

JOSÉ GERALDO DE OLIVEIRA

GRAFITECIDADE E VISÃO TRAVELAR
Comunicação visual, rebeldia e transgressão

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Faculdade Cásper Líbero, para obtenção do título de mestre em comunicação. Área de concentração: Comunicação na contemporaneidade. Linha de pesquisa: “Produtos Midiáticos: Jornalismo e Entretenimento”, da Faculdade Cásper Líbero, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Dulcília Helena Schroeder Buitoni.

SÃO PAULO

2012

Oliveira, José Geraldo de

Grafitecidade e Visão travelar: comunicação visual, rebeldia e transgressão/ José Geraldo de Oliveira – São Paulo, 2012.

277 f. ; 30 cm.

Orientadora: Profa. Dra. Dulcília Helena Schroeder Buitoni.

Dissertação (mestrado) – Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação na contemporaniedade

1. Grafitecidade. 2. Cultura Visual. 3. Imagem Complexa. 4. Interface. 5. Visão travelar.

I. Buitoni, Dulcília Helena Schroeder. II. Faculdade Cásper Líbero, Programa de Mestrado em Comunicação. III. Título.

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

AUTOR: JOSÉ GERALDO DE OLIVEIRA

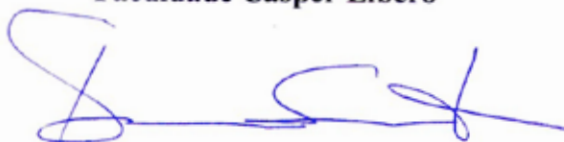
“GRAFITECIDADE E VISÃO TRAVELAR: COMUNICAÇÃO VISUAL, REBELDIA E TRANSGRESSÃO”.



Prof. Dr. Maurício Ribeiro da Silva
Universidade Paulista – UNIP



Prof. Dr. José Eugênio de Oliveira Menezes
Faculdade Cásper Líbero



Profa. Dra. Dulcília Helena Schroeder Buitoni
Faculdade Cásper Líbero

Data da Defesa: - 13 de dezembro de 2012.

Fluência

Adélia Prado

Eu fiz um livro, mas oh meu Deus,
não perdi a poesia.
Hoje depois da festa,
quando me levantei para fazer café,
uma densa neblina acinzentava os pastos,
as casas, as pessoas com embrulho de pão.
O fio indesmanchável da vida seguia seu curso.
Persistindo a necessidade dos relógios,
dos descongestionantes nasais.
Meu livro sobre a mesa contraponteava exato
com os pardais, os urinóis pela metade,
o antigo e intenso desejar de um verso.
O relógio bateu sem assustar os farelos sobre a mesa.
Como antes, graças a Deus.

DEDICATÓRIA

A Carlos Roberto da Costa,
Um parceiro de caminhadas, caminhadas
e muitas caminhadas...
Um companheiro que me incentivou e partilhou
e compartilhou o seu conhecimento generoso e paciente.
Um mestre que por acreditar tornou-se um tutor intelectual
e me ensinou a bordar tardes.

Aos meus filhos, André Luiz e Michelle Luiza:
que eu possa ser exemplo e aprendam a bordar
tardes em suas caminhadas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos artistas transgressores e anônimos dessa São Paulo que me acolheu e assustaram o mineiro que não queria transpor montanhas, filho de seu Zito e Dona Neneca. Que teve a sorte de encontrar um anjo *gouche* (Denizard Teixeira Coelho) que sinalizou-me o caminho a trilhar.

Há muitos a agradecer - mestres e colegas - ao concluir essa pesquisa, que embora em alguns ou vários momentos tenha sido um mergulho solitário, contou com a colaboração de muitas pessoas. Agradeço de antemão as que, por esquecimento, ficarem de fora.

Antes de me candidatar no Programa de Mestrado, uma gaúcha arretada falou: “Bah, teu trabalho tá maduro de cair”. Obrigado Ana Paula kwitko.

Agradeço a minha orientadora, Dulcília Helena Schroeder Buitoni, por ter me aceito como aluno e orientando e por suas Poéticas e Estéticas e as perspectivas da complexidade das imagens.

Agradeço ao professor Josep Català, da Universidad Autònoma de Barcelona, por sua generosidade e sabedoria. Um mentor, que em rápidas e poucas conversas apresentou-me à complexidade e à todas possibilidades das imagens, a forma de pensar e por ter me apresentado Aby Warburg. Generosidade e humildade maior em participar da minha banca de qualificação. Onde, os seus sábios conselhos abriram janelas para novas pesquisas.

E claro aos mestres: Cláudio Novaes Pinto Coelho pela pós-modernidade e abertura para as polêmicas; Dimas Antonio Künsch pelas narrativas e várias jornadas; José Eugênio de Oliveira Menezes pela teoria da comunicação e sempre educação de mestre dos vínculos afetivos; Luís Mauro Sá Martino pela metodologia e as desconstruções do pensar.

Aos colegas, entre eles, Anna Letícia, Janaíra França, Huberto Cadil, Marco Ribeiro e Rodrigo Volponi, com quem compartilhei as “angústias acadêmicas” e várias garrafas de vinho.

Ao Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura Visual do CNPq, onde Simonetta Persichetti com a seu italianismo foi uma grande parceira e ao maroto Roberto Chiachiri e o seu vermelho semiótico.

Agradeço ao time da Secretaria de Pós-Graduação da Cásper Líbero (Daniel, Jairo e Nalva) e da Biblioteca Professor José Geraldo Vieira.

Agradeço ao amigo português, Carlos Manoel Fernandes, que ao saber da minha pesquisa, enviou-me um rico material dos historiadores Saul António Gomes e Jorge Estrela, percursos no estudo dos grafites no Mosteiro de batalha, Portugal. Ele generosamente fez todos os contatos com o senhor Dr. Pedro Redol, diretor do Museu do Mosteiro, que permitiu que eu pesquisasse e fotografasse os grafites.

Da mesma forma a Leonel Azevedo que me presenteou *O Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa, logo no início da minha pesquisa.

Agradeço a minha irmã, Maria Isabel de Oliveira Campos por acreditar.

RESUMO

Esta pesquisa estuda o fenômeno do grafite e da pichação como interferências não autorizadas no espaço urbano. Esta pesquisa estuda, pelo viés da fenomenologia do olhar, o grafite como interferência não autorizada no espaço urbano. Esse conjunto constitui a “grafitecidade”, nova plataforma de produção de imagem em um espaço de ação. Pela dinâmica do objeto, optou-se pelo método “viageiro” de Mieke Ball, com o instrumental teórico constituído por: a) o conceito de “montagem” de Walter Benjamin; b) o método do Atlas Mnemosyne, de Abraham Warburg; e c) “interface”, “imagens complexas” e “modelo mental” de Josep Català. O autor realizou um estudo de campo nas 76 pilastras do Elevado Costa e Silva, em São Paulo, para descobrir as mais diversas motivações dos artistas, que em essência buscam compartilhar sua forma de perceber e interagir com o mundo, pois os grafites/pichações são recortes de várias realidades. Essas intervenções constituem vozes a apontar os conflitos existentes em diversas esferas, no campo político, artístico, ético e poético, da existência contemporânea. A fotografia foi a ferramenta usada no registro das ocupações transgressoras, e seus deslocamentos, táticas e estratégias de visibilidade, pois territorialidade e pertencimento permeiam a comunicação imposta pelos construtores da grafitecidade. Em oposição, o observador, que percebe a grafitecidade pela “visão viajar”, concretiza tudo isso por “montagens subjetivas”. As conclusões apontam que essas intervenções poderiam até sugerir o anacronismo da visão do flâneur, mas seu caráter dialético e a inserção na paisagem resgatam algo que não se retrata, algo produzido entre o olhar e o mundo.

Palavras chaves: grafitecidade, cultura visual, imagem complexa, interface e visão viajar

ABSTRACT

This research studies the graffiti as unauthorized interference in urban space, through the phenomenology of looking. This set is the “grafitecidade”, new platform of image production in a space of action. Because of the dynamics of the object, was chosen the “traveller” method proposed by Mieke Ball, with the theoretical apparatus comprising: a) the concept of “assembly” of Walter Benjamin; b) the Abraham Warburg’s method of Atlas Mnemosyne, and c) “interface”, “complex images” and “mental model” of Josep Català. The author conducted a field study on 76 pillars of the Elevado Costa e Silva in São Paulo, to discover the most diverse motivations of artists; but in essence they seek to share their way of perceiving and interacting with the world, because the graffiti signifies several realities. These interventions are voices pointing conflicts in various spheres as the political, artistic, ethical and poetic of contemporary existence. The photograph was the tool used in the registration of transgressor occupations and their movements, tactics and strategies of visibility, because territoriality and belonging permeate communication imposed by the builders of “grafitecidade”. In opposition, the observer perceives the grafitecidade in a “travelar vision”, and understands the result through “subjective assemblies”. The conclusions suggest that such interventions would become an anachronism the vision of the flâneur, but its dialectical character and its insertion into the landscape rescues something that doesn’t can be portrayed, something produced between the gaze and the world.

Keywords: grafitecidade, visual culture, complex image, interface and traveler vision

LISTA DE IMAGENS

* [Fa] corresponde a Foto do autor.

Figura 1. Mapa conceitual da pesquisa. Página 26

Figura 2. Legenda para leitura da grafitecidade. Página 33.

Figura 3. Cartografia para leitura da grafitecidade. Página 34.

Imagem 2. Imagem de figura humana egípcia, provavelmente de 2500-1450 a.C., encontrado em Kerma. [Fa]. Página 39.

Imagem 3 [Fa]. Desenho de uma gazela, cerca de 6200 A.C., encontrado em Dhuweila, leste da Jordânia. Página 39.

Imagem 4 [Fa]. Fragmento de uma parede grafitada de Hucclecote, Gloucestershire, Inglaterra, provavelmente de 1832. Página 39.

Imagem 5 . Pintura na gruta de Chauvet, sudeste da França. Dados provavelmente de 32 000 a.C. Reprodução/PNAS © Ministère de la Culture et de la Communication, DRAC Rhône-Alpes, SRA. Página 41.

Imagem 6. Thomas Rowlandson, aguaforte. “Dr. Syntax copying the wit of the window”, do livro *Tour of Dr. Syntax in search of the picturesque*. 1812. Londres. Página 43.

Figura 7. Charlet (Nicolas-Toussaint, 1772-1845). Litografia. “Napoleão, aluno da academia militar em 1783, grafita as paredes”: *L'Empereur et la Garde Imperiale*, 1845. Página 44.

Figura 8. Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard, 1803-1841). “Autorretrato com jovem na rua”. Em *Cent Proverbes*, Paris, 1838. Página 44.

Imagem 9. Paul Gavarni. *L'hotel des haricots*. 1845. Página 45.

Imagem 10. Paul Gavarni (Sulpice Guillaume Chevalier, 1804-1866), “Academie des Inscriptions et Belles Lettes. Litografia do periódico *Le diable à Paris*, 1845. Página 45.

Imagem 11. Auguste Bouquet (1810-1846). Litografia “Voulez vous faire vos ordures plus loin, polissons!” Em *La Caricature* (1833). Página 46.

Imagem 12. Leonardo da Vinci. “Estudo perspectivo para Adoração dos Reis Magos” 1481. Gabinetto dei Disegni, Galleria degli Uffizi, Florença. Página 49.

Imagem 13. Maurits Cornelis Escher. “Relatividade”. Litografia, 1953. Cornelius Van S. Roosevelt Collection, National Gallery of Art. Washington, DC. Página 51.

Imagem 14. Palimpsesto de Arquimedes.. Página 55.

Imagem 15 [Fa]. Palimpsesto urbano. Porto Alegre. Outubro de 2011. Página 55.

Imagem 16. *O Planisfério de Cantino* (1502). Fonte Web. Página 58.

Imagem 17. Mapa babilônio do mundo. British Museum, Londres. Página 58.

Imagem 18. Mapa das Passagens, década de 1840. Fonte: Biblioteca do Patrimônio de Paris. Página 60.

Imagem 19. Mapa da psico-geografia de Paris. Gilles Delueze. Página 60.

Imagem 20. Baixo-relevo neoático romano da primeira metade do século II. Museu Chiaramonti. Cidade do Vaticano. Página 66.

Imagem 21. Eadweard Muybridge. “Mulher descendo a escada”. 24 fotogramas em duas tiras de 12. Página 71.

Imagem 22. Etienne-Jules Marey, “Homem descendo o plano inclinado”. Página 71.

Imagem 23. Phillipe Petit, cruzando o vão entre as torres do World Trade Center em New York. Foto: Jen Louis Blondeau. Página 81.

Imagem 24. *Antes o Barulho Ensurdcedo*. Invasão Belas Artes em 2008. Foto Choque. Página 82.

Imagem 25 [Fa]. Montagem com imagens de grafites nos becos, ruelas e passagens na região de Taksin, centro de Istambul. Turquia. Janeiro de 2009 . Página 84.

Imagem 26 [Fa]. Montagem com imagens de grafites nos becos, ruelas e passagens na região de Taksin, centro de Istambul. Turquia. Agosto de 2011 . Página 85.

Imagem 27. Escadaria grafitada. Rua Cardeal Arcoverde, Pinheiros, São Paulo. Grafites de Ise, OsGêmeos, Não, Vício e outros. Foto Fernando Gomes. Página 91.

Imagem 28. A busca da visibilidade: em Istambul a disputa com a publicidade; em Londres, estratégia de visibilidade. Página 91.

Imagem 29 [Fa]. Grafites em Tessalônica, Grécia, Janeiro de 2009. Página 91.

Imagem 30 [Fa]. Grafites em Atenas, Grécia. Janeiro de 2009. Página 91.

Imagem 32 [Fa]. Vista geral de Pompeia, Itália. Janeiro 2012. Página 100.

Imagens 33 e 34 [Fa]. Exemplos de *graphio inscripta*. Pompeia, Itália. Janeiro de 2012. Página 102.

Imagem 35 [Fa]. Grafite com crucifixo e palavrões. Antes da metade do Século III d.c. De Patatino. Museu Arqueológico de Nápoles, Itália. Paedagogium. Inv 381403. Página 103.

Imagem 36 [Fa]. Imagem de uma fachada indicando o *Pater Liber*. Museu Arqueológico de Nápoles, Itália. Página 104.

Imagem 37 [Fa]. Grafite. Rua de Pompeia, Itália. Janeiro 2012. Página 106.

Imagens 38 e 39 [Fa]. Mosteiro de Batalha. Navio. Dezembro de 2011. Página 109.

Imagens 40 e 41 [Fa]. Mosteiro de Batalha. O falcoeiro e o homem pássaro. Dezembro de 2011. Página 109.

Imagem 42 [Fa]. Imagem do inconsciente. A cegonha. Dezembro de 2011. Página 110.

Imagem 43 [Fa]. Imagem do inconsciente. O monstro marinho. Dezembro de 2011. Página 110.

Imagens 44,45, 46 e 47 [Fa]. Grafites retratando pessoas no Mosteiro da Batalha. Dezembro de 2011. Página 111.

Imagens 48, 49, 50 [Fa]. Grafites com assinaturas e letras góticas. Dezembro de 2011. Mosteiro da Batalha. Página 112.

Imagem 51. Brassai. *Graffiti I, Circa*. 1969. Página 115.

Imagem 52. Brassai. “Criança escrevendo um grafite” para a série *VII La mort*, 1935-1950. (C) RMN - @Jean-Gilles Berizzi. Página 115.

Imagem 53. Trabalhos de Brassai publicado na revista *Minotaure*, em 1933. Página 115.

Imagens 54 , 55 e 56. Fotos de grafites em Nova York de Martha Cooper. Página 121.

Imagem 57. Grafite de Keith Haring na Rua Houston, em Nova York. Data e fotógrafo desconhecidos. Página 123.

Imagem 58 [Fa]. Obra de Keith Haring no Palácio Réggia de Caserta, Itália. Janeiro de 2012. Página 123.

Imagem 59. Basquiat grafitando em Nova York em 1977. Cena do filme *Downtown 81*. Foto de Edo Bertoglio. Página 124.

Imagem 60. Basquiat. *Samo is Dead*. Nova York, 1978. Foto autor desconhecido.

Página 124.

Imagem 61. Foto de Demétrio (Taki) . Página 127.

Imagens 62 e 63. Jornal *New York Times*. Matéria a respeito de Taki 183. Página 127.

Imagens 64 e 65 [Fa]. *Tags* nas ruas de São Paulo. Página 128.

Imagem 66. “Abaixo a ditadura”, grafite usual da década de 60. Página 130

Imagem 67. Trabalho de Alex Vallauri na Rua da Consolação. Fotografia e data desconhecidas. Página 131.

Imagens 68 e 69. Grafite protesto de Junecca em frente a casa de detenção em São Paulo. Assinatura do artista. Página 132.

Imagem 70. Antenor de Lara Campos. Página 133.

Imagem 71. Ação não autorizada. Linha limítrofe entre a arte e o vandalismo. Página 137.

Imagem 72 [Fa]. Pichação em um prédio abandonado no centro de Curitiba. Fevereiro de 2010. Página 138.

Imagens 73 e 74 [Fa]. Mural dos OsGêmeos, em Lisboa, Portugal. Página 139.

Imagens 75 a 79. Vários trabalhos de OsGêmeos. Fotos site dos artistas. Página 141 e 142.

Imagem 80 [Fa]. Rua da Consolação em São Paulo. Uma única imagem várias informações. Página 145.

Imagem 81 [Fa]. Avenida Francisco Matarazzo e Rua Pedro Machado, em São Paulo. Registro da visão viajar. Página 148.

Imagem 82 [Fa]. Avenida Francisco Matarazzo e Rua Pedro Machado, em São Paulo. O observador viajar. Página 149.

Imagem 83 [Fa]. Avenida Francisco Matarazzo e Rua Pedro Machado, em São Paulo . Montagem de visualização da visão viajar. Página 153.

Imagem 84 [Fa]. Modularidade e as várias funções contidas nas imagens num espaço de ocupação do grafite. Página 157.

Imagem 85 F[a]. Elevado Costa e Silva, São Paulo. Sequência fotográfica e percepção da visão viajar. Páginas 157.

Imagem 86 [Fa]. Obra do grafiteiro Zezão. Muros do metro Barra Funda em São Paulo. Agosto de 2011. Página 159.

Imagem 87 [fa]. Elevado Costa e Silva, em São Paulo. Registro das ocupações dos grafiteiros. Página 160.

Imagem 88 [Fa]. Muro da Estação do Metrô Barra Funda, em São Paulo. Registro de ocupações dos grafiteiros, numa montagem com a construção em visão viajar. Página 161.

