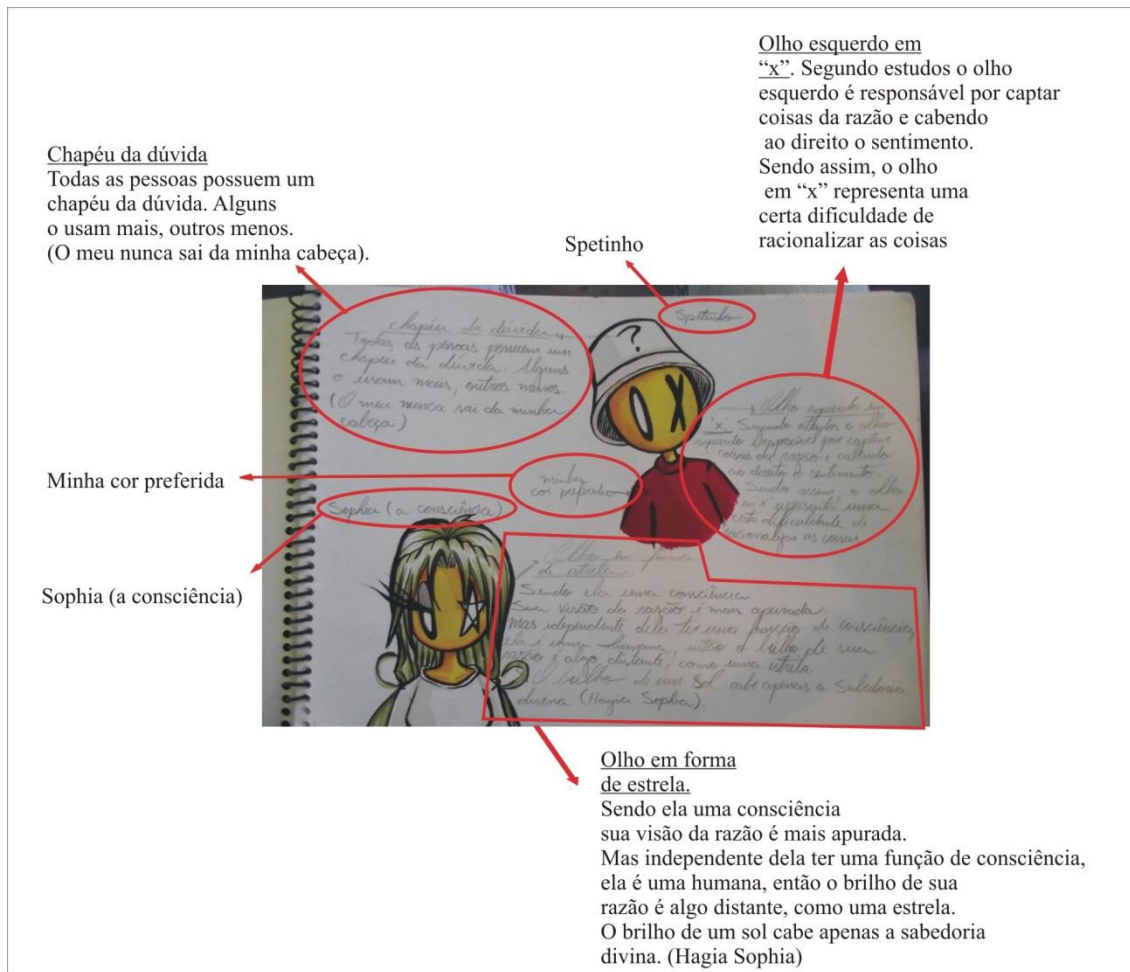
O veículo aqui é também a mensagem; um importante elemento que reflete a força política destas intervenções e a provocação de pensamento em meio à paisagem urbana. Falamos de uma interrupção no cotidiano, no contraste com os prédios, com as casas e com o cinza presente em toda grande cidade. Esta interrupção reverbera em nós um efeito provocativo; nosso olhar pára, entra na imagem, e busca entendê-la, lógica ou sensorialmente, enquanto arte e enquanto expressão.

5.7.2 ENTENDENDO A CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS DE ISRAEL

A ideia que enreda as histórias presentes nos grafites de Israel é a consciência de que aquelas são obras inseridas no cotidiano das pessoas e que elas produzem uma mensagem. Falamos de um espaço onde o grafiteiro tem de se expressar e deixar pontuadas suas questões, que geralmente julga que as pessoas mereceriam perceber no dia a dia. Como observamos na imagem *I6, do Black Book IV* (p. 173), por exemplo, as duas criações principais do enredo de Israel são dois personagens com características bastante definidas. O primeiro ele chamou de *Spetinho*, ao qual ele atribui características da razão, e o segundo, *Shopia*, que encarna atributos da consciência.



Personagens de Israel – Spetinho (à esq.) e Sophia (à dir.)



Processo de criação dos personagens de Israel (2007)

Como vemos, a personificação de seus dois personagens principais segue uma lógica racional que justifica cada um dos elementos da imagem. O personagem “Spetinho”, por exemplo, possui objetos em seu vestuário que, visualmente, leva-nos facilmente à ideia do autor. O chapéu com uma interrogação, o que ele chamou de “chapéu da dúvida”, leva-nos ao pensamento de que o personagem questiona-se continuamente, há sempre uma dúvida “pairando” em sua mente. Já o “x”, que dá lugar a seu olho esquerdo, representa para Israel a impossibilidade do personagem em captar estímulos ligados à razão. Seu olho direito, encarregado de captar estímulos ligados às emoções e aos sentimentos, seria então o que definiria a personalidade do personagem.

Nesse sentido, abrimos um parêntese para nos reportarmos à lembrança de uma lenda egípcia que conta a história do Olho de Hórus, um símbolo proveniente do Antigo Egito. Segundo a lenda, o olho esquerdo do deus Hórus simbolizava a lua e o direito, o sol. Em uma luta com o deus Seth, Hórus perde o olho esquerdo, que é depois substituído por um amuleto que lhe dava a visão de um falcão, e era usado para afugentar o mau-olhado. O olho esquerdo representava a informação estética abstrata, que lida com o sentimento e a intuição; o direito representava a informação concreta, factual, coisas descritíveis, em termos de pensamento⁷⁵.



Olho de Hórus

Para Israel, a incapacidade de enxergar com o olho esquerdo faz com que o personagem Spetinho tenha “dificuldade de racionalizar as coisas”, apesar de ser essa interpretação o inverso do que observamos na lenda egípcia. A conclusão do grafiteiro veio do livro de Betty Edwards, *“Desenhando com o lado direito do cérebro”* (1984), que atribui determinadas características às funções comandadas pelo lado direito e esquerdo do cérebro.

Claramente, Israel racionaliza e fundamenta a caracterização de seus personagens, mas mantém isso em “sigilo” apenas em seus esboços, deixando ao observador do grafite na rua a interpretação de códigos que, até então, estavam nas entrelinhas da uma mensagem pictórica.

No entanto, o que nos chama mais a atenção é a personificação desses personagens com o objetivo de contar uma história bem fundamentada. Quando nos voltamos para a personagem “Sophia”, percebemos que ela possui características contrárias ao primeiro

⁷⁵ Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Olho_de_Horus, acessado em 10.05.2012.

personagem, “Spetinho”. A primeira, declaradamente “a consciência”, possui uma estrela no lugar do olho esquerdo, que segundo Israel, seria o “brilho de sua razão, distante como uma estrela”.