Imagem 89 [Fa]. Campanha eleitoral de Carlos Adão em 1996. Itanhaém, São Paulo. Sequência de Carlos Adão. Rua Augusta. 12 julho de 2012. Página 162.

Imagem 90. Quarto das Maravilhas: *Gabinete do boticário Ferrante Imperato* (1521-1609), de *Dell'historia Naturale*. Fonte: web. Página 172.

Imagens 91 e 92. Dois modelos de pensamento. A câmara escura e o teatro grego. Fonte: web. Página 173.

Imagem 93. Modelo mental de Josep Català. Página 178.

Imagem 94. Painel 58 do *Atlas Mnemosyne: Cosmologia em Dürer*. Página 188.

Imagem 95. Gravura *Melancolia I* (1514) de Dürer. Página 188.

Imagem 96. Painel 39 do *Atlas Mnemosyne: Botticelli. Estilo ideal*. Página 191.

Imagem 97. Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne*, fotografias sobre cartolina preta, prancha 79. 1926 (Instituto Warburg, Londres). Página 194.

Imagem 98. Primeiro esboço para a aplicação da metodologia de análise visual, realizada pelo pesquisador em novembro de 2011. Página 197.

Imagem 99. Lâmina aplicação análise visual 1. Página 198.

Imagem 100. Lâmina aplicação análise visual 2. Página 199.

Imagem 101. Lâmina aplicação análise visual 3. Página 200.

Imagem 102 [Fa]. Alto Contraste. Elevado costa e silva. Junho de 2012. Página 205.

Imagem 103. Montagem com vários trabalhos do Alto Contraste. Página 206.

Imagem 104. Evolução da visão. O olhar no sistema geocêntrico. Modelo do pesquisador. Página 208.

Imagem 105. Evolução da visão. O olhar no sistema heliocêntrico. Modelo do pesquisador. Página 210.

Imagem 106 . A anatomia do olho. Manuscrito árabe. Biblioteca Nacional do Cairo. Datado de cerca de 860 d.C. Página 214.

Imagem 107 [Fa]. Primeiro registro da ocupação. 13/03/2011. Página 223.

Imagem 108 [Fa]. Registro ocupação. 13/03/2011. Página 224.

Imagem 109 [Fa]. Primeiro registro da ocupação 13/03/2011. Página 225.

Imagem 107 [Fa]. Primeiro registro da ocupação. 25/09/2011. Páginas 228 e 229.

Imagem 111 [Fa]. Grafite dos Os Gêmeos. Página 233.

Imagem 112 [Fa]. Grafite de Coyo. Página 233.

Imagem 113 [Fa]. Grafite de Spot. Página 233.

Imagem 114 [Fa]. Grafite 3D – Southbank Centre, Belvedere Road, SE1 8XX, Londres, janeiro de 2011. Página 234.

Imagem 115 [Fa]. Tentativa de criar o 3D. Minhocão. Página 234.

Imagem 116 [Fa]. Grafite de Finok. Ao lado *tag* e um estêncil de autor desconhecido. Página 234.

Imagem 117 [Fa]. Grafite de Ise. Página 234.

Imagem 118 [Fa]. Grafite em estilo *bomber*. No trabalho podemos observar a *tag* do artista, assim como a *Crew* (OVEI COP 12). Autor desconhecido. Página 235.

Imagem 119 [Fa]. (detalhe). Escrita garatuja e grafite. Autores desconhecidos. Página 236.

Imagem 119. [Fa]. (detalhe). Poster. técnica mista. Autor desconhecido. Página 236.

Imagem 119 [Fa]. (detalhe). Lambe-lambe da dupla Vjsuave (Ceci Soloaga e Ygor Marotta). Página 236.

Imagem 120 [Fa]. Ocupação: 13 de março e 12 de julho de 2011 e 13 de agosto de 2012. Detalhes: relógio em estêncil de autor desconhecido e publicidade. Página 239.

Imagem 121 [Fa]. Registro da ocupação em 13/03/2011. A folha e *O Bad Urso* de autores desconhecidos e a inscrição do site *12Isatangov.blogspot.com*. Página 240.

Imagem 122 [Fa]. Registro da ocupação em 12/06/2011. Revolução da colher. 27/11/2011. Caixas obstruem a percepção. E em 09/05/2011. Estêncil folha. Autor desconhecido. 13/07/2012. A imagem da mulher, técnica mista e colagem desgastada. estêncil de menina pichadora. Autores desconhecidos. Página 241.

Imagem 123 [Fa]. Registro da ocupação em 25/09/2011 e 13/07/2012. Detalhes: estêncil Força Jovem. Campanha “Crack. Tire essa pedra do seu caminho”. Páginas 242 e 243.

Imagem 125. Montagem. O grafiteiro Sub X Tu em ação. Imagens: Victor Moriyamao. Página 244.

Imagem 126 [Fa]. Decupagem visual de *Macaco Sagui* de Sub X Tu. Página 145.

Imagem 127 [Fa]. Vários momentos da ocupação. Detalhes de pichações. Página 246.

Imagem 128 [Fa]. Prédios ao redor do Elevado Costa e Silva. Página 247.

Imagem 129 [Fa]. Prédios ao redor do Elevado Costa e Silva. Página 248.

Imagem 130 [Fa]. Prédios ao redor do Elevado Costa e Silva. Página 249.

Imagem 131 [Fa]. Sequência ocupação em 12/06/2011. Trabalho do artista Mauro. O artista explora a espacialidade do ambiente e o uso de letras e imagens. Página 250.

Imagem 132 [Fa]. Sequência de registro da ocupação em 9/05/2012. A obra do artista Mauro, foi apagada pelo Serviço de limpeza da Prefeitura Municipal de São Paulo. Logo em seguida nova ocupação. Grafites de autores desconhecidos. Página 251.

Imagens 133, 134, 135 e 136 [Fa]. Plano geral e pequenas incrustações realizadas com giz sobre grafite. Autores desconhecidos. Página 252.

Imagem 137 [Fa]. Sequência de registro da ocupação em 12/06/2011 e 27/11/2011. Página 249.

Imagem 138 [Fa]. Detalhes de estêncil de crânio. Autor desconhecido. Página 253.

Imagem 139 [Fa]. Cão com corpo humano. Técnica mista. Lambe-lambe e estêncil. Página 254.

Imagens 139 e detalhes [Fa]. Cão com corpo humano. Técnica mista. Lambe-lambe e estêncil. Referências diversas. Página 255.

Imagem 140 [Fa]. Vista do Minhocão e da Praça Roosevelt. São Paulo. Página 256.

Imagem 141. Evolução do grafite. Modelo do autor. Página 260.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

23

Um pesquisador em busca do objeto

CAPÍTULO 1

Primeiros riscos. Noção de pertencimento 37

1. As cidades contidas na cidade 47

1.2. Grafitecidade e palimpsestos: camadas do espaço urbano 53

1.3. Múltiplos olhares e cartografias subjetivas 57

1.4. Gradiva e o caminhar 63

1.5. A fotografia e o novo realismo 69

1.6. Fronteiras na grafitecidade ou trespass 75

1.7. Desvios: a transgressão e a rebeldia 79

1.8. O efêmero. Uma condição da contemporaneidade 83

1.9. Estratégias e táticas de visibilidade 87

CAPÍTULO 2

A cidade como suporte comunicativo 93

2.1. A gênese da arte bastarda. Pompeia, diário de viagem 99

2.2. Batalha. Um ensaio português 107

2.3. Paris. A arte bastarda das ruas de má fama 113

2.4. Nova York. O grafite no contexto contemporâneo 119

2.4.1. Assinaturas e pertencimento 125

2.5. São Paulo: explosão e susto da imagem transgressora 129

2.5.1. Grafite x pichação 135

2.6. Visão viajar 143

2.6.1. A cidade como montagem cinematográfica 147

2.6.2. Grafitecidade, interfaces e visão viajar 151

2.6.3. Visão viajar e o observador 155

2.7. Olhar dialético e complexidade 163

CAPÍTULO 3

Em busca de metodologias	169
3.1. O método “viageiro” e interface	176
3.2. A cidade como o Quarto das Maravilhas	181
3.3. Aby Warburg e Walter Benjamin: a imagem no centro nevralgico	185
3.3.1. Atlas Mnemosyne. A exposição do pensamento	189
3.4. O atlas da Grafitecidade	195
3.5. Iconologia: uma ferramentas para análise de imagens	199
3.6. Modelos de visão. Geocêntrico x heliocêntrico	208
3.7. Escrevendo os modelos de visão	213

CAPITULO 4

Estudo de campo: grafitecidade e os territórios das transgressões	221
4.1. Revelando tipologias e tipografias	231
4.2. Incrustações efêmeras	237

REFLEXÕES FINAIS	257
-------------------------	------------

BIBIOGRAFIA	271
--------------------	------------

INTRODUÇÃO

Um pesquisador em busca do objeto



O título do projeto inicial dessa pesquisa de mestrado, *Street Art: identidade e comunicação transgressora no mundo contemporâneo*, traduzia a percepção empírica de que essa manifestação nascida e efetivada no espaço público se integrava nas formas contemporâneas de comunicação. A proposta de partida era interpretar e dar significado às mensagens dessas intervenções.

Durante a construção do referencial teórico, novos caminhos ou veredas se abriram, descortinando uma nova delimitação do objeto a ser pesquisado. E daí *chegando à Grafitecidade e visão viajar: comunicação visual, rebeldia e transgressão*. Ainda assim, impôs-se fechar ainda mais o objeto de estudo, uma vez que o grafite e a pichação se encontram dentro de um universo demasiado amplo. Então, a decisão foi restringir o estudo às interferências não autorizadas no espaço urbano, eliminando as autorizadas ou as patrocinadas, com destaque para as periódicas ocupações do “minhocão”, nome popularmente atribuído ao Elevado Costa e Silva, na cidade de São Paulo.

O termo grafitecidade, junção das palavras grafite e cidade, passa a indicar um espaço de ação, coletiva ou não, que se apropria esteticamente da cidade e a transforma numa plataforma produtora de imagens. A imagem se torna o cerne da metrópole e retrato de suas múltiplas identidades. Um território de metáforas que em sua mobilidade e efemeridade reúne pontos de tensões dialéticas. Uma paisagem com ritmo, enunciações surgidas na interação do observador em movimento (daí a expressão “viajar”) e que produz uma conjunção de olhares nos “interstícios urbanos” visto que o corpo do observador também está ali e pode querer interagir e se comunicar.

Nessa nova plataforma de imagem, o campo visual é convertido em uma superfície de inscrições e espaço de aglutinação de perspectivas e linguagens. Pensar na grafitecidade é, portanto, propor uma nova forma de visualidade, em que nosso olhar muda da situação de planar, para deslocar-se lateralmente, multiplicando os pontos de vista.

Durante esse processo de buscar o recorte mais adequado para o objeto, deparando-nos com “esquinas”, espaços de confluência de ideias, evidenciou-se a necessidade de responder a uma pergunta: como o observador, homem contemporâneo, vê ou percebe a cidade constituída de camadas de “palimpsestos” de informação imagética?

Esse novo passo na pesquisa deflagrou a decisão de que a presente investigação não tratasse somente de entender esse movimento como expressão artística e forma de comunicação contemporânea, mas que esses elementos seriam um mote, ou um rastro de pólvora que, quando acendido, nos levaria a aprofundar a fenomenologia do olhar e sua relação com a cidade.

Dessa maneira se configurou um mapa para a pesquisa: percorrer teoricamente a evolução dos estudos da visão, do caminhar e dos modelos mentais de compreensão das imagens na contemporaneidade, como se demonstra na figura abaixo **[Figura 1]**. O que suscitou a necessidade de criar uma metodologia de análise de imagens que levasse em conta também o contexto histórico. Da mesma forma, entender como, ao caminhar pela cidade, percebemos a comunicação transgressora que disputa os espaços públicos com a comunicação oficial e a publicitária.



Figura1. Mapa conceitual da pesquisa.

Em *Tiergarten, no conjunto de Infância em Berlim por volta de 1900*, Walter Benjamin nos lembra que

Saber se orientar numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém que se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar de um graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro. Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios (BENJAMIN, 1987: 73).

Em *Mapas e território: explorando os labirintos da informação no ciberespaço*, a pesquisadora Lúcia Leão (2004) afirma que um mapa conceitual é uma “representação gráfica” que organiza as relações entre vários conceitos e que o “mapeamento conceitual é um processo estruturado e com foco fixo em um tópico ou área de interesse”. Isso revela que sempre houve uma “necessidade básica de representar visualmente” questões que mexem com sentimentos complexos. É a própria Lucia Leão que reflete

Como atestam as pinturas de manadas encontradas em cavernas, desde a Pré-História, o ser humano registra em traços aquilo que considera importante. A cartografia, ciência e arte de elaborar mapas, cartas e planos, é uma das mais antigas manifestações de cultura (LEÃO, 2004: 15).

A lógica pretendida nessa “grafitecidade” será a trajetória de um pesquisador por meio de uma “visão flâneur” combinada com a “visão viajar”, em que as dimensões sensorial e subjetiva podem ser ampliadas, distorcidas e recortadas pelo leitor.

[...] sabemos que outras geografias, outras características e peculiaridades não estão presentes no diagrama. Essas geografias, embora contidas no espaço representado, avançam e multiplicam espaços e coexistem com outros espaços, impossíveis de serem reproduzidos em sua complexidade (LEÃO, 2004: 19).

O trabalho foi estruturado sem capítulos fechados ou com uma sequência não exatamente linear de ideias, mas em forma de uma montagem ao estilo de W. Benjamin e A. Warburg. Essa proposta, no limite de um ensaio, é um modo de o pesquisador fornecer ao leitor as várias formas de leituras do trabalho. Isso possibilita o trânsito por territórios diversos, encontrando as esquinas e os desvios, múltiplos olhares a respeito do espaço utilizado por artistas rebeldes como uma forma de comunicação transgressora sempre em expansão, com transformações e ressignificações contínuas.

O ritual acadêmico muitas vezes evita propostas inovadoras e engessa novas propostas teóricas ou sua forma de exposição, algo que humildemente o pesquisador pensa quebrar por acreditar, como afirma Català (2010), que as “ciências avançaram através de propostas imaginativas que se desenvolveram fora dos limites controlados pela prática do método científico”.

Ao longo do trabalho serão apresentados pequenos closes, ou paradas estratégicas, no caminhar. Sem ter o caráter enciclopédico, a proposta é revelar artistas que deixaram marcas ou/e explicitar conceitos desenvolvidos durante a pesquisa.

Nessa proposta o leitor poderá se perder ou se deixar guiar por impulsos, fazendo escolhas e criar uma forma particular de leitura. Assim, a pesquisa pode ser lida sobre vários focos: grafite, cidade, visão, metodologia, conceitos de imagens complexas, imagens dialéticas ou imagens sobreviventes. Essa aparente fragmentação ao final forma uma constelação que dá unidade ao trabalho, ou seja, a fragmentação se une no final criando um texto estruturado e com propósitos bem delineados: entender a cidade, as interferências como forma de comunicação transgressora na metrópole contemporânea.

Para auxiliar o leitor nessa caminhada será apresentado um esquema, ou legenda, no início de cada tópico do trabalho, que será útil para que ele construa sua própria cartografia de leitura nessa pesquisa.

A seguir, as legendas que servirão de mapa nesse mergulho na grafitecidade. Como o novelo de lã entregue a Teseu por Ariadne *[Figuras 2 e 3]*.

ϕ	Visão do pesquisador	Φ	Imagem dialética
■	Cidade	Θ	Imagem sobrevivente
⊘	Grafitecidade	≡	Análise de imagem
⋈	Grafite/pichação	≡	Interface
⊙	Olhar	Π	Modelo mental
⊗	Transgressão, rebeldia	↗	Visão viajar
∇	Pertencimento	↔	Montagem
⊗	Flâneur	□	Closes
∇	Caminhar	Λ	Efêmero
⊕	Metodologia	➔	Tática e estratégica de visibilidade
¢	Imagem complexa		

Figura 2. Legenda da cartografia da grafitecidade. Modelo do autor.

CARTOGRAFIA DA GRAFITECIDADE

		φ	■	⊗	ζ	⊙	⊗	V	⊗	∇	⊕	¢	Φ	Θ	Ξ	≡	Π	∞	↔	□	Λ	↗
Intro	Um pesquisador em busca do objeto																					
Cap. 1	Primeiros riscos e noção de pertencimento				•		•	•														
1	As cidades contidas na cidade		•		•		•	•	•	•												
1.2	Grafitecidade e palimpsestos		•	•	•																	
1.3	Múltiplos olhares e cartografia subjetivas		•	•		•				•								•				•
1.4	Gradiva e o caminhar	•	•	•		•			•	•	•				•							
1.5	A fotografia e o novo status da verdade visual		•	•		•		•		•												
1.6	Fronteiras na grafitecidade ou trespass		•	•		•		•														•
1.7	Desvios: a Transgressão e a rebeldia		•	•		•		•												•	•	
1.8	O efêmero: uma condição da contemporaneidade		•	•	•	•	•	•		•											•	•
1.9	Estratégias e táticas de visibilidade		•	•	•		•	•	•	•												
Cap. 2	A cidade como suporte comunicativo	•	•	•	•			•	•	•		•	•					•	•		•	•
2.1	A gênese da arte bastarda. Pompeia		•																		•	•
2.2	Batalha. Um ensaio português				•		•	•													•	
2.3	Paris. Arte bastarda da rua de má fama		•	•			•	•	•	•											•	
2.4	Nova York. O grafite no contexto contemporâneo		•		•		•	•	•												•	•
2.4.1	Assinaturas e pertencimento				•																•	
2.5	São Paulo: a explosão e o susto da imagem transgressora		•		•		•	•												•		•
2.5.1	Grafite e pichação		•		•		•	•												•		•
2.6	Visão travejar		•	•	•					•	•					•		•	•	•	•	•
2.6.1	A cidade como montagem cinematográfica		•	•	•	•			•	•	•	•	•		•	•	•	•	•		•	•
2.6.2	Grafitecidade, interface e visão travejar		•	•	•	•			•	•					•	•	•	•	•			•
2.6.3	Visão travejar e o observador		•	•	•	•	•		•		•	•	•	•	•	•		•	•	•		•
2.7	Olhar dialético e complexidade				•						•	•	•	•								
Cap. 3	Em busca de metodologias			•		•					•	•	•	•	•	•	•					
3.1	O método viajero e interface					•					•	•	•	•		•	•					
3.2	A cidade como Quarto das Maravilhas					•					•	•	•	•	•	•		•	•			
3.3	Aby Warburg e Walter Benjamin: a imagem no centro Nevralgico										•	•	•	•	•				•			
3.3.1	Atlas Mnemosyne. A exposição do pensamento										•	•	•	•	•	•			•			
3.4	O atlas da grafitecidade	•			•	•					•	•	•	•	•	•	•		•			
3.5	Iconologia. Uma ferramenta para análise de imagem				•	•					•	•	•	•	•							
3.6	Modelos de visão. Geocêntrico x Heliocêntrico					•										•						
3.7	Escrevendo os modelos de visão					•										•						
Cap. 4	Estudo de campo: grafitecidade e os territórios das transgressões	•	•	•	•		•	•		•	•	•	•	•	•			•		•	•	•
4.1	Revelando tipologias e tipografias				•	•	•	•				•	•	•	•					•	•	•
4.2	Incrustações efêmeras											•	•	•	•							
	Reflexões finais				•	•	•	•				•	•	•	•						•	

Figura 3. Cartografia da grafitecidade. Modelo do autor.

O MERGULHO NA GRAFITECIDADE

N o capítulo 1, “Primeiros riscos. Noção de pertencimento”, será mostrado que o grafite não é um fenômeno da contemporaneidade. Ele sempre teve o caráter não oficial, ao mesmo tempo em que não é desvinculado no tempo e no espaço.

Tratando das *idades contidas na cidade*, recuperaram-se ideias de Walter Benjamin, que apresentou a metrópole do século XIX como moderna e nova, e ao mesmo tempo como imagem mental e morada do coletivo. Esse retorno ao passado é importante para entender que ao lado da evolução da metrópole aconteceu uma transformação no ato do ver, quer pela invenção da fotografia, quer pelas transformações da paisagem urbana que criaram novo ritmo nas cidades daquele século.

Foi naquele momento que entrou em cena o *flâneur*, personagem que Charles Baudelaire exalta por vivenciar uma nova configuração urbana resultante das intervenções do Barão Haussmann com a construção dos grandes bulevares que mudaram radicalmente o aspecto de Paris.

No tópico *Grafitecidade e palimpsestos: camadas do espaço urbano* a cidade será abordada como um palimpsesto, vislumbrando que a urbe abriga espaços construídos em múltiplas combinações, por superposição, substituição ou composição. Ou seja, ela é um território constituído materialmente por camadas palimpsestas que nos levam a pensá-la, metaforicamente, como um tecido, constituído de fios que se unem em uma urdidura mais ou menos aparente, que soltam “farrapos” e se alteram pelo tempo ocupado no espaço.

Para compreender a complexidade da grafitecidade é importante a noção de cartografia e percebê-la como um “rizoma”, termo apropriado de Gilles Deleuze e Felix Guattari. Ou seja, esse espaço requer *Múltiplos olhares e cartografias subjetivas*. Os autores usam a ideia de “rizoma” como um modelo descritivo ou epistemológico. O rizoma é um tipo de linha sem um centro, com pontos que se ligam entre si, subordinados à verticalidade e à horizontalidade. Qualquer ponto de um rizoma pode ser ligado a outro ponto, ser rompido e quebrado em qualquer lugar, e retoma segundo uma de suas linhas ou segundo outras linhas (DELEUZE E GUATTARI: 1995). Essa metáfora se aplica quando pensamos a grafitecidade como forma rizomática, que comporta múltiplas “entradas”.

Nessa cartografia, a cidade é também ausência e para supri-la o caminhante tem necessidade de buscar na memória a reconstrução do espaço.

Michel de Certeau cria uma conexão entre o caminhar e o caminhanter que “transporta em pontos que compõem sobre um plano uma linha totalizante e reversível”, e daí a tentativa de “captar um resíduo colocado no não tempo”, ou seja, no tempo da memória.

Tratando desse tema do caminhar, será retomado o texto *Gradiva, uma fantasia pompeiana*, de Wilhelm Jensen, publicado originalmente em 1903. Nele se narra a trajetória Norbert Hanold, jovem arqueólogo que se apaixona por uma figura retratada em baixo-relevo. No estudo desse texto será possível perceber elementos como o caminhar, a observação da imagem, a cidade, a pesquisa de campo e o próprio papel do pesquisador.

Ferramenta importante na pesquisa, o uso da fotografia como condição do estudo de campo, tornou necessária a análise da *Fotografia e o novo realismo*. Nesse aprofundamento foi possível perceber que o desenvolvimento da fotografia, tanto quando demonstra o mundo não-visto, provocou uma crise sobre a verdade da visão ou uma crise no conhecimento visual, pois até aquele momento essa verdade não pudera ser vista, e o que pôde ser visto e representado não era toda a verdade. O conceito de verdade é ambíguo para dar conta de maneira adequada de qualquer problema epistemológico, ensina Català, e o absolutismo desse conceito o incapacita para navegar nos meandros da complexidade contemporânea.

Na grafitecidade não há ordenação espacial ou previsibilidade, os grafites/pichações alcançam um patamar de hipertextos de conflitos. A coexistência desses signos na paisagem de múltiplos textos gera ainda percepções diversas e antagônicas por se encontrarem no limiar da “fronteira”. Nesse espaço e em contato com a arte transgressora há sempre um ponto de desestabilização, do inesperado e incômodo criando uma tensão dialética com o olhar. Esse tópico será analisado em *Fronteiras na grafitecidade ou trespass*, como forma de entender que a sociedade, condição coletiva que se esforça pela “existência da ordem”, cria barreiras para desafiar a “entropia do ser”, segundo Certeau.

O tópico *Desvios, a transgressão e a rebeldia* aborda a historicidade desses dois conceitos, em que a transgressão dá passo à rebeldia, e o seu contrário, a rebeldia provoca a transgressão. Dessa forma ambas podem ser porta de entrada a um território em que há liberdade, condição em que vicejam a inovação e o paradigma do novo.

A questão do efêmero fecha o capítulo 1, visto que a manifestação da arte de rua traz em sua existência esse caráter da transitoriedade, pois pode ser apagado ou borrado. Daí os artistas se utilizarem de *Estratégias e táticas de visibilidade* para tornar seus trabalhos visíveis em uma metrópole polifônica e caótica.

A GÊNESE DA ARTE BASTARDA

O conceito de centro e de periferia se dilui na grafitecidade e as fronteiras se rompem. O que permanece é a ideia de que há vários centros e distintas periferias na cartografia urbana, e ela se renova cotidianamente e modifica radicalmente a forma de circulação e a apropriação dos espaços na criação de uma “arquitetura do imaginário”.¹

Este capítulo 2 desenvolve, portanto, a proposta da *cidade como suporte comunicativo*. O grafite/pichação é uma presença urbana dotada de linguagem secreta e codificada e suas manifestações não surgem por mero acaso ou como iniciativa isolada. Nesse marco, se apresentará uma recuperação histórica do grafite.

Mesmo sabendo que podem ser encontradas referências anteriores, o ponto de partida para a ocupação urbana com avisos e desenhos foi a cidade de Pompeia, na Itália – e diversas outras urbes daquele período. A escolha se deu pelo fato de esses grafites, produzidos entre os anos 60 e 79 d.C., estarem inseridos no espaço da cidade, com o caráter de comunicação e revelando o viver cotidiano e a importância da escrita na antiga Roma. Diferentemente das inscrições nas paredes de cavernas basicamente tinham função ritualista ou propiciatória, que talvez não tivesse um conteúdo de mensagem a ser interpretada por um passante.

Em seguida o leitor será levado ao século XV, ao Mosteiro da Batalha, em Portugal. Ali foi encontrada uma série de inscrições realizadas durante a construção do monumento, por pedreiros e mestres de obras. Encontra-se ali um espaço de grafitecidade e as imagens produzidas no século XV têm a mesma intenção do grafite produzido na contemporaneidade.

A próxima parada será na *Paris das ruas de má fama*, de Brassai. Esse fotógrafo húngaro que se tornou francês inventariou e registrou essas inscrições na década de 1930, explicitando o poder evocador do muro, “que dá a palavra a essa parte da humanidade que, sem ele, estaria condenada ao silêncio”. Proposta diferente se encontra no movimento estudantil de maio de 1968: se na anterior se reafirmava o pertencimento, a pichação largamente utilizada agora tinha como foco o protesto.

Mas o grafite como conhecemos hoje é comumente aceito por diversos estudiosos como originado em Nova York, nascido junto com o movimento *Hip Hop*.

¹ A “arquitetura do imaginário” no presente trabalho está associada com a ideia da construção do “imaginar”, de criar e moldar a imaginação a partir das imagens da grafitecidade. Que de um lado revela uma realidade e de outro o imaginário do artista. Nesse ponto de tensão é que se forma a construção de uma arquitetura do imaginário. Ver mais em A forma do real. Introdução aos estudos Visuais. Català (São Paulo: Summus, 2011: 252- 255) e em Benjamin, La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. 1936, Buenos Aires: Amorrotu, 2012, 133-223).

Jean Baudrillard é um dos que se detém ao movimento que acontecia nas ruas da cidade americana e sugere que esse fenômeno seja entendido como uma nova revolução que se levanta dos guetos e coloca a cidade em xeque, delimitando as *Assinaturas e pertencimento* por meio da elaboração de uma linguagem própria. Surgem as *tags*, uma forma com que os jovens marcam sua presença na cidade.

Essa viagem histórica chega a *São Paulo*, a *explosão e o susto da imagem transgressora* da década de 60, com os movimentos sociais organizados por universitários em busca da melhoria do ensino. Eles puseram a pichação na ordem do dia da capital paulista. Já o surgimento do grafite como expressão artística nasce pelas mãos de Alex Vallauri, entre outros.

Podemos dizer que a história do grafite em São Paulo, como movimento artístico, está dividida em três momentos: a) Mais ligado às artes plásticas, considerando o muro o suporte como uma tela, como nos trabalhos de Alex Vallauri; b) a Geração *Hip-Hop*, defendendo uma “cultura” do grafite, não o aceitando como modalidade das artes plásticas; c) o contemporâneo, com novas escolas e forte influência do segundo momento. Esse momento viceja num período mais amigável e menos repressor para a prática.

Ao contrário de outras partes do mundo, no Brasil há uma diferenciação entre o que é grafite e pichação. Nessa distinção é possível perceber que a dicotomia pichação-grafite se deve ao fato de que o efeito degradante da pichação é caracterizado por sua vocação clandestina, associada a um discurso do vandalismo, enquanto o grafite é interpretado como expressão de arte.

Após essa viagem histórica será retomada a análise de como percorremos e percebemos a cidade, desenvolvendo o conceito da *Visão viajar*. Termo que o pesquisador cunhou utilizando a terminologia do cinema (no caso, “travelling” – todo movimento de câmera em que esta se desloca no espaço). Na cidade contemporânea, além de espaço e tempo, é preciso considerar um terceiro elemento: o ritmo, ou melhor, a velocidade. O ritmo vertiginoso imposto pelas metrópoles impede o olhar atento e reflexivo.

As imagens na urbe às vezes parecem ser autônomas e são assimiladas como num *zapping*, de forma descontextualizada. A percepção ocorre por “montagem subjetiva”, uma reconstrução em que as dimensões sensorial e subjetiva são ampliadas, distorcidas e recortadas pelo observador.

Fechando o capítulo, será realizada uma pertinente discussão a respeito do *Olhar dialético e complexidade*, dando início a um mergulho na complexidade das imagens e do pensamento.

O conceito de “imagem dialética” pode ser estendido a “qualquer formação visual”. Walter Benjamin desenvolveu a “dialética do olhar”, com o objetivo de auscultar os fragmentos da cultura de massa. Esta dialética está associada à proposta das “imagens sobreviventes”, de Aby Warburg. Os dois pesquisadores trabalharam com o mesmo elemento, cada qual criando um vocabulário próprio, e não reduzindo a “imagem a um simples documento da história”.

Já no século XXI, o pensador Josep Català recupera essas bases conceituais e desenvolve o conceito de “imagem complexa” numa sociedade ocidentalizada. Segundo ele, a “complexidade corre o risco de cair no lugar comum”. Diz Català que a complexidade tem hoje muito a ver com a globalização e é inevitável, da mesma forma que a cultura visual só pode ser compreendida pelo caminho da complexidade e que a “representação complexa” é muito sensível, não cabendo nela o reducionismo ou a simplificação.

EM BUSCA DE METODOLOGIAS

No terceiro capítulo discutem-se as possíveis metodologias. E pela complexidade do objeto uma das propostas adotadas é a do “método viajero”, proposto por Mieke Bal em *Conceptos viajeros en las humanidades* (2009). Um “encontro de vários métodos”, uma vez que a investigação interdisciplinar, ao transitar de um campo a outro, pode oferecer novas combinações ou ideias.

Nessa proposta, o conceito de objeto é entendido como uma forma significativa, com um tipo de operação determinada que se pode qualificar como um fenômeno. Assim me fundamentei em três vértices. O primeiro é a ideia de “montagem” proposta pelo pensador alemão Walter Benjamin

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Só mostrar. Não surrupiarei preciosidades nem me apropriarei de fórmulas espirituosas. Mas os farrapos e os lixos, esses não quero inventariar, mas fazer-lhes justiça do único modo possível: usando-os. GS, V, 574 [N1a 8] (BENJAMIN, 2009: 502).

Na construção e análise da “grafitecidade”, o segundo vértice da base metodológica são os conceitos do *Atlas Mnemosyne*, de Abraham Moritz Warburg, que plasmou no seu atlas uma forma de explicar, por meio de um grande repertório de imagens e outro muito menor de palavras, o processo histórico da criação artística da Idade Média. No centro de suas preocupações se encontram a imagem, a figura do artista, a psicologia da criação e o processo de produção de imagens e de ideias. Assim, resgatam-se as ideias de Aby Warburg e Walter Benjamin, para quem as imagens eram o centro nevralgico dos seus pensamentos. Esta será a base para a construção do *Atlas da Grafitecidade*.

Mas como na “era da imagem o mundo se dissolve na interface” e vivemos na “era da imagem porque concebemos o mundo como uma imagem”, o terceiro vértice será constituído pelos conceitos de interface, imagem complexa e modelo mental propostos por Josep Català.

Diante da complexidade da contemporaneidade, Català em *Notas sobre el método* (2011) formula uma proposta de criação de um modelo mental da complexidade como alternativa ao tradicional método de investigação. Ele insiste na necessidade de dispositivos epistemológicos que “permitam encontrar alternativas diferentes do imaginário sociológico de caráter reducionista, afim de superar os fenômenos que nos rodeiam num tempo de globalização extremamente complexa”. Acrescenta que “toda investigação parte, consciente ou inconscientemente, de um modelo mental que organiza e propõem as suas prioridades” e se constrói segundo características de um modelo mental determinado. Portanto, ele acredita que para cada modelo se faz necessário uma metodologia ou “uma série” de metodologias, dado que ultrapassamos o “reino da ideologia da consciência falsa” para o “reino das mentalidades”.

Após essas definições metodológicas fez-se necessário encontrar ferramentas para a análise de imagens. O método escolhido, por estar associado a Warburg, foi a da iconologia. Mas deve ficar claro que o presente trabalho não tem como foco a análise de imagens.

Em diferentes épocas, cada modelo de pensamento foi criado ou justificado por um mito sobre a visão. Por isso será apresentada a *Evolução da visão* em dois momentos: durante o sistema geocêntrico e o heliocêntrico. Verifica-se assim que juntamente a essa evolução aconteceram também mudanças na forma de pensar.

ENSAIO VISUAL DA OCUPAÇÃO

O trabalho conclui no capítulo 4, apresentando os resultados do *Estudo de campo: Grafitecidade e os territórios de ocupação*. Essa pesquisa foi realizada durante sete meses, com oito sessões fotográficas das pilastras do Elevado Costa e Silva, em São Paulo. Essas fotos foram realizadas sempre aos domingos – sendo a última delas captadas num trajeto a pé, simulando o passeio de um *flâneur*, de modo a combinar a visão viajar com a visão do pedestre pela via urbana.

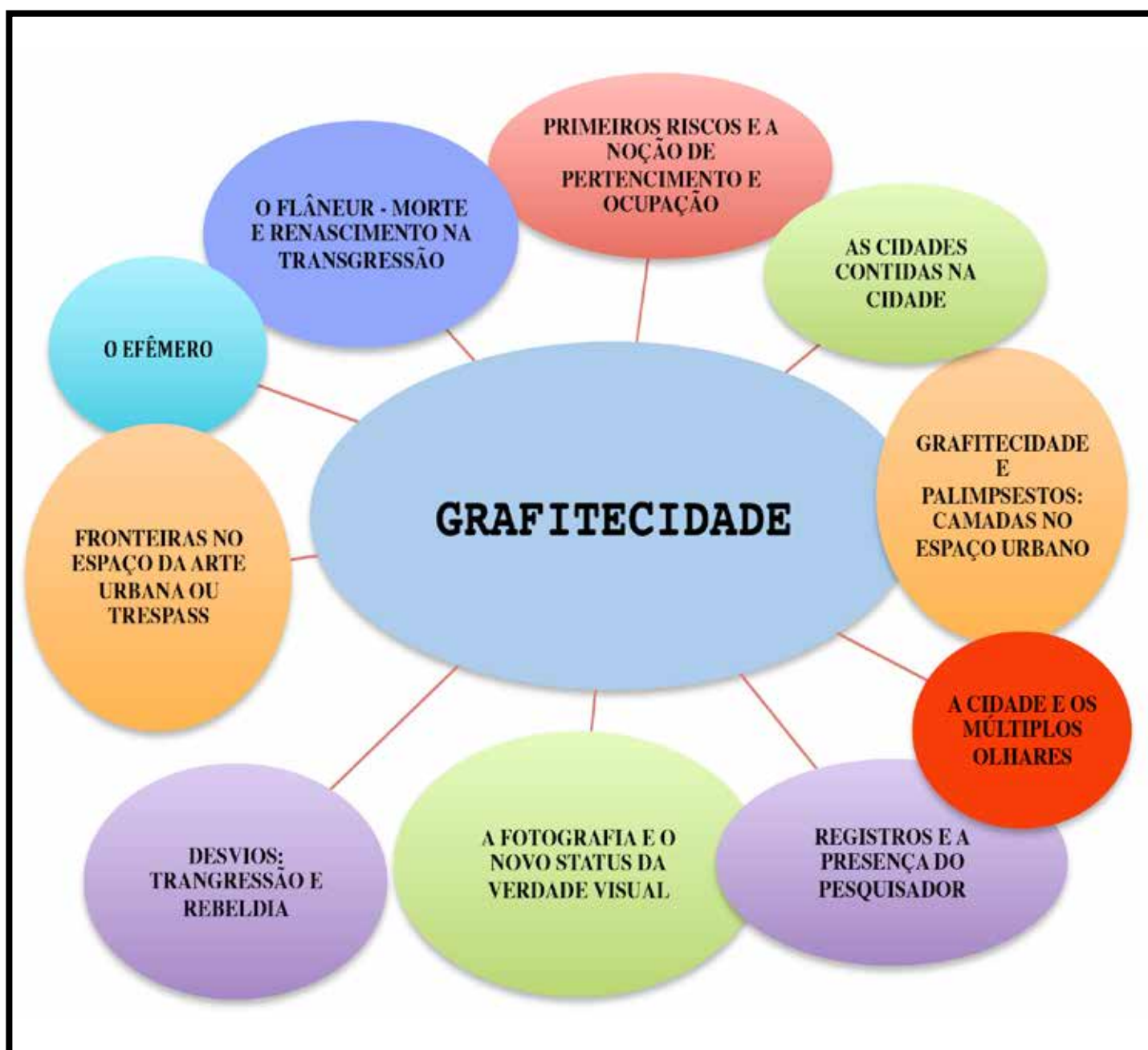
A primeira intenção foi de registrar a visão e o impacto que um observador recebe ao se locomover no interior de carro ao longo dos 3,4 quilômetros do traçado.