Através destes dois personagens, os enredos criados por Israel dão voz a pequenas mensagens que tentam por vezes aproximar “razão” e “emoção” (imagem *I16*, *Black Book IV*, p. 177), por vezes chamar-nos a atenção para atitudes cotidianas que envolvem estas duas dimensões do pensamento e da ação humana (imagem *I5*, *Black Book IV*, p.173). E há, por fim e na maioria das vezes, a necessidade de o leitor associar imagem e texto, que se complementam para dar sentido ao grafite e compor a imagem enquanto provocação de pensamento, como observado no grafite da *Passagem II* (p. 215).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim desta instigante jornada pelo universo das imagens do grafite na qual mergulhamos, podemos dizer que nosso principal ponto de chegada neste trabalho é, na verdade, um novo ponto de partida. Primeiramente porque a partir dos dados obtidos nesta pesquisa e através das relações que fizemos entre cada uma das informações, pudemos perceber que a prática do grafite é um processo que está além dos muros da cidade. Ela ultrapassa tempos, espaços e memórias – individuais e coletivas – a ponto de ter estado presente em diferentes lugares, em diferentes épocas, revestindo-se de linguagens que o transformaram no fenômeno social e artístico que conhecemos atualmente.

Julgamos que um dos objetivos iniciais deste trabalho – a tentativa de aproximação com o universo do grafite – foi cumprido da maneira mais prazerosa e inquietante possível, através de uma pesquisa de campo que nos possibilitou conhecer, em profundidade, os bastidores da engrenagem que cria, movimenta e nos oferece todos os dias as inúmeras e intrigantes imagens que antes eram apenas objetos de curiosidade. Hoje, podemos parar diante de um grafite e afirmar que há, ali, um pensamento por imagem, uma ideia materializada na criação de uma imagem que penetra nosso imaginário e, de alguma maneira, reverbera os significados de uma experiência que se torna, naquele momento, social.

Pudemos conduzir a pesquisa procurando apresentar de um lado, a história e percurso do grafite – desde as inscrições rupestres aos grafites contemporâneos – e de outro, as histórias particulares narradas através dos grafites de cada um dos grafiteiros. Neste sentido, buscamos primeiramente, uma ponte entre o grafite e a história da arte, um aporte fundamental para darmos o pontapé inicial ao trabalho. Em seguida, propusemo-nos a munir nosso leitor de informações que o situassem diante do objeto de nosso objeto de estudo, o grafite. Para isso, citamos os trabalhos de alguns grafiteiros ao redor do mundo, refletindo sobre seus diferentes estilos e poéticas.

Por fim, percebemos que, para dar continuidade, necessitávamos não mais “abrir”, mas fecharmos cada vez mais as informações em relação aos trabalhos dos grafiteiros sujeitos da pesquisa.

Ao percebemos isto, procuramos, então, aprofundar-nos nos conceitos (“o que”) e nos processos (“o como”) relacionados aos sujeitos da pesquisa para, somente após estas etapas, entrarmos nas camadas mais profundas das principais imagens deste trabalho e, assim, iniciarmos a análise das imagens. Ou seja, nossa trajetória, assim como a produção de um grafite na parede, foi feita através de etapas que se constituíam de camadas, trabalhadas com cada vez mais cuidado. Afunilamos a pesquisa, a ponto de oferecermos, também, nossas impressões pessoais acerca do trabalho que acompanhamos de perto. Dessa forma, buscamos “traduzir” para o leitor não uma verdade absoluta, mas uma perspectiva, dentre as muitas passíveis de serem feitas, de quem acompanhou o processo de dentro para fora.

Vale salientarmos ainda, que toda a pesquisa nos revelou o caráter de arte dinâmica presente no grafite, observada sob a perspectiva de seus percursos, como fio condutor de varias histórias, de expressões de ordem emotiva – um lado de dentro – e objetiva – um lado de fora. Esse dentro participa da pesquisa como ferramenta de representação que confere voz e dá visibilidade, que legitima a existência e o fazer das várias pessoas e grupos envolvidos com o grafitar. O lado de fora, por sua vez, remete-nos a pensar, analisar, reconhecer os inúmeros caminhos que tomou e toma o grafite como um propagador de discursos comumente calados e esquecidos, como um movimento que se impõe aos olhos, que está carregado de expressões as mais diversas.