O resultado será apresentado de forma visual, e com praticamente nenhum texto, criando assim um ensaio visual que irá *Revelar as tipologias e tipografias, as Incrustações efêmeras*.

CAPÍTULO 1



PRIMEIROS RISCOS
Noção de pertencimento



Situado na zona externa da Via Láctea, o Sol leva cerca de duzentos milhões de anos para realizar uma revolução completa na Galáxia. Exatamente, este é o tempo que leva, nada menos, disse Qfwfq; eu uma vez passando fiz um sinal num ponto do espaço, de propósito, para poder vir a reencontrá-lo duzentos milhões de ano depois, quando viéssemos a passar por ali na volta seguinte. Ítalo Calvino, *As Cosmicômicas* (1992: 51)

A tentativa de “datar” uma origem para o aparecimento do grafite é um risco e pode nos levar a incertezas, pois se tomarmos isso como certo, voltaremos até as primeiras pinturas rupestres ou nos exemplos encontrados no Museu Britânico, em Londres *[imagens 2, 3 e 4]*.

Imagem 2 [Fa]. Imagem de figura humana egípcia, provavelmente de 2500-1450 a.C. encontrada em Kerma.

Imagem 3 [Fa]. Desenho de uma gazela, cerca de 6200 A.C., encontrado em Dhuweila, leste da Jordânia.

Imagem 4 [Fa]. Fragmento de uma parede grafitada de Hucclecote, Gloucestershire, Inglaterra, provavelmente de 1832.



Autores que dialogam a respeito da arte de rua geralmente creditam a origem desta expressão cultural às pinturas rupestres, um apontamento extremamente problemático, pois a pintura rupestre foi produzida em ambiente interno, condição totalmente diferente das intervenções urbanas realizadas sobre suporte externo.

A inscrição rupestre se caracteriza por desenhos de animais feitos a partir da mimese da realidade captada pela espécie humana. Esses registros indicam a necessidade que o homem encontra de se expressar e se identificar enquanto ser. A necessidade de comunicação e expressão implicou na evolução da série de desenhos e contribuiu para o surgimento da linguagem escrita, desenvolvida de formas diferenciadas pelos diversos cantos do globo.

O tipógrafo Adrian Frutiger escreve, em *Sinais e símbolos: desenho, projeto e significado* (1999), que quando observamos um desenho pré-histórico, temos a nítida impressão de que existiu um contato muito próximo entre a imagem e a linguagem gestual e sonora, que servia para acompanhar, esclarecer, registrar os ritos ou narrar. O desenho se manteve, mas a fala (e com ela também o significado dos sinais) não foi transmitida diretamente. E continua,

O despontar do verdadeiro registro “plástico” do pensamento situa-se num processo de mão dupla, que abrange os sons pronunciados de um lado e os gestos desenhados, de outro. Essa expressão complementar tendeu, progressivamente, a associar sempre os mesmos desenhos às mesmas imagens. Nesse momento, as figuras transformaram-se em escrita que conservou o pensamento e a fala de forma a permitir sua representação e, portanto, sua leitura em qualquer época (FRUTIGER, 1999: 84).

O antropólogo e arqueólogo francês André Leroi-Gourhan em seu livro *O gesto e a palavra. 2 – Memória e ritmos* (1983), no capítulo intitulado *Introdução a uma paleontologia dos símbolos*, afirma que entre o final do período Musteriense e o Chatelperronense, de 50.000 a 30.000 anos antes da nossa era, surgiram simultaneamente as primeiras habitações e os primeiros signos gravados, na forma simples de alinhamento de traços paralelos. A parede da caverna nesse sentido se presta a um suporte pela proximidade e facilidade: um espaço onde o homem se abrigava e passava boa parte de seu tempo. A intervenção em ambientes externos necessariamente prevê um deslocamento diferente da utilização da caverna enquanto suporte para a transmissão de mensagem.

Os mitogramas encontradas no interior das cavernas quase sempre estavam associados a fins ritualísticos ou propiciatórios no desejo de uma boa caça, ou de evocação à divindade **[imagem 5]**. A utilização da parede urbana como suporte intencional de comunicação só acontecerá nas sociedades organizadas em forma de cidades.



Imagem 5. Pinturas na gruta de Chauvet, sudeste da França. Os desenhos são datados provavelmente de 32.000 a.C. Foto: reprodução/PNAS © Ministère de la Culture et de la Communication. DRAC Rhône-Alpes, SRA.

Já desde o início, um dos traços característicos desse fenômeno foi o seu caráter extra-oficial. Por essa razão, alguns arqueólogos, como Raffaele Garucci, separaram com absoluta clareza os *graffiti* da arte oficial. Essa distinção condicionou desde o início a maneira de ver tanto a *Street Art* como os *graffiti*, que ainda hoje é determinante para a aceitação do que provem da rua: raramente é considerado de qualidade (STAHL, 2009:7).

O termo italiano *graffito* deriva do latim *graphium*, um estilete de ferro ou bronze utilizado para escrever sobre tábuas de cera.

A forma plural, *graffiti*, foi empregada a princípio para designar as inscrições gravadas na pré-história e na antiga Roma. Em 1965, antes que a palavra *graffiti* fosse utilizada para definir pichações com spray, o *Dicionário Garzanti* da língua italiana indicava *graffiti* como uma “técnica de incisão, o fundo escuro por trás de uma argamassa branca”. Para esse autor a palavra seria uma derivação do verbo italiano *graffiare* (arranhar), cuja origem é uma palavra da antiga língua alemã: *krapfo* (gancho), que indicava uma alabarda utilizada no assalto às muralhas das cidades sitiadas (BAGNARIOL&VIANA, 2004: 156).

As marcas que encontramos pelas ruas e paredes da cidade não são símbolos desvinculados do tempo a que dizem respeito e dessa forma o grafite/pichação não é apenas uma manifestação artística, ele pode ser um indicador histórico.

Ítalo Calvino em *Cidade escrita: epígrafes e grafite*, escreve sobre Armando Petrucci e o ensaio *La scrittura fra ideologia e rappresentazione*, que considera o primeiro esboço histórico a respeito da representação da visualidade da escrita.

A cidade romana era antes de tudo uma cidade da escrita, recoberta por um estrato de texto que se estendia sobre os seus frontões, suas lápides, suas insígnias. [...] ora publicitária, ora política, ora pública, ora mais do que provida [...] espalhadas onde quer que houvesse a entrada de uma loja, um cruzamento, um pedaço de parede livre e à altura de um homem (CALVINO, 2010: 106).

Nesse ensaio, Calvino aponta que nas cidades medievais a escrita quase desapareceu seja “porque o alfabeto tinha deixado de ser um meio de comunicação de acesso comum” ou porque não havia mais espaços que pudessem acolher a escrita ou “atraíssem os olhares para elas”, uma vez que a configuração da cidade havia mudado: ruas mais estreitas e tortuosas, muros com saliências. O espaço para transmissão de ideias ficou reservado à igreja cujas mensagens “eram orais ou figurais, mais que escritas” (CALVINO, 2010: 107).

Segundo Célia Maria Antoniaci Ramos em *Grafite, Pichação e Cia* (1994), o próprio nome tem, assim, uma “dimensão mágica que tira o indivíduo do anonimato, assinala sua presença e a consequente posse do objeto (RAMOS, 1994: 48). As inscrições de assinaturas justificam a necessidade de “expressar uma ideia ou apenas afirmar a existência”.

Johannes Stahl, em *Street Art* (2009), traz um consistente trabalho investigativo sobre o tema e a sua associação com a história da arte. Ele utiliza a expressão “fenômeno sem época, expressão artística que tem lugar na rua, à vista do público, longe das salas de exposições e à margem do estabelecido”. Uma das qualidades do trabalho de Stahl é apontar para o fato de que o grafite/pichação como objeto de investigação tem longa tradição. Já em 1731, Samuel Johnson (1709-1784), usando o pseudônimo de Hurlo-Thrumbo, realizou uma sistemática compilação de frases escritas nas entradas de banheiros públicos, publicada no livro *The Merry-Thought: or the Glass-Window and Bog-House Miscellany*. Essa compilação seria um desejo de investigação histórica: “registrar para a posteridade”.

O inglês Thomas Rowlandson (1756-1827) criou em 1812 uma série de caricaturas com o personagem Dr. Syntax **[imagem 6]**, um excêntrico investigador alheio ao mundo e que não percebia o que acontecia à sua volta (STAHL, 2009).

Até o momento é possível perceber que essa manifestação não pode ser vista isoladamente ou fora do contexto da cidade, da arquitetura e da sociedade num determinado momento.

A sua inserção leva a pensar que está claramente integrada às sociedades, uma vez que cada imagem reflete uma dimensão individual, histórica e marcada pelo não-oficial. Stahl cria um mosaico de imagens que revela que a própria história da arte nos deixou vários registros da presença do grafite/pichação inserido nas respectivas sociedades, e na própria obra artística [imagens 7, 8, 9, 10 e 11].



Imagem 6. Thomas Rowlandson, aguaforte. “Dr. Syntax copying the wit of the window”, do livro *Tour of Dr. Syntax in search of the picturesque*. Folha 6, 1812. Londres.



Imagem 9. Paul Gavarni. “L’hotel des haricots”. 1845.



Imagem 10. Paul Gavarni (Sulpice Guillaume Chevalier, 1804-1866), Da Academie des Inscriptions et Belles Lettes. Litografia do periódico *Le diable à Paris*, 1845.



Imagem 11. Auguste Bouquet (1810-1846). Litografia “*Voulez-vous faire vos ordures plus loin, polissons!*” Em *La Caricature* (1833).

Essas imagens confirmam uma hipótese: essas marcas são uma forma de afirmação do próprio existir humano. Obviamente que não é algo conclusivo se pensarmos que na construção da cidade de hoje temos de considerar como se comporta o observador. Uma primeira ideia é que o caminhante da metrópole se integra a ela no ato da observação.

Mas isso nos leva a uma pergunta: de que forma vemos a/na cidade?

Esse será próximo tema.



1. As cidades contidas nas cidades

O que é uma cidade? Um espaço de troca? Quais relações a cidade cria em seus espaços de circulação?

A cidade é tema constante na obra de Benjamin, como salienta a filósofa Vanessa Madrona Moreira Sales em *A metrópole moderna, o olhar surrealista: considerações benjaminianas* (2010). Em 1923, Benjamin traduz para o alemão os *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire. No final da década de 20 surgem *Rua de mão única*, *Diário de Moscou* e a série radiofônica sobre Berlim. *Crônica berlinense* e *Infância em Berlim por volta de 1900* são publicadas nos anos 30 e o ensaísta dedica-se às *Passagens* entre os anos de 1927 até sua morte, em 1940.

Walter Benjamin apresenta uma metrópole moderna como algo novo, imagem mental e morada do coletivo: territórios múltiplos de conflito social e de transformação urbanística. Vale lembrar que a metrópole benjaminiana está situada numa época de grandes transformações: o final do século XIX e o período entre as grandes guerras da primeira metade do século XX. Passando inclusive pela reforma urbanística promovida em Paris pelo Barão Georges Eugène Haussmann (1809-1891) com a finalidade de melhorar as condições sanitárias, a modernização das instalações públicas e dos transportes, além da construção dos bulevares. Paris se tornou uma cidade habitada onde o homem se perde em labirintos, diversidades e espaços sensoriais – multidão de imagens. Esse foi o trabalho do pensador, entender a cidade que se modernizava e decodificar os novos códigos que se apresentavam, deixando-se perder em meio a uma labiríntica multidão, “onde ninguém é para o outro nem totalmente nítido, nem totalmente opaco” (BENJAMIN, 1989: 46).

Em *Passagens* é descrita a consciência de uma metrópole por meio de uma diversidade perceptiva. É estar diante de uma cidade caleidoscópica que impõe ao observador uma ação que movimenta novas “constelações” de formas, e dessa maneira a percepção implica em interpretar não apenas os signos explícitos, mas, especialmente, ater-se aos dejetos, ao efêmero, ao desprezado por meio da montagem. Benjamin utilizou muito essa prática derivada dos surrealistas em que a montagem consistia em reunir imagens de maneira inaudita, “a fim de desconcertar o mundo exterior, a fim de desalojar as imagens do mundo exterior do lugar que elas tinham tomado o hábito de ocupar” e “recolocar as imagens no pensamento”.

O *flâneur*, presente na literatura de Charles Baudelaire, está intimamente ligado à cidade moderna. Essa entidade seria alguém que caminha pela urbe para apreendê-la, pois é livre para eleger o seu ponto de vista.

Ele deixa-se tomar pela cidade, mas se mantém afastado quando dela sai. Coloca-se na posição de estrangeiro, tornando-se próximo e distante. Tem por isso a capacidade de se distanciar e perceber sua fugacidade, mesmo quando é absorvido por ela.

Dialética da flânerie: de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido. É provavelmente esta dialética que se desenvolve em “o homem da multidão”. M 2,9 (BENJAMIN, 2009: 465).

Essa figura penetra na multidão com o objetivo de estar no outro e perceber a realidade, abandonando a ideia do *pathos* da distância e o modelo perspectivo renascentista [imagem 12].

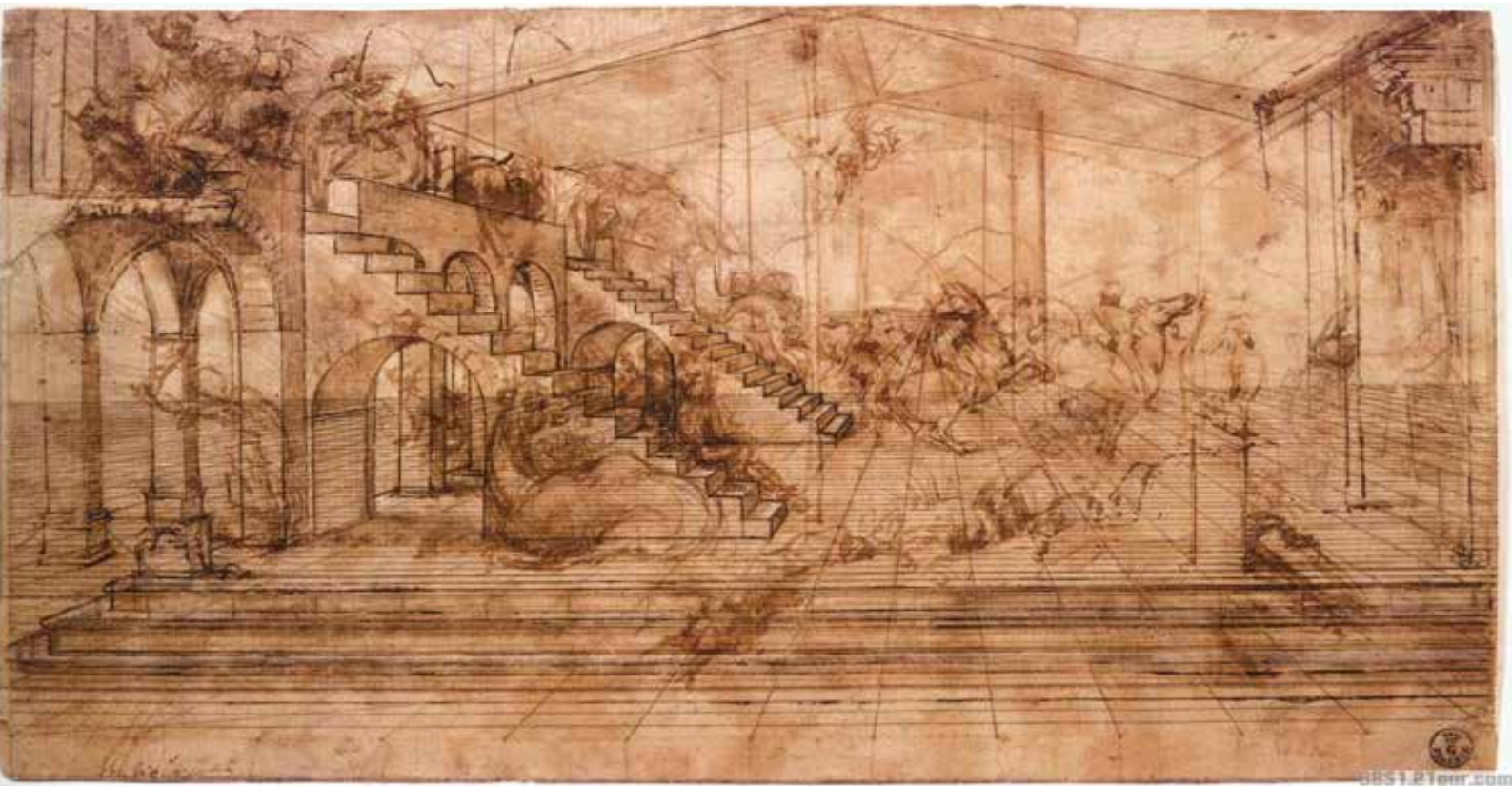


Imagem 12. Leonardo da Vinci (1452-1519). *Estudo perspectivo para Adoração dos Reis Magos*. Desenho a tinta – 1481. Gabinetto dei Disegni, Galleria degli Uffizi, Florença.

Em *A cidade das palavras*, Alberto Manguel reflete que escrevemos “para saber quem somos” (MANGUEL, 2008). É o que fazem os grafiteiros/pichadores. Assim, podemos nos transportar para os obscuros espaços urbanos, nos deslocando como observadores dispostos ao despertar do choque de fatos novos. Esses elementos ou imagens operam por meio de mudança da visão que desenraiza o observador, pois esses sujeitos (os grafiteiros/pichadores) que fixam suas ideias nas paredes da cidade criam instantes que valorizam a passagem do tempo e do espaço na urbe.

Ao humanizar espaços caóticos, os grafiteiros/pichadores produzem uma comunicação que prioriza o olhar, a memória e a reflexão, operando um desenraizar do observador pela experiência estética.

Ou como aponta Norbal Baitello Jr. em *Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos*, passamos a entender a comunicação não mais como uma simples conexão ou troca de informação, mas como forma de estabelecer vínculos. Uma vez que os vínculos “procedem de espaços da falta (ou espaços negativos), eles geram densidades afetivas oriundas dos espaços de carência ou saciedade, dos espaços de negação ou de negação da negatividade (Baitello, 2008:100). Ao mesmo tempo o observador ao deslocar-se pela cidade cria vínculos com o espaço, uma vez que a “simples presença do corpo gera a disposição de interação, desencadeia processos de vinculação com o meio, com os outros seres do entorno e com os seus iguais” (Baitello, 2008: 99).

Embrenhando-se no universo da grafitecidade **/imagem 13/** e se apropriando do “rizoma urbano”, o grafiteiro/pichador atua em um espaço/tempo, deslocando-se na tentativa de efetivar o pertencimento a uma qualidade nova: informação e comunicação. Já que o lugar é sempre mutável e é ao mesmo tempo o mesmo lugar na memória, o mesmo de sempre e ao mesmo tempo outro, esse processo também cria palimpsestos de memória e de escrita que levam a sua atuação a outro nível: a cidade como imagem, o espaço como forma.

A mudança no modo de ver pode ter origem em dois momentos: a invenção da fotografia e as transformações da paisagem urbana que criam um novo ritmo nas cidades do século XIX. O flâneur se torna a figura de resistência nesta nova espacialidade urbana. Pois, a construção de grandes bulevares por Haussmann muda o aspecto de Paris. Isso romperá com o ritmo pausado do caminhante em contraste com a paisagem permanentemente mutante.

Ele realizou a sua transformação da imagem da cidade com os meios mais modestos que se possa pensar: pás, enxadadas, alavancas e coisas semelhantes. Que grau de destruição já não provocaram esses instrumentos limitados! (BENJAMIN, 1989: 84).

As mudanças não ocorreram apenas no sentido da arquitetura das ruas, pois o *flâneur* viu a cidade se iluminar com a introdução da luz artificial, a lâmpada a gás, depois a de querosene e a elétrica. Tudo se tornou visível. Eterna exposição com aparência de transparente.

Em *Passagens*, Benjamin trata do fluxo contínuo da cidade que não dorme e revela a sua parte maldita. As sucessivas cadeias de montagens de produção e de trabalho por turnos configuram uma nova forma de ver.

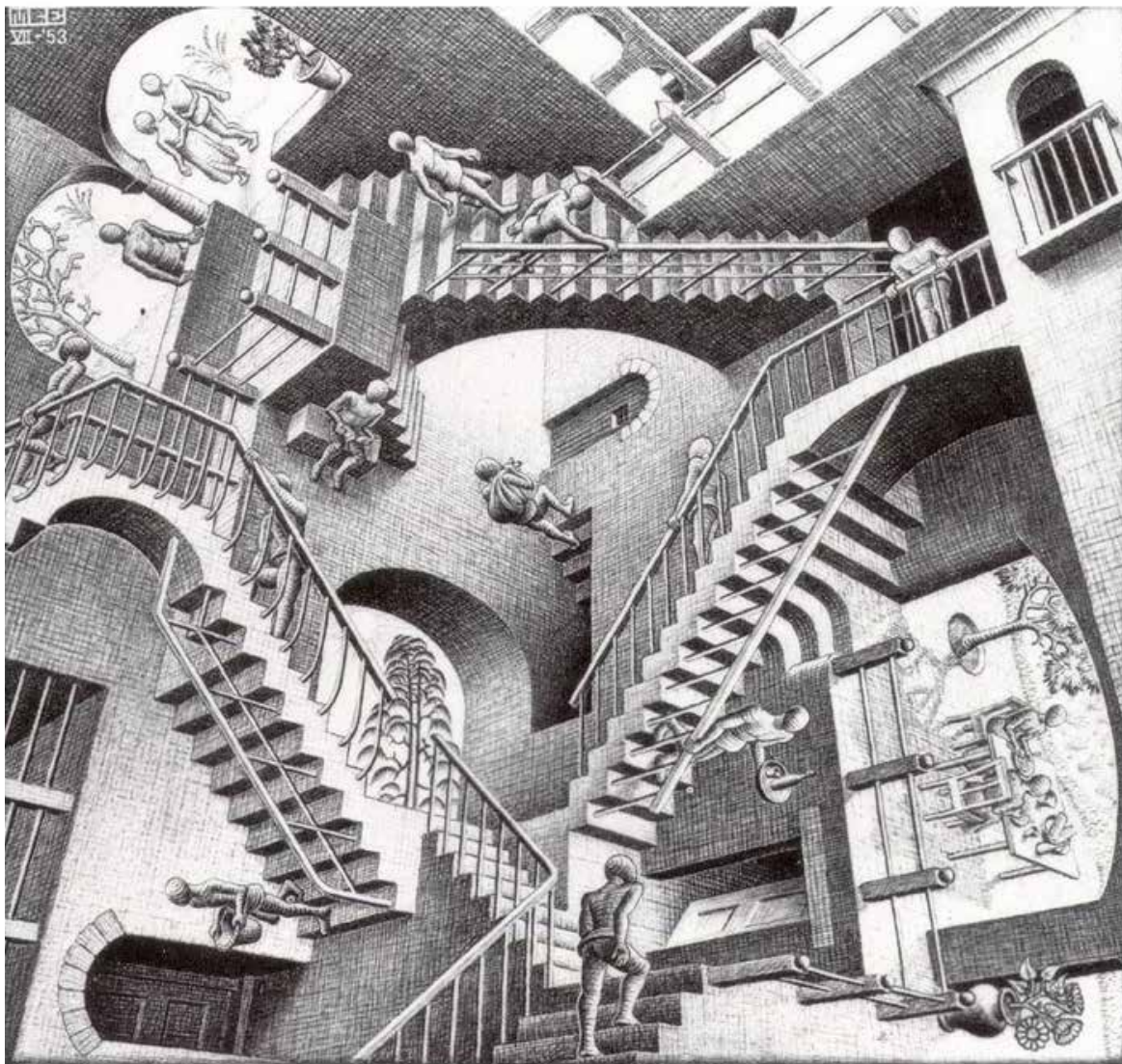


Imagem 13. Maurits Cornelis Escher (1898-1972). *Relatividade*. Litografia, 1953. Concepção mental da grafitecidade e do caminhar. Cornelius Van S. Roosevelt Collection, National Gallery of Art. Washington, DC.

Observar a cidade requer constante renovação de conceitos.

Apenas na aparência a cidade é homogênea. Até mesmo seu nome assume um tom diferente nos diferentes lugares. Em parte alguma, a não ser em sonhos, é ainda possível experimentar o fenômeno do limite de maneira mais original do que nas cidades. Entender esse fenômeno significa saber onde passam aquelas linhas que servem de demarcação, [...] Significa conhecer essas fronteiras, bem como os enclaves dos diferentes territórios. Como limiar, a fronteira atravessa as ruas; um novo distrito inicia-se como um passo no vazio; como se tivéssemos pisado num degrau mais abaixo que não tínhamos visto [C 3, 2] (BENJAMIN, 2009: 127).

O *flâneur* de Baudelaire renasce na grafitecidade na figura dos artistas transgressores da arte de rua. Pois, ao percorrerem a cidade em busca de locais para as intervenções, mapeando os espaços urbano desprovidos de presença é que se criam as estratégias e táticas que darão visibilidade à sua comunicação.

O grafite/pichação pode constituir-se num discurso de identidade de seus autores ? Ou ainda suas imagens podem refletir a sociedade contemporânea?

EDILSON BATISTA OLIVEIRA



**Desaparecido
em 08/05/2012
Inf. 4547-1124**

**1.2. Grafitecidade e palimpsestos:
camadas no espaço urbano**

A palavra palimpsesto, de origem grega, significa “riscar de novo”, e foi usada para denominar o pergaminho que, por ser feito de material caro (como pele de animais), teve seu texto raspado para receber nova inscrição por economia de material. O que importa, aqui, é o conceito de “revelar o que está embaixo”, da sobreposição de mensagens *[imagens 14 e 15]*. Dessa maneira podemos relacionar o grafite/pichação com um palimpsesto, pois é feito a mão, com tintas e materiais diversos, que nem sempre cobre anteriormente escrito no suporte arquitetônico em que está inserido.

Na cidade contemporânea é possível encontrar camadas palimpsestas de imagens que se oferecem como verdadeiros enigmas a serem decifrados, pois suas camadas funcionam como a acumulação de marcas de historicidade imagética ssobrepostas no tempo e que se ampliam para além dos traços materiais ou de escrita. A memória perpassa no sob/entre dessas “imagens”. Essas marcas podem ser recuperadas como metáfora para abordar o passado de uma cidade.

Segundo o crítico literário Gérard Genette (1982), “o palimpsesto da memória é indestrutível, sendo sempre possível resgatar, pela evocação, experiências e sensações adormecidas”. Para Sandra Pasavento, a análise do crítico literário francês vai além das formas transtextuais: paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade.

Genette utiliza o conceito de palimpsesto em sua elaboração teórica para a análise do texto literário, por acreditar que um texto é portador de vários textos, nele escondidos. Ele chama a isso de transtextualidade da escrita, que a coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos (PESAVENTO, 2004: 27).

Ele introduz ainda a noção do “hipertexto” como uma forma de palimpsesto. Esses apontamentos estabelecidos por Genette podem ser úteis no estudo visual da cidade, por ser ela um “espaço material construído que se expõe em forma arquitetônica e em traçado urbano, perceptíveis ao olhar” (PESAVENTO: 2004). Da mesma forma as imagens. Essa mesma ideia pode ser aplicada às imagens: uma imagem contém várias imagens, ou referência a várias imagens.

Pensar a cidade como uma materialidade composta de camadas palimpsestas nos leva à imagem original de um tecido, constituído de fios que se unem em uma urdidura mais ou menos aparente, que soltam “farrapos” e se alteram pelo tempo ocupado no espaço. É nesses farrapos que há a possibilidade de compreender a montagem que gera um sentido.



Imagem 14. Palimpsesto de Arquimedes. The Walters Museum, Baltimore, EUA.



Imagem 15 [Fa]. Palimpsesto urbano. Cidade de Porto Alegre. Outubro de 2011.

Nas camadas que Benjamin procura desvelar não há apenas formas e funções que sobreviveram e se apresentam explícitas e visíveis. Ele busca ressuscitar as imagens implícitas, o não-visível. Por detrás das várias camadas do sugerido, do transformado, do lacunar e do ausente, é possível descobrir e desfolhar as camadas visuais deixadas pelo homem, na sua necessidade de se firmar, se revelar.

Espaço que cria suportes para o texto cultural, a cidade será considerada como local de encontros culturais. “Texto” nos remete etimologicamente ao tramado dos fios da tela ou, como escreve Roland Barthes, em *S/Z*:

O texto, ao fazer-se, é semelhante a uma renda valenciana que nasce diante de nós dos dedos de uma rendeira: cada sequência espera, como um bilro provisoriamente inativo, enquanto o seu vizinho trabalha; em seguida, quando chega a sua vez, a mão retorna o fio; e à medida que o desenho se constitui, cada fio marca a sua ação com um alfinete, que retém e desloca o desenho mais um pouco (BARTHES, 1982:181).

Esses acumulativos urbanos (visuais) se situam além das marcas da historicidade temporal e ressoam além dos traços materiais, alcançando o plano cultural. No contexto da semiosfera, o texto é um mecanismo funcional (de trabalho) que constantemente se recria, gerando nova informação, assim como nos fala Lotman: “O texto retirado desse contexto [lotiano] é uma peça de museu: um depósito de informação constante” (LOTMAN, 2000), perdendo sua função primária de gerar conhecimento.

Contudo, de forma especulativa, é possível realizar essa separação (do texto e de seu contexto), já que

[...] todo texto (texto de cultura) em alguma medida complexo tem a capacidade de recriar à sua volta uma aura contextual e, ao mesmo tempo, de entrar em relação com o contexto cultural do auditório (...) todo texto complexo pode ser considerado como um sistema de subtextos onde atua como contexto, espaço dentro do qual há um processo de formação semiótica de sentido (LOTMAN, 2000: 103).

Quando consideramos a cidade como um sistema aberto, “varal de mensagens” por onde circulam corpos, esse espaço cria passagens que possibilitam visualizar o que pode existir no sob/entre/sobre das camadas palimpsésticas (espacial e temporal). A grafitecidade se configura como imagem complexa em que ocorrem tensão e conflito e é nesse limiar que se efetiva a comunicação e a geração de sentidos, como nos fala Baitello JR,

Comunicar-se é criar ambientes de vínculos. Nos ambientes de vínculos já não somos indivíduos, somos um nó apoiado por outros nós e entrecruzamentos ... deslocamento do foco da comunicação: não se pode mais compreendê-la como simples conexão ou troca de informações, mas necessariamente é preciso ver nela uma atividade vinculadora entre duas instâncias vivas. [...] os vínculos procedem de atmosferas afetivas, quer dizer, procedem de espaços de falta (ou espaços negativos), eles geram densidades afetivas oriundas dos espaços de carência ou saciedade, dos espaços de negação ou de negação da negatividade.” (BAITELLO JR, 2008: 100).

Esses códigos tramados, sob/entre/sobre, criam passagens para nichos imagéticos que remetem a conexões para decodificar a metrópole. As imagens urbanas, mesmo raspadas e redesenhadas, mantêm a transparência e a possibilidade de novas leituras para compreender as culturas e seus signos.

1.3. Múltiplos olhares e cartografias subjetivas



O mapa foi uma das primeiras formas de mostrar o mundo físico em uma só imagem. Os mais variados mapas e plantas cartográficas foram criados com a intenção de ajudar o homem a se sentir seguro na sua caminhada e se transformou num instrumento indispensável na época dos descobrimentos [imagens 16 e 17].



Imagem 16. O Planisfério de Cantino (1502), considerado o primeiro mapa-múndi a representar a superfície terrestre em seu conjunto, apresentando os dois hemisférios lado a lado.

Imagem 17. Mapa babilônico do mundo. British Museum, Londres. Criado na Babilônia em torno do ano 500 a.C. se propunha como cópia de um original criado 200 anos antes e que não se conservou.

Em relação à cidade, é possível perceber que o olhar se prende em detalhes de construções arquitetônicas, ora ordenadas, ora desordenadas. Podemos pensar que qualquer imagem nesse espaço é apenas um ponto do passado, uma imagem num cemitério de palimpsestos. Não há “presente” na imagem da cidade. E assim como o pensamento, novas cartografias subjetivas são traçadas a todo instante. A imagem da cidade só pode ser (re)construída pelo efeito da memória, que não segue uma ordem linear de agrupamento dessas lembranças. As imagens se montam e se fragmentam, e reorganizadas tornam-se palimpsestos, metáforas de conexões imagéticas. Se pensarmos na formação de um pensamento visual, o caminhante na cidade se impõe a fragmentação da paisagem.

O pesquisador Willi Bolle, em *As siglas em cores no trabalho das passagens, de Walter Benjamin*, afirma que as existências de “afinidades entre a topografia da grande cidade e as estruturas mentais de seus habitantes era uma concepção cara a Benjamin”, que escreveu: “Desde há muitos anos estou brincando com a ideia de organizar o espaço da vida (bios) graficamente, na forma de um mapa”. Para Bolle, o pensador alemão imaginou um mapa de uma cidade que se “equivale à cartografia de sua vida afetiva”, ou um “mapa mnemônico de Berlim estritamente pessoal”.

Quando eu estiver velho, gostaria de ter no corredor da minha casa/ Um mapa *Pharus* de Berlim/ Com uma legenda/ Pontos azuis designariam as ruas onde morei/ Pontos amarelos, os lugares onde moravam minhas namoradas/ Triângulos marrons, os túmulos/ Nos cemitérios de Berlim onde jazem os que foram próximos a mim/ E linhas pretas redesenhariam os caminhos/ No Zoológico ou no Tiergarten/ Que percorri conversando com as garotas/ E flechas de todas as cores apon-tariam os lugares nos arredores/ Onde deliberava sobre as semanas berlinenses/ E muitos quadrados vermelhos marcariam os aposentos/ Do amor da mais baixa espécie ou do amor mais abrigado do vento. GS II (BENJAMIN, 2009: 714).

Esse é um texto fundador, segundo Bolle, por instaurar um “código duplo, simultaneamente pictográfico e literário” e por isso oferece uma chave privilegiada para decifrar o mapa da cidade constituído pelas siglas do “modelo das passagens”.

A cidade nunca é completa, ela será fragmentada e uma remanência. Walter Benjamin, no primeiro trabalho de investigação da metrópole moderna, *Rua de mão única* (1928), nos oferece uma “imagem de pensamento” intitulada *Artigos de papelaria*. Onde ele descreve o obelisco da Place de la Concorde como algo encravado há quatro mil anos ali mas que é apenas um “peso de papeis”. “Se isso fosse profetizado – que triunfo para o faraó!” E lança a pergunta: na verdade qual é a glória?

Nenhum dentre dez mil que passam por ali se detém; nenhum dentre dez mil que se detém pode ler a inscrição. [...] Pois o imortal está aí como esse obelisco: ordena um trânsito espiritual que lhe ruge ao redor, e para ninguém ali é de utilidade (BENJAMIN, 1987: 35).

A alegoria dessa “imagem de pensamento” é a cidade como espaço onde há uma imagem criptografada e de difícil legibilidade. Ao mesmo tempo quem está inserido nesse espaço também não tem a preocupação ou atenção para tentar decifrá-lo. Bolle se ocupa em entender a obra de Benjamin e como ele se utiliza de “dispositivos icônicos” na organização de sua obra. Mas a ideia de cartografia também pode ser aplicada no estudo aqui proposto de entender a cidade *[imagens 18 e 19]*.

Para embrenhar-se na complexidade da grafitecidade é preciso compreender a noção de cartografia e percebê-la como um “rizoma”, termo apropriado de Gilles Deleuze (1925-1995) e Felix Guattari (1930-1992), onde “rizoma” é um modelo descritivo ou epistemológico. Eles utilizam essa imagem como forma de um modelo epistemológico em que a organização de determinados elementos não segue linhas de subordinação hierárquica. O conceito de rizoma descrito ao longo dos *platôs* pode funcionar perfeitamente como um ponto de partida para pensar a multiplicidade da grafitecidade, tanto de forma espacial como nas produções que ocorrem em seu interior.