Por fim, podemos afirmar que estes dois lados da moeda, buscados e alcançados por esta pesquisa, comunicam-se, mesclam-se e confluem juntos para a produção de um riquíssimo imaginário que toma para si a competência de ter vida própria e falar por si. Pensar por si. Gritar por si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADES, Dawn. *Arte na América Latina*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997.
- BAHN, Paul. *The Cambridge illustrated history of prehistoric art*. New York: Cambridge University Press, 1998.
- BARDARI, Sersi. *Basquiat: com ele o grafite alcançou o status de arte*. Revista Zás, edição 01, p.30-39, out/nov, 2009.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- COOLEY, Alison. *Pompeii – a sourcebook*. New York: Routledge, 2006.
- CORREIA E BRANDÃO, Amanda e Cláudia. *Pinturas parietais, identidades e educação ambiental: acerca das artes visuais e de suas falas*. Revista educação ambiental. nº 39, ano X, jun, 2012.
<<http://www.revistaea.org/artigo.php?idartigo=1206&class=13>> Acesso em 10 de jun. 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position: l'oeil de l'histoire, I*. Paris: Les Éditions de Minuit: 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du temps subi: l'oeil de l'histoire, 2*. Paris: Les Éditions de Minuit: 2010.
- EDWARDS, Betty. *Desenhando com o lado direito do cérebro*. Rio de Janeiro, Ed. Tecnoprint, 1984.
- EMMERLING, Leonhard Jean-Michel Basquiat: 1960-1988. London: Ed. Taschen, 2006
- ESTRELLA, Cherbelly. *A poética do grafite e a visualidade do ambiente urbano*. Revista Logos: Educação e Universidade. 128-148. nº 18, ano 10, 1º semestre, 2003.
- FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *A vida quotidiana na Roma Antiga*. São Paulo: Annablume, 2003.
- GITAHY, Celso. *O que é o grafite*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1999

- GRANT, Michael. *Cities of Vesúvius: Pompei and Herculaneum*. London, Phoenix Express, 2001.
- GULLAR, Ferreira. *A magia da Imagem*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/1112831-a-magia-da-imagem.shtml>> Acesso em: 27 jul. de 2012
- KOLOSSA, Alexandre. *Keith Haring, 1958-1990: a life for art*. Los Angeles, ed. Taschen, 2004.
- LANCIANI, Rodolfo. *Ancient Rome in the Light of Recent Discoveries*, Boston, 1898.
- LASSALA, Gustavo. *Fonte digital adrenalina*. Disponível em: <<http://www.pichacao.com/adrenalina.htm>>. Acesso em: 20 ago. de 2010.
- LASSALA, Gustavo. *Pichação não é pixação - uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas*. São Paulo: Altamira, 2010
- LORENZINO, Arian de Abreu. *A poética de gentileza: um patrimônio carioca*. 97f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2009.
- MEDEIROS, Daniel (org.) *Ttsss... A grande arte da pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: Ed. Do Bispo, 2005
- MORIN, Edgar. *Para sair do século XX*. Rio de Janeiro: ed. Nova Fronteira: 1986
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1987.
- PESSIS, Anne-Marie. *Imagens da Pré-história*. Parque Nacional Serra da Capivara. FUMDHAM/PETROBRAS, 2003.
- POATO, Sérgio et al. *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.
- SALES, Ana Célia. *Pichadores e grafiteiros: manifestações artísticas e políticas de preservação do patrimônio histórico e cultural da cidade de Campinas – SP*. 84f.

Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Campinas, 2007.

- SALLES, Ana Cecília. *Redes de criação – construção da obra de arte*. 2ª Ed. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- SAMAIN, Etienne. Memórias antropológicas em torno de um álbum fotográfico: fotografia, morte e história. *Revista Studium*. Campinas, número 6, Julho, 2000. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/seis/4.htm>>. Acesso em 18 de mai. 2012.
- SILVA-E-SILVA, William da. *Graffitis em múltiplas facetas – definições e leituras iconográficas*. São Paulo, Annablume, 2011.
- SOARES, Thiago Nunes. *Campanhas políticas e repressão policial: as pichações na cidade do Recife (1979-1985)*. 206f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Recife, 2012.
- SOUZA, David da Costa Aguiar. *Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento*. 113f. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.