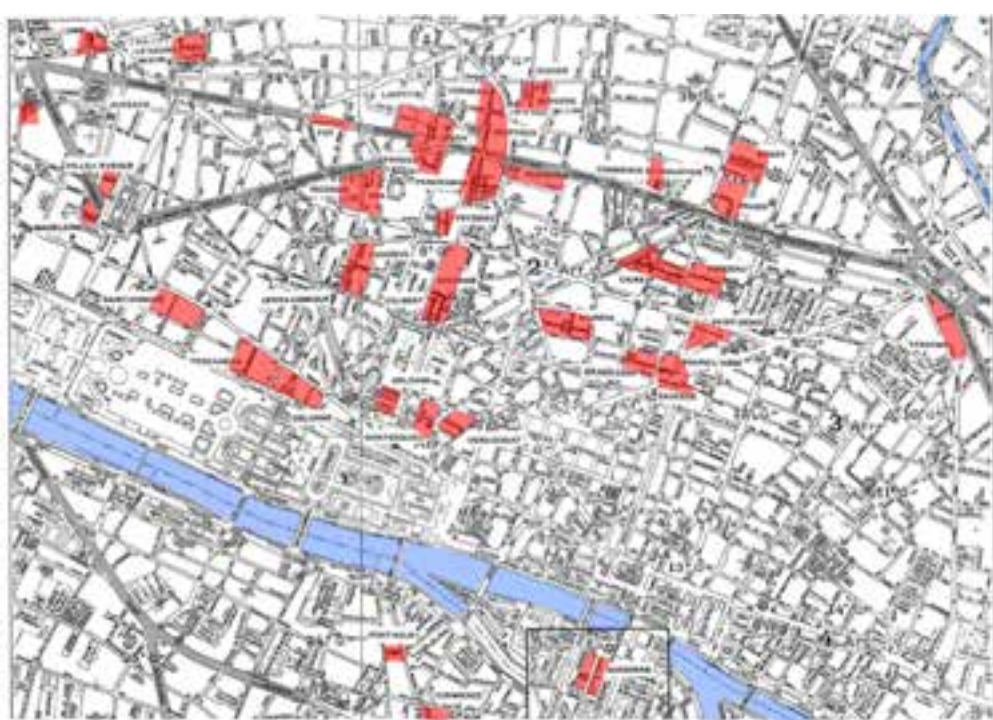


Imagem 18. Mapa das Passagens, década de 1840. As áreas assinaladas em vermelho identificam as quadras onde estão presentes as passagens marcadas, originalmente, como traços em negrito. Fonte Wille Bolle e Biblioteca do Patrimônio de Paris.



Imagem 19. Mapa da psico-geografia de Paris. Gilles Deleuze.

Pode-se pensar o rizoma como um tipo de linhas sem um centro, ligadas a pontos de uma forma binária, subordinadas à verticalidade e à horizontalidade. Qualquer ponto de um rizoma pode ser ligado a outro, ser rompido e quebrado em qualquer lugar, e retoma segundo uma de suas linhas ou segundo outras linhas (DELEUZE E GUATTARI: 1995).

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...[...] O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso (DELEUZE E GUATTARI, 1995: 33).

A pesquisadora Lúcia Leão (1999) faz um alerta que é comum confundir mapa e representação visual do espaço labiríntico. E continua que muito das vezes o viajante no labirinto não conhece o *decalque* e não tem a visão global e panorâmica do espaço percorrido. É a forma reprodutiva ao infinito, que age como um modelo e o mapa como processo. A partir dessa diferença Deleuze nos propõe um jeito novo de olhar para a representação no mundo atual, englobando o movimento constante e um tempo.

Assim, ao caminhar, o viajante conta apenas com as informações que irão sendo colhidas localmente. A grande dificuldade do labirinto reside no desafio de tentar reconstruir mentalmente o espaço percorrido, tentando extrair do aparente caos um pouco de ordem e coerência (LEÃO, 1999: 133).

Um ponto importante nos *platôs* é a ideia de que o mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo e “contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos e para a sua abertura máxima sobre um plano de consistência”.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação (DELEUZE E GUATTARI, 1995: 33).

Outro aspecto destacado no rizoma é o fato de ter múltiplas “entradas” e comportar às vezes uma “nítida distinção entre linha de fuga como corredor de deslocamento e os estratos de reserva ou de habitação”. O mapa é uma questão de “performance”. A grafitecidade não se fixará em um ponto, nem em ordens, serão apenas linhas e trajetos a serem construídos. Cada vez que há uma ruptura no rizoma, as linhas segmentares explodem numa linha de fuga que também é parte do rizoma: as linhas não param de remeter umas às outras, numa criação labiríntica que pode ser gerada espontaneamente.

Ou seja, a cartografia na grafitecidade é construída a partir da descoberta de um espaço a ser percorrido. Assim um primeiro tipo de mapa está relacionado àqueles elaborados na imaginação, tendo em vista um “olhar global e panorâmico do terreno no qual o labirinto será projetado”. O segundo tipo, segundo Leão, é o criado por quem penetra o labirinto. Ou por aquele que,

[...] avança por um espaço desconhecido e registra suas observações [...] Assim, podemos concluir que mapa, enquanto construção em constante metamorfose, pertence à esfera do conhecimento adquirido, incorporado na experiência vivida (LEÃO, 2004: 19).

A grafitecidade aqui é entendida como uma plataforma produtora de imagem, expressão artística, transgressão, rebeldia, construção de identidade individual e social: estar no total e permitir a individualidade. Para entender todos os seus movimentos oscilatórios entre a ordem local e a global da grafitecidade é necessário entender como o observador cria uma cartografia subjetiva ao percorrer os seus espaços.



1.4. Gradyva e o caminhar



Podemos pensar de forma simplista no ato de caminhar como exploratório, conforme aponta Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*:

Os jogos dos passos moldam os espaços. Tecem os lugares. [...] Os processos do caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhes os traços (aqui denso, ali mais leves) e as trajetórias (passando por ali e não por lá) (CERTEAU, 2008: 176).

Segundo ele, o caminhar “cria curvas em cheios ou em vazios que remetem somente, como palavras, à ausência daquilo que passou”. A cidade é também ausência e para suprir essa ausência o caminhante tem necessidade de buscar na memória a reconstrução do espaço, que por ser memória não é mais um espaço atual – chega a ser sonho por esse espaço constituído de memórias que podem não ser mais reais.

Certeau cria uma interpelação entre o caminhar e o caminhante que “transporta em pontos que compõem sobre um plano uma linha totalizante e reversível”, e daí a tentativa de “captar um resíduo colocado no não tempo”, ou seja, no tempo da memória. Ele aponta que o ato de caminhar está para o sistema urbano como “a enunciação” está para a língua ou para os enunciados proferidos. E continua, “caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio” e que cria um “tecido urbano”. Enfim “um lugar, mas é apenas um nome, a Cidade” (CERTEAU, 2008: 177 e 183).

A errância de que fala Michel de Certeau pode ser pensada como espaço de criação de memória, ou de entendimento da cidade, e de construções de “mapas subjetivos” que nos levam a reconhecer espaços, situações e ambientes. Interferir no espaço público requer conhecimento da cartografia do lugar”. O pensador do cotidiano reforça que o próprio pedestre desenha os traçados que formam a cidade. Assim, esses agentes se utilizam de “estratégia e tática” de visibilidade para realizar seus trabalhos ou impor uma comunicação em espaços que se relacionam com a dinâmica do lugar escolhido.

A ideia do *flâneur* foi tema de vários autores dos dadaísmo (Aragon, Breton, Picabia e Tzara) e dos surrealistas liderados por Breton e influenciaram Walter Benjamin a retomar Baudelaire, que inicia o seu trabalho com o conceito de “flânerie” ou de “flanâncias urbanas”, que a nós serve como metodologia de investigação do espaço urbano.

O flâneur é um desenraizado. Ele não se sente em casa nem em sua classe, nem na sua cidade natal e sim na multidão. A multidão é seu elemento. [...] A cidade como paisagem e aposento. (BOLLE in BENJAMIN, 2009: 983).

A experiência do *flâneur* é descrita como uma espécie de embriaguez que se apodera daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pela rua que conduz rumo a um “tempo que desapareceu”.

A cada passo, o andar adquire um poder crescente [...] Como um animal ascético, vagueia por bairros desconhecidos até desmaiar de exaustão em seu quarto, que o recebe estranho e frio [M1, 3] (BENJAMIN, 2009: 462).

Para tentar vivenciar a grafitecidade, um dos elementos importante é a compreensão das diversas formas de caminhar associada com o ato de “mirar” o espaço.

Gradiva, uma fantasia pompeiana, de Wilhelm Jensen (1837-1911), publicado originalmente em 1903, narra a trajetória de Norbert Hanold, jovem arqueólogo que se apaixona por uma figura retratada em baixo-relevo **[imagem 20]**.

Para Freud, os sonhos criados por Jensen podem ser interpretados como os sonhos reais e os processos inconscientes e a atividade criativa são análogos. Ele cria outra analogia entre a repressão psíquica e o sepultamento de Pompeia. Em *O Mal Estar da Civilização* (2010), Freud escreve que “só na mente é possível a preservação da memória”. O texto de Jensen chama atenção pela descrição de espaços de memória. Em seu trabalho podemos encontrar elementos como: a) cidade; b) análise da imagem; c) caminhar; d) pesquisa de campo; e) papel do pesquisador ou reflexão; f) olhar/visão; g) reprodução/representação; h) observador/pesquisa; i) *flâneur*; j) grafite; l) historicidade.

Ele nos oferece inclusive elementos práticos e metodologia de pesquisa, mudança nos rumos e novas opções. Talvez na composição desse personagem e por ele ser um arqueólogo podem-se observar esses conceitos.

Ao visitar uma das grandes coleções romanas de antiguidades, Norbert Hanold descobrira um baixo-relevo que o impressionara excepcionalmente. Alegrou-se de poder encontrar, na volta à Alemanha, uma excelente cópia dele. [...] A escultura representava, de pé, uma mulher caminhando, mais ou menos num terço do seu tamanho natural. Ela era jovem, não criança, e, evidentemente, ainda não mulher, porém uma virgem romana de cerca de vinte anos. Em nada lembrava os baixos-relevos tão frequentes de Vênus, de Diana, ou de alguma outra divindade do Olimpo. [...] Havia nela alguma coisa da humanidade contemporânea (JENSEN, 1987: 11).

A intenção de Norbert ao adquirir uma cópia era apreciá-la com vagar. A peça representa uma jovem grega, de corpo alto e esbelto, cujas vestes esvoaçantes revelam os pés, surpreendida ao caminhar. Um pé repousa no chão enquanto o outro, já flexionado, se prepara para o próximo passo, apoiado nas pontas dos dedos, com a planta do pé e o calcanhar perpendiculares.



Imagem 20. Baixo-relevo neoático romano da primeira metade do século II. Museu Chiaramonti. Cidade do Vaticano.

[...] os cabelos frouxamente ondulados e quase que completamente cobertos por um xale. Seus traços finos exprimiam uma tranquila indiferença em relação aos acontecimentos externos, o olho, que olhava reto para frente, testemunhava uma visão excelente e intacta, e de um voltar-se pacífico dos pensamentos para si mesmo. [...] Com a cabeça ligeiramente inclinada, tinha recolhida na mão esquerda uma parte do vestido extraordinariamente pregueado, que lhe caía da nuca aos calcanhares, e descobria assim seus pés nas sandálias. O pé esquerdo estava à frente e o direito, disposto a segui-lo, só tocava o chão com a ponta dos arcos, enquanto que a planta e o calcanhar elevavam-se quase verticalmente. Esse movimento exprimia ao mesmo tempo a leveza ágil de uma jovem caminhando e um repouso seguro de si, o que lhe dava, ao combinar uma espécie de voo suspenso com um andar firme, aquele encanto particular (JENSEN, 1987: 11-12).

A singular forma de caminhar que o escultor conseguiu impregnar no trabalho desperta a atenção do jovem arqueólogo. Passou a chamá-la de Gradiva, “jovem que avança”. A sua forma tranquila de caminhar nada tem a ver com a grande cidade. Por seus traços gregos, imaginou-a vivendo em Pompeia. Usando seus conhecimentos de arqueólogo, Hanold criou essas e outras fantasias a respeito da jovem: “Seria possível encontrar na realidade esse modo de pisar?”. Passou a observar as mulheres e o seu tipo de andar. Após um tempo, concluiu que não era possível encontrar na realidade o modo de andar da Gradiva. Passou a sonhar. Está na antiga Pompeia vendo a explosão do Vesúvio e Gradiva surge a “pequena distância”.

Ele se encontrava na orla do Fórum, perto do templo de Júpiter, quando de repente percebe Gradiva à sua frente, a pouca distância. [...] Gradiva era pompeiana [...] na mesma época que ele. Ele a reconhecia ao primeiro olhar, a visão que tinha dela era perfeitamente exata, até o mínimo detalhe, mesmo o seu andar, que ele designava com a expressão *lente festinans*. Mas a todo momento lhe vinha à mente que se ela não fugisse rapidamente tornar-se-ia vítima da catástrofe geral. [...] Vindo do Vesúvio, um reflexo vermelho pairava sobre seu rosto que, as pálpebras fechadas, em tudo se assemelhava ao de uma bela escultura (JENSEN, 1987: 17-19).

Norbert Hanold foi até a cidade italiana com um pretexto científico. Chega a Roma, vai a Nápoles. E de lá a Pompeia. Ao meio dia, caminhando pelas ruínas da cidade, vê Gradiva sair de sua casa e atravessar a rua rapidamente. Seria realmente a Gradiva, mas essa certeza se desfaz, pois um lagarto foge assustado à aproximação do pé de Gradiva.

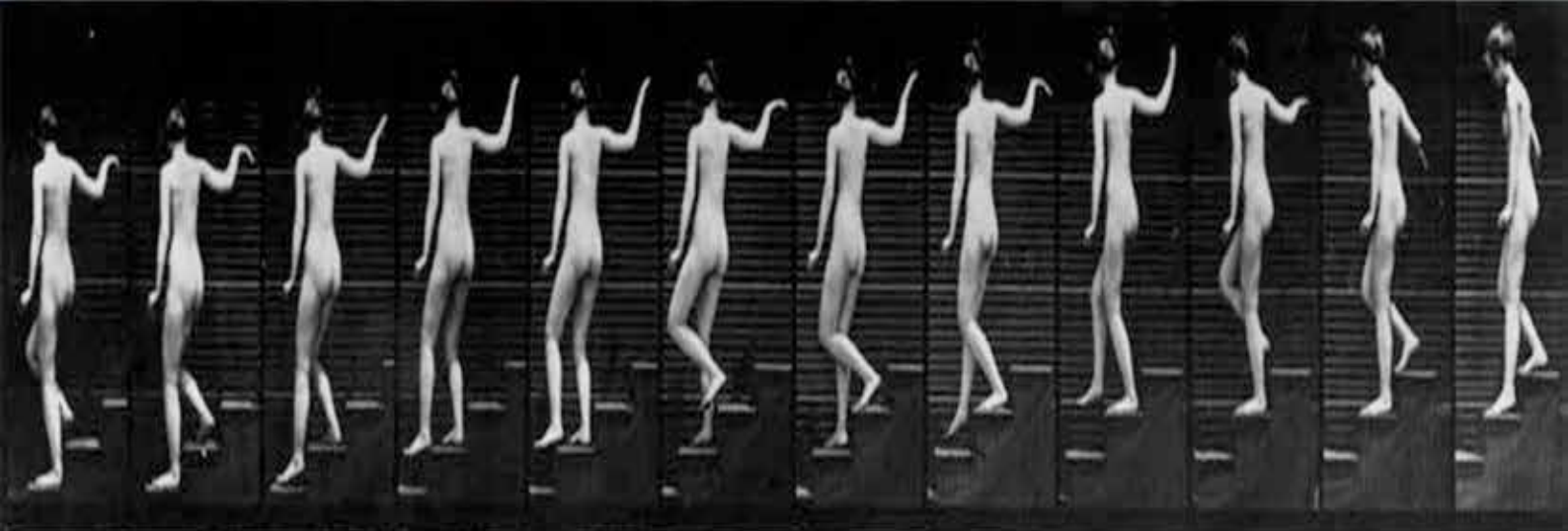
Após ter caminhado durante horas, sentiu-se fatigado e meio sonolento. [...] Ele havia assim percorrido o caminho do Fórum ao anfiteatro, da Porta di Stabia à Porta do Vesúvio, pela rua dos túmulos e suas inúmeras vias. [...] Ele mantinha os olhos abertos e olhava a rua [...] parecia que sonhava. Diante dele, repentinamente [...] no seu passo leve, Gradiva. [...] ele a via [...] se apresentava de perfil, exatamente como no baixorlevo. Só se deixou reconhecer claramente caminhando: o pé que ficava para trás erguia-se por um instante sobre a ponta, o calcanhar quase que vertical. [...] Ao mesmo tempo em que a percebeu, Norbert reencontrou num canto da memória a imagem já vista ali mesmo, à noite, em sonho [...] Era, de novo, uma figura de sonho em pleno meio-dia que se movia diante dele e, no entanto, era realidade. (JENSEN, 1987: 39-47).

Sucessivamente percorrendo a cidade, Norbert encontra a musa de seus sonhos em vários lugares, sempre sentada. Ele pede a sua musa para caminhar. “Mas por que me pediste para caminhar diante de ti? Há qualquer coisa de diferente no meu caminhar?”, pergunta a jovem. Ele respondeu então que se tratava da posição particularmente vertical de seu pé, que se demorava atrás, enquanto ela caminhava, e acrescentou que havia tentado observar, na sua cidade natal, a maneira de caminhar de suas contemporâneas durante várias semanas.

A diferença desse momento e para a imagem retratada no relevo é que agora ela calça sapatos modernos de couro e não as sandálias, como na imagem. Norbert revela o que procura. Como resposta escuta “Que pena! Talvez essa longa viagem a Pompeia não tivesse sido necessária”. Ela revela o seu verdadeiro nome: Zoé.

O texto continua e a história percorre vários caminhos e não cabe aqui fazer um resumo, apenas em um primeiro momento mostrar metáforas.

Um sorriso alegre e entediado passou pelos lábios da companheira, e apanhando frouxamente o vestido na mão esquerda, Gradiva – rediviva Zoe Bertogang –, envolvida pelos olhares sonhadores de Norbert Hanold, no seu andar macio e tranquilo, em pleno sol, sobre as lajes, passou para o outro lado da rua (JENSEN, 1987: 102).



1.5. A fotografia e o novo realismo



Ao lado da reorganização urbanística da metrópole, a fotografia criou um novo regime escópico, o desejo de olhar e ser olhado. A fotografia foi vista como “espelho da realidade” e um triunfo da razão instrumental cartesiana. Benjamin em *Pequena história da fotografia* escreve:

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação (BENJAMIN, 1986: 94).

Para ele, apenas a fotografia revela o inconsciente ótico como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. A fotografia com um obturador mais rápido que o olho e graças a suas ampliações e detalhes daria conta de coisas que o nosso olho não seria capaz. Algo que o estudo da fenomenologia do olhar virá posteriormente questionar.

Claro que podemos pensar que a fotografia torna visíveis alguns elementos escondidos do olhar, mas esse “inconsciente ótico” só se faz patente na captação do detalhe ou como exemplo nas experiências realizadas por Étienne-Jules Marey (1830-1904) ou de Eadweard Muybridge (1839-1904): ambos congelaram o movimento em fotogramas, algo que a retina não consegue realizar.

O fotógrafo experimental americano Muybridge trabalhou nos limites da fotografia e tentou estudar o movimento não do ponto de vista do fenomenológico, mas

Como manifestação dos fragmentos em movimento, mas de maneira analítica. Ou seja, não queria, na era dos taumatrópios e zootrópios, provocar a sensação de movimento ou recuperá-lo artificialmente, mas procurava mostrar o interior desse movimento.[...] Não existia a vontade de recompô-lo como faziam os brinquedos ópticos, mas também não havia a oportunidade de que uma reconstituição como essa ocultasse sua condição fragmentária (CATALÃ, 2011:115).

Muybridge consegue transformar o movimento em fragmentos, num mundo mecânico da persistência retilínea, propondo um novo tipo de imagem virtual para a qual a fotografia tinha aberto o caminho ao propor o conceito de “imagem”.

Para Étienne-Jules Marey o importante não era tanto o objeto e o corpo, mas o seu instante, seu “não visto” e o seu “tempo perdido” [*imagem 21*]. O que se pretendia era, por meio desse método científico, suprir a insuficiência dos sentidos e corrigir seus erros.

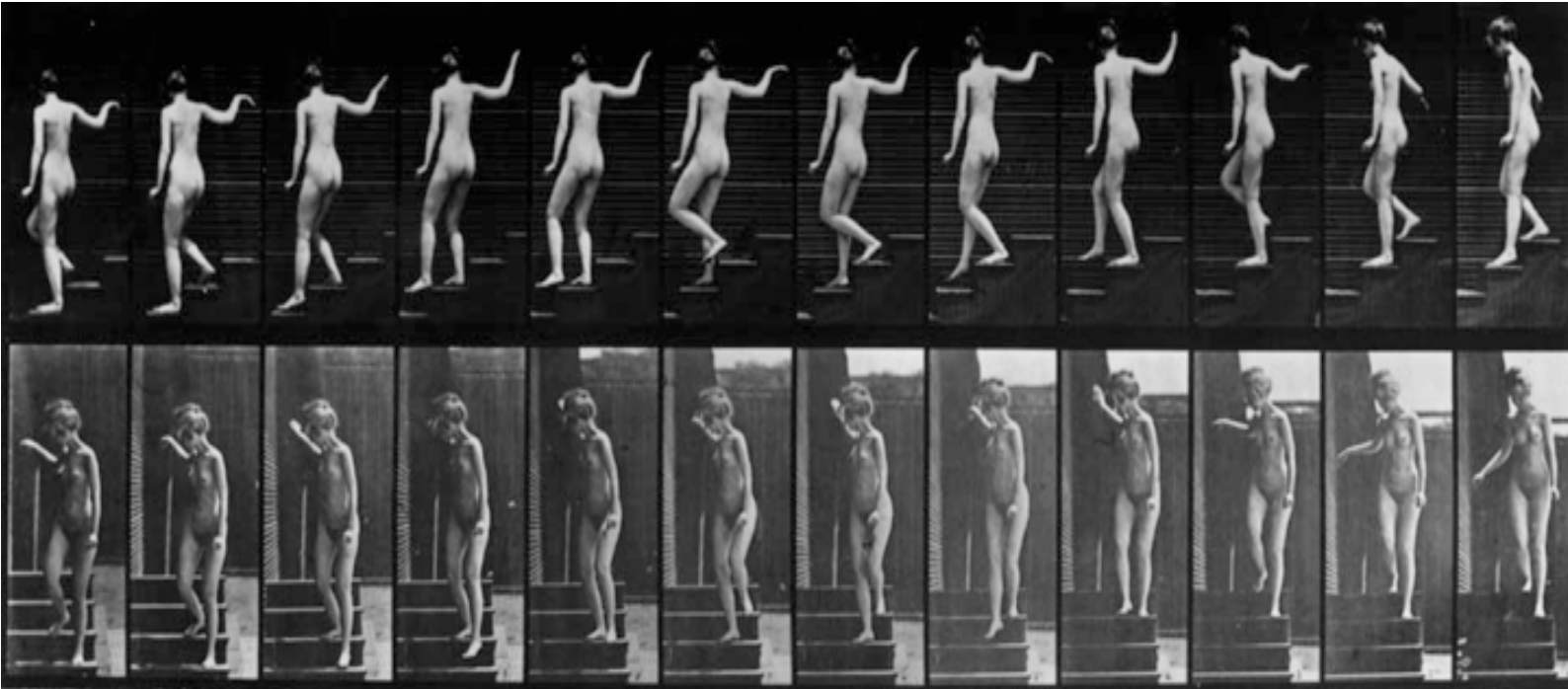


Imagem 21 - Eadweard Muybridge, *Mulher descendo a escada*. Distintas fases de uma mulher descendo uma escada, em 24 fotogramas em duas tiras de 12.

Em suas experiências, diferentemente das de Muybridge (que isolava e respeitava a integridade de cada imagem), o francês fundia os fotogramas sobre um fundo negro e em alguns chegava a sobrepô-los *[imagem 22]*.

Imagem 22 - Etienne-Jules Marey, *Homem descendo o plano inclinado*. O trabalho de sobreposição torna difícil saber quantas foram as fotos utilizadas, gerando a ideia da imagem fluida.



O desenvolvimento da fotografia, tanto quando demonstram o mundo não-visto como os instantes despercebidos, contribuiu para criar uma crise sobre a verdade da visão ou uma crise no conhecimento visual, pois até aquele momento esta verdade não pudera ser vista, e o que podia ser visto e representado não era toda a verdade.

O olho perde a sua função de conhecimento do mundo e é relegado a um segundo plano, a um plano onde a imagem se propõe à cegueira do visível. Dessa forma, primeiro a fotografia, depois o cinema e, posteriormente, o vídeo modificaram radicalmente a percepção da realidade.

Català afirma que apenas os fiéis acreditam que a imagem é verdadeiramente impregnada de “realidade”, e que essa crença é complexa. E onde se move o ícone, essa impregnação de realidade deve considerar uma característica da imagem, senão esta não seria o que é: nesse sentido, o que impregna a imagem é o imaginário.

A imagem pode ser interpretada, a percepção pode ser enganada, educada, conduzida, mas mesmo assim há algo que segue existindo de maneira independente: um resquício, um fenômeno, que baseia sua independência no fato de estar acontecendo no mesmo momento de sua percepção. [...] A verdade não está na essência das coisas e nem tampouco está na essência do espaço e do tempo, mas sim no processo de sua manifestação (CATALÀ, 2005: 643).

Se a imagem é capaz de manifestar um determinado aspecto “verdadeiro”, para o pensador catalão isso ocorre a partir do final do século XIX, quando acontece uma curiosa confluência da religião e da técnica como fundamento da verdade do conhecimento. Erwin Panofsky também detectou essa virtude da imagem com o seu método iconográfico, baseado em Aby Warburg, reservando a ela (a imagem) a separação de sua significação iconológica. Isto inaugurou um novo campo de reflexão integrando história e fenomenologia com o inconsciente freudiano. Assim, se a imagem foi capaz de manifestar um determinado aspecto “verdadeiro” com relação à sociedade e à natureza, encontramos em posição oposta a “imagem complexa”, já que ela implica em um “pensamento visual, uma hermenêutica da imagem com a imagem” (CATALÀ, 2005: 650).

Como pensar isso com relação às imagens produzidas na grafitecidade? Como questão fenomenológica, Català sugere que é preciso entender o fenômeno como visível e dessa forma ampliar o campo da visão ao âmbito das imagens. É visível o “natural” (que vai da natureza até a técnica), mas também o que se explicita através das imagens” (CATALÀ, 2005: 671).

Pensar em imagens produzidas na grafitecidade é confrontar dois polos: o real e o imaginário. A cidade é uma concepção real e os grafites estão nos estágio das metáforas e do imaginário. As imagens produzidas pela cidade se tornam concretas na realidade urbana, mas ao mesmo tempo são frutos de alegorias, metáforas e imaginação.

O mesmo Català, quando analisa a “alegoria do real”, deixa perguntas incômodas: em nossa cultura, dominada por imagens, é possível ver sem a consciência de ver? E se vemos conscientemente poderíamos fazer de outra maneira, uma vez que decidimos o que queremos ou desejamos ver? E o que seria uma imagem esclarecedora, pois acreditamos que elas podem ser didáticas, mas também enganosas?

Ele afirma que o mundo visual, aparentemente absurdo, a que a imagem pode dar abrigo é menos extravagante do que a cegueira que supõe um fenômeno absolutamente “invisível”. Ou seja, o mundo não funciona de maneira como nos mostra a imagem. somente se pode exigir da imagem um tipo de veracidade. É nisso que se configura um “novo realismo” (CATALÀ, 2005: 675).

No campo da visualização da grafitecidade, há outro aspecto relevante: a capacidade de visualizar um fenômeno deve conter a ideia de conseguir visualizar os “substratos metafóricos” do mesmo e suas várias camadas. Uma imagem produzida na grafitecidade pode revelar “uma visibilidade social de um determinado pensamento, de um imaginário, de uma poética” (CATALÀ, 2005: 675).

O conceito de verdade é ambíguo para dar conta de maneira adequada de qualquer problema epistemológico, segundo Català, e seu absolutismo o incapacita para navegar nos meandros da complexidade contemporânea.

A noção de uma imagem como representação da verdade é sempre um terreno perigoso de trilhar: “As imagens dizem a verdade, se correspondem com a realidade, mas até certo ponto, ou a imagem não é verdadeira no seu sentido ontológico” (CATALÀ: 2011).

1.6. Fronteiras na grafitecidade ou trespass



Quando consideramos a cidade como um sistema aberto, “varal de mensagens” e local de circulação, esse espaço cria passagens que possibilitam visualizar o que pode existir no sob/entre/sobre das camadas palimpsésticas (espacial e temporal).

O espaço se configura de forma complexa em que ocorrem tensão e conflito e é nesse limiar que se efetiva a geração de sentidos. Portanto, é preciso compreender melhor o limiar e vale resgatar a etimologia da palavra. Dino Del Pino, em *Do limiar: estudo introdutório*, esclarece que o vocábulo “limiar” tem origem no termo latino “*limen, liminis*”, que espacialmente significa “porta, soleira da porta”, e do ponto de vista do tempo se refere ao “início” ou “começo” de alguma ação.

A distinção entre limiar e limite recupera, em termos funcionais, a original diferença, ainda em termos espaciais, entre as palavras “*limes*” (limite) e “*limen*” (limiar): o “*limes*”, além de outros significados, indicava a “muralha, muro de defesa, baluarte”, além de, metaforicamente, implicar “diferença, distância”; o segundo [...] associa-se a “porta, entrada” (PINO, 2000: 97).

Na grafitecidade não há uma ordenação espacial ou previsibilidade, os grafites/pichações alcançam um patamar de hipertextos de conflitos. A coexistência desses signos na paisagem de múltiplas e infinitas imagens gera também olhares diversos e antagônicos por estarem no limiar da “fronteira”.

Qualquer forma de arte urbana é um convite para descobrir múltiplas possibilidades de organização. Impostas na paisagem da cidade, essas transgressões revelam a necessidade de comunicar e de surpreender, ou seja, sempre há a intenção de buscar a “visibilidade” e de mostrar a diferença entre o ato e o ambiente da liminariedade.

No contraste arquitetônico (e espacial) da cidade, os grafites/pichações emergem na “fronteira”, exigindo uma visibilidade, ou seja, um espaço em que a arte urbana possa ser percebida e revelada como uma superfície de contato entre dois mundos: o externo (do transeunte) e o interno (dos artistas que ocuparam esses espaços). Transpor esta fronteira pode ser abrir-se às possibilidades de lugar, de espaço, de códigos, de codificações e de decodificações dessas imagens.

Neste contexto do antagonismo de formas e linguagens, há uma construção ou a possibilidade de criar uma arqueologia do olhar se entendermos que a cidade também é uma construção cultural tramada/urdida pelas mensagens visuais de diferentes gramáticas culturais que ali se revelam e se moldaram em diferentes momentos ou camadas.

A metrópole agrupa todos os tipos de símbolos e códigos, em múltiplas combinações possíveis: superposição, substituição e composição. As quase infinitas camadas palimp-sésticas formam uma massa coesa e para entendê-la é preciso dividi-la.

É tentador especular sobre o olhar no espaço urbano e evidencia a necessidade de entender a cidade como uma continuidade, encontrar uma lógica nesse caos aparente, ao mesmo tempo em que se detectam as diversas imagens que compõem esse conjunto de diálogo e de conhecimento.

Cada sintaxe do espaço urbano exige um procedimento diferenciado que é focado em códigos específicos para elaborar diferentes “miradasa”. Se consideramos a paisagem multifacetada, também teremos de desenvolver um pensamento multifacetado que permita entrar nos inúmeros labirintos imagéticos que a grafitecidade propõe.

1.7. Desvios: a transgressão e a rebeldia



Podemos acreditar que a nossa cultura está saturada pelos efeitos que as novas tecnologias têm gerado: mudanças velozes, massificação de informação e uma hipervalorização do instante. A cidade se torna um espetáculo do efêmero e o artista nesse transitório busca na transgressão “um direito territorial como caráter permanente” (STAHL, 2009).

McCormick, em *Trespass – História da arte urbana não encomendada*, diz que a sociedade, como condição coletiva que se esforça pela “existência da ordem”, cria barreiras para desafiar a “entropia do ser”.

Por muito que se espere que os artistas sigam as normas como qualquer pessoa, a permissão que atribuímos à criatividade é no fundo darmos aos artistas alguma concessão tácita para constantemente estender, desafiar e, se necessário, provocar esta interminável acumulação de barreiras (MCCORMICK, 2010: 15).

O mexicano Pablo Angel Lugo Martínez em *El arte transgresor, un acercamiento a la rebeldía, un valor del arte del siglo XX* (2010) analisa o conceito de transgressão fazendo uma retrospectiva e aponta que na antiguidade clássica a transgressão funcionava como um mecanismo do homem para se fazer ouvir pelos deuses. Era “uma luta legítima pela vida e respeito”. Assim, na mitologia grega é possível encontrar exemplos de luta e violação em Prometeu, que entregou o fogo aos homens. A ideia de ultrapassar limites, subverter uma hierarquia, está ligada à concepção grega de rebeldia, como processo de transformação e melhoria que pode provocar uma nova ordem ou desordem.

Martínez afirma ainda que desde o surgimento do cristianismo a transgressão foi relacionada com o pecado e consequentemente com o crime. Uma metáfora bíblica para o assunto pode ser encontrado no *Gênesis*, quando Adão e Eva contrariam a vontade de Deus e comem o fruto proibido.

Foi necessário chegar até o meio do século XV para que o *trespass* adquirisse o significado de “invasão de propriedade”, conforme registrado nas leis florestais do Parlamento escocês. Podemos assim avaliar a sua já antiga e quase erótica proximidade com a transgressão, que de fato só se iniciou após o termo se tornar mais uma matéria de legalidade do que de moralidade. Hoje a palavra transgressão é utilizada em vários contextos, e cabe destacar que o mais próximo a seu significado etimológico se refere à ideia de passar um limite, ir mais além do que o estabelecido. Em latim *transgredior* e *transgressio* sempre faz referência a algo inofensivo, indicando o passo de um lugar a outro, ultrapassar um obstáculo.

Metaforicamente aplicada às leis e normas de conduta, o termo ganha o sentido de uma ação humana de atravessar, exceder, ultrapassar algo que se pressupõem a existência de uma norma estabelecendo limites. Filosoficamente podemos vê-la como uma atitude positiva e fonte geradora de criatividade, revolução e progresso. A transgressão tem servido para expandir as barreiras tanto físicas como conceituais.

Martínez aponta a semelhança entre ela e a rebeldia: “a transgressão dá passo à rebeldia, e o seu contrário, a rebeldia provoca a transgressão”. Dessa forma ambas podem ser uma porta de entrada a um território em que há liberdade.

Quando a transgressão do artista não é privada, mas também dirigida a um público amplo [...] podemos também achar que o que está a ser comunicado envolve intimamente uma provocação para outros sentidos de questionar do consenso. A arte de rua seguindo as deixas tanto das mais recentes linguagens dos *graffiti* como da história mais esotérica do assalto do modernismo às assunções do *status quo*, mexe com a normativa da experiência urbana para permitir um questionamento mais amplo no modo como as coisas são. Este é o espaço da dúvida e do exame em que opera a arte pública não encomendada (MCCORMICK, 2010: 16).

Na grafitecidade há sempre um ponto de desestabilização, de inesperado e incômodo criando uma tensão dialética com o olhar, uma vez que a *Street Art* pretende ser uma comunicação consciente, expressão de formas capaz de produzir ideias e expressar experiência.

Nessa “arte bastarda”, no dizer de Brassai, a sua criação visa exatamente contrariar as regras estabelecidas no universo artístico formal, inclusive a sua forma de inserção no espaço urbano. Afinal, o que se pretende é gerar uma obra nova, propositiva e inovadora que até **transpõe limites espaciais** para a sua exposição. Assim, a violação de limites se realiza de modo consciente e livre.



PHILLIPE PETIT

Em 7 de agosto de 1974 um jovem de 24 anos utilizando um arco e uma flecha lançou um cabo de aço de 200 quilos. Com uma vara de 9 metros fez a sua travessia ilegal da torre sul à norte do World Trade Center e por 45 minutos atravessou um vão abaixo dos seus pés a 440 metros de altura. O artista francês Phillipe Petit [*imagem 25*] ganhou com esse feito as principais manchetes de jornais do mundo.

RAFAEL PIXOBOMB

11 de Julho de 2008, São Paulo. Um jovem, 24 anos, entra agressivo (não violento) na sala central em que acontecia a exposição do final de curso da Faculdade de Belas Artes. Começou a escrever sobre as paredes: “E vc que...” Não terminou a frase. Uma senhora deu lhe na cabeça com um buquê de rosas enquanto gritava: “Só porque ele não tem trabalho quer arruinar o trabalho dos outros. Isso é coisa de vagabundo!”. A confusão estava armada.

Era Rafael Guedes Augustaitiz, filho de uma família pobre de Itapevi, região metropolitana de São Paulo. A sua proposta era usar a pichação como forma de expressão. Para sua apresentação final de trabalho de curso, entrou com outros 60 jovens pichadores de diferentes grupos e “atropelaram” o espaço. “Tinha de ser assim. Precisava apresentar meu universo. Quem picha não pede permissão”, explicou.

Era possível ler “Antes o barulho ensurdecedor” *[imagem 26]*. Confirmava-se a anarquia pura. Seu trabalho foi reprovado, rendeu expulsão e processo por danos ao patrimônio.

A sua radicalização e a ideia de “arte ataque”, levou Pixobomb a realizar outros “atropelamentos”. Em 13 de setembro de 2008 com mais 30 jovens “atropelaram” a Galeria de Arte Choque Cultural, em São Paulo. De posse de latas de spray, picharam quadros, paredes e objetos em exposição. Em 26 de outubro de 2008, o mesmo grupo invadiu a abertura da 28ª Bienal de São Paulo, a “bienal do vazio”, pichando o segundo andar, um grande espaço em branco. Mais uma vez houve pancadaria e prisão. Pixobomb defende que suas ações não são crime e sim ato artístico. Um ponto em comum com Phillipe Petit é o gosto pela altura. O jovem é conhecido na comunidade por ser especialista em escaladas em que proclama a sua versão particular do cogito: “picho, logo existo”.

Passados 34 anos do feito, o diretor James Marsh realizou o filme *Man on Wire*, ganhador do Oscar de Melhor Documentário de 2009. Na época da façanha, Phillipe foi preso e condenado a cumprir uma pena simbólica: apresentar-se de graça para crianças em um parque. Ao ser preso, um policial perguntou-lhe qual a razão haver feito aquilo. “O belo é que não há por quê! Se vejo três laranjas, vejo um malabarismo. Quando vejo um lugar bonito para estender a minha corda, não consigo resistir”, respondeu esse grande criminoso artístico do século XX.





1.8. O EFÊMERO.

Uma condição da contemporaneidade

A mosca dependurada na beira de um ralo...
Acho mais importante que qualquer jóia pendente.
É no ínfimo que eu vejo a exuberância.
Manoel de Barros. *Livro Sobre Nada*.

A grafitecidade é um território rizomático. A ideia central são as múltiplas entradas e saídas. Nela os pontos podem ser ligados a qualquer momento. A sua leitura precisa acorrer de forma nômade como todo caminhante da cidade.

Nas ruas as pessoas tecem a geografia da cidade. A expressão dos grafiteiros/pichadores trata do ínfimo. Achar na cidade um espaço para comunicar os devaneios, manifestar as inquietudes e anseios diante de uma metrópole que propõe um falso igualitarismo e homogeneização, que leva à perda do sentido de pertencer. Para os transgressores a cidade é um espaço de flunar e um campo de investigação e de comunicação apresentando novas possibilidades de ver e de sentir. E eles, por meio de suas obras, criam novas formas de se relacionar com esse espaço.

Solicitación

Esses artistas procuram encontrar/mostrar o efêmero na cidade, com isso valorizando a passagem do tempo e tudo o que se manifesta como transformação e acontecimento. Um gesto de poesia, numa apoteose do singular *[imagens 25 e 26]*.

Imagem 25 [Fa] . Becos, ruelas na região de Taksin, centro Istambul. Janeiro de 2009.





Imagem 26 [Fa]. Os mesmos becos, ruelas e passagens na região de Taksin, região central de Istambul, em Agosto de 2011.

Alguns trabalhos, de alguma forma, se diluem na dinâmica da cidade, ao mesmo tempo em que se aproveitam as possibilidades de fruição que o ambiente urbano propicia, pois a cidade se move num ritmo que se sobrepõe à obra de arte. Cartazes são colados uns sobre os outros em pouquíssimo tempo, e mesmo as intervenções dos grafiteiros convivem com sobreposições palimpsésticas, ou mesmo ações de política pública, que cobrem ou apagam esses registros. Esse artista urbano sabe que seus trabalhos são efêmeros e por isso mesmo fadados ao esquecimento. Daí a necessidade da estratégia e a tática de visibilidade.

Justamente pela efemeridade esses agentes procuram, a partir de pequenos espaços, mostrar-se por inteiro. Não há momentos para um trabalho em evolução, o artista da rua tem de ser extremamente objetivo em suas propostas, pois seu trabalho contraria o princípio da arte duradoura.

Transitar/transitório – a primeira evoca movimento, enquanto a segunda significa algo não durável, que passa. Pensar assim o andar como algo que é também fugaz, de caminhos, desvios e percursos frágeis tal como a comunicação que grita ou sussurra nos cruzamentos das avenidas.



1.9. Tática e estratégia de visibilidade

Os artistas de rua desenvolvem diversas estratégias e táticas de visibilidade contra o sistema visual e burocrático da cidade. Em *A (Outra) Arte Contemporânea: Intervenções Urbanas e Micropolíticas*, o crítico de artes visuais Fernando Cocchiarella aponta que:

se o caráter político da arte na década de 60 e 70 decorria do fato de que todas as formas de oposição atingiam um alvo comum, que as unificava em uma única e grande luta, atualmente elas se manifestam contra alvos não tão facilmente designáveis, posto que difusos, que podem estar situados em quaisquer esferas do campo ético, político e estético, indiscriminadamente, conforme objetivos provisórios (traço que revela e traz à tona a crise do sujeito no mundo contemporâneo) (COCCHIARELLA, 2004 online).

A cidade é um espaço humano de cultura e de comunicação. A cultura é o cultivo das potencialidades humanas; a comunicação, a troca dessas potencialidades. A cidade permitiu e generalizou a experiência de proximidade e também de distância, e ao mesmo tempo possibilita a organização a partir das divisões do espaço. Nesta perspectiva, pode-se entender a cidade de São Paulo como um emblemático campo comunicacional. Como tal ela tem reconhecimento internacional, no que se refere aos processos locais de produção de uma arte de rua conectada visualmente com outros núcleos urbanos espalhados em todo o mundo.

É possível perceber que todos esses elementos estão contidos na moderna *Street Art* e que têm no âmago um movimento de dominação e conquista dos múltiplos lugares que compõem a cidade e que se evidenciam nos rabiscos, ícones, logotipos, que isolados ou reunidos criam uma determinada significação em grandes painéis. Neles colagens, stêncil se inscrevem marcas, nomes, sobrenomes, palavras de ordem, de amor e de humor, mensagens, letras, imagens, poemas e provérbios, entre tantas outras intervenções, que se configuram em diferentes segmentos sociais passíveis de serem decodificados.

É comum em São Paulo distinguir grafite de pichação (GITAHY, 1999), o que não deixa de comportar juízos estéticos e de valor sobre os contextos e textos em apreciação. Para Gitahy, há duas características básicas na linguagem do grafite: estéticas e conceituais. A estética por possuir uma expressão plástica figurativa ou abstrata, como a utilização do traço e/ou da máscara para a definição de formas, além de sua própria natureza gráfica e pictórica. Há ainda a utilização de imagens do inconsciente coletivo que produzem releituras de imagens já editadas e/ou criações de um mesmo artista. Já a forma conceitual do grafite se traduz em seu caráter subversivo, espontâneo e efêmero; sendo neste caso a apropriação da arquitetura e do espaço urbano, como um *locus* para a discussão ou a denúncia de valores sociais, políticos e econômicos.

Nessa investida, são utilizados elementos como o humor e a ironia. Gerando, com tudo isso, a democratização e a desburocratização da arte ao criar uma galeria a céu aberto, sem preconceito e visível a todos. A intervenção abaixo *[imagem 27]*, ao ultrapassar a barreira da legalidade, impõe imagens ou ações carregadas de símbolos, de natureza textual e pictórica, pressupondo a existência de um circuito de comunicação: a presença de um autor e de um eventual destinatário da mensagem. O grafite/pichação busca atingir o maior número de pessoas, uma vez que disputa visibilidade com a publicidade ou as placas referenciais da rede viária. *[imagens 28 e 29]*.

A comunicabilidade do grafite/pichação só adquire sentido e se legitima quando atinge e é assimilado e percebido pelo destinatário.

Este é um receptor anônimo, concebido em função de determinada estratégia de visibilidade que tem em conta o potencial de exposição das diferentes superfícies citadinas. Importa basicamente selecionar locais com grande visibilidade [...]. Em segundo lugar, encontramos [...] os pares. Os membros da comunidade são os únicos com capacidade para decodificar e avaliar o graffiti enquanto produto cultural, sendo a sua apreciação fundamental para a forma como se estrutura o campo (CAMPOS, 2010: 45-50).

Imagem 27. Escadaria da Rua Cardeal Arcoverde em Pinheiros, São Paulo. Grafites de Ise, OsGêmeos, Não, Vício e outros. Foto Fernando Gomes.



O expressão “tática”, empregada por Michel de Certeau, poderia ser considerada um termo chave para tratarmos das práticas dos grafiteiros/pichadores no espaço público e entender suas relações com a cidade, seja pela articulação, ou pela prática da transgressão.

A Tática seria uma hábil utilização do tempo, das circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre os momentos sucessivos de um golpe (CERTEAU, 1994: 45).

O grafite/pichação pode ser uma potente ferramenta para transgredir e até desestabilizar o conceito de arte. O grafite/pichação, considerado como uma expressão de arte, propõe uma vivência sensível das coisas que nos rodeiam. O seu discurso primordial é baseado no desejo de criar relações com a cidade e com os seus habitantes, de uma forma apaixonada, aberta e sem preconceito. Não se cobra ingresso para admirar esses trabalhos de artistas como OsGêmeos, Binho, Cobra, Zezão, entre tantos outros que boa parte do público já identifica. Nesse sentido trata-se de uma arte para todos, uma arte democrática sem deixar, em última análise, de ser uma afirmação política, por detrás da transgressão e rebeldia. Assim, essa estética revolucionária pode exercer a função de despertar os viventes ou conviventes da cidade para o conteúdo de ideias que estão sendo discutidas na contemporaneidade. Talvez mais em países que passam pelas agruras da falência de suas instituições, como é o caso dos dois exemplos a seguir, registrados nas ruas de Tessalônica, na Grécia [*imagens 30 e 31*]: repressão policial, capitalismo, entre outros temas de fácil conexão com os passantes.

Para pensar e intervir em uma realidade em constante transformação como a que vivemos hoje, permeada por mudanças culturais de diversas escalas e sentidos, se fazem necessárias novas estratégia e novas táticas.

Chamo de “estratégia” o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um “ambiente”. Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta (CERTEAU, 2010: 46).

Em diversos pontos do planeta a produção marginal gera movimentos, cada qual carregando suas características regionais. Não por acaso muitos deles usarão a parede ou muro como seu suporte para o diálogo com o mundo, uma vez que os grandes veículos de comunicação são inacessíveis. E é finalmente com intenção artística que essas intervenções urbanas se firmam enquanto arte.



imagens 28 e 29 [Fa]. A busca da visibilidade: em Istambul a disputa com a publicidade; em Londres, estratégia de visibilidade: o grafite executado no alto da torre (não se quer esconder).



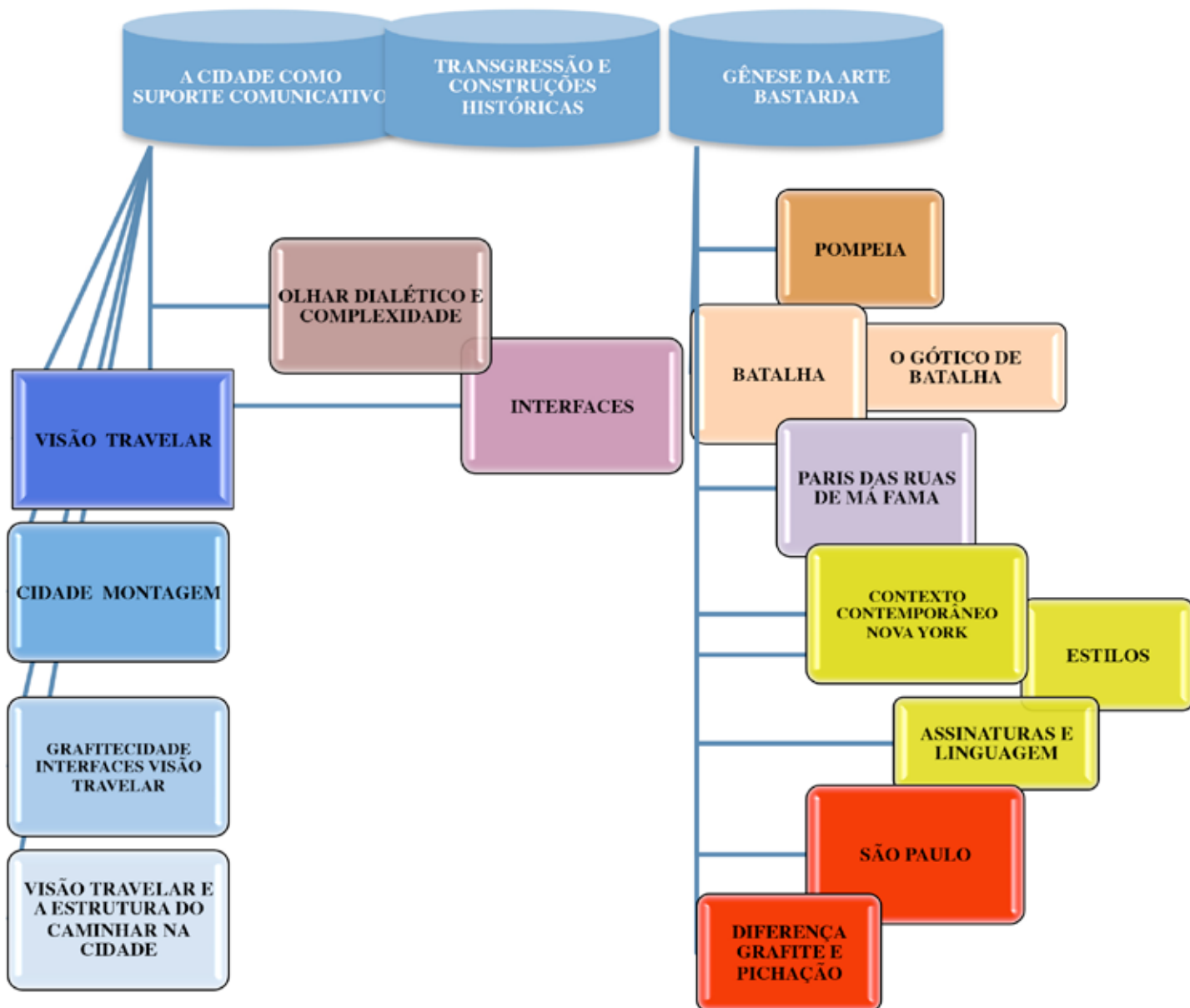
Imagens 30 e 31 [Fa]. Grafites em Tessalônica, Grécia. Janeiro de 2009.



CAPÍTULO 2

A photograph showing two people standing on a ledge or rooftop. The person on the left is wearing a red long-sleeved shirt and dark pants, while the person on the right is wearing a blue long-sleeved shirt and dark pants. They are both looking out over a cityscape. The ledge they are standing on is covered in colorful graffiti, including a large green and white cartoonish face. The background shows a city with buildings and a body of water under a hazy sky.

A cidade como suporte comunicativo



Walter Benjamin foi um dos pioneiros em abordar de maneira interdisciplinar ou transdisciplinar a metrópole moderna. Fez isso em *As passagens* e nos textos a respeito do poeta Baudelaire. Ele cria uma radiografia que revela a cidade como suporte comunicativo e historiográfico. Michel de Certeau é outro pensador que perscrutou de maneira perspicaz o urbano em expansão, indicando a importância da visão na vivência cotidiana. *A invenção do cotidiano* (2008) é um exercício de inquietação, pioneiro, onde ele esboça uma teoria das práticas cotidianas e desmonta a suposta passividade do leitor-consumidor.

A gênese da metrópole contemporânea pode ser fixada em um primeiro momento nos centros urbanos dos séculos XVIII e XIX, quando e onde se consolidou uma imagem marcada pela rapidez, excessos, pluralidade e por uma efemeridade caótica no espaço chamado de cidade moderna. Charles Baudelaire em *Sobre a Modernidade*, a descreve por meio de metáforas, entre elas a experiência embriagadora de tomar um “banho de multidão”. Ele intui um homem, mais do que *flâneur*, observador que tem a paixão e a profissão de “desposar a multidão”, que viaja através do “grande deserto de homens”. Assim o poeta da modernidade inaugura um culto ao frenesi urbano por meio da apologia da multidão.

Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente (BAUDELAIRE, 1996: 19-20).

Para Català, há uma série de padrões preconcebidos que “delimitam, filtram e adjetivam o que vemos” e estruturam a maneira de “representar o que vemos” e portanto, também “estruturam nosso imaginário”, portanto, é formado a partir desses padrões que podem ser divididos em camadas acumulativas.

O imaginário pessoal é relativo a nossa cultura visual particular. São aquelas imagens que conhecemos e que nos afetam pessoalmente. [...] O imaginário social corresponde à visualidade relativa à sociedade em que estamos imersos. Existem em diferentes graus, que podem ir desde o entorno social imediato [...] a uma classe social. O imaginário cultural, referente à visualidade cultural. [...] onde cada sociedade dita o que pode ver, mas também como se pode ver. O imaginário antropológico se relaciona com as estruturas mais profundas que dão lugar à formação de imagens (CATALÀ, 2011: 252-253).

Nessas várias camadas encontramos metáforas de Baudelaire, que cria uma representação da vida tumultuada considerando dois conceitos vigorosos da época: centro e periferia.

Nesse sentido, na grafitecidade esse conceito se dilui e as fronteiras se rompem, pois hoje não há mais um centro, e sim vários centros, e distintas periferias na cartografia urbana, que se renova cotidianamente e modifica radicalmente a forma de circulação e apropriação dos espaços na criação de uma “arquitetura do imaginário” (construir o imaginar). Na modernidade, objeto de estudo desses pensadores, o cidadão do mundo vive em meio a uma explosão de movimento e anonimato, e há espaço para elogios à velocidade dos automóveis e da multidão apressada e de uma paisagem fragmentária que nem sempre delimita horizontes.

O prazer de estar nas multidões é uma expressão misteriosa do prazer sensual da multidão do número... o número está em tudo... A embriaguez é um número... Embriaguez religiosa das grandes cidades. [j 34a,3] (BENJAMIN, 2009: 335).

Essas metáforas baudelerianas apropriadas por Benjamin foram hoje elevadas a um estágio de maior complexidade. Como pensar essa experiência de modernidade em um desenho comunicativo da cidade atual? Esses desenhos ou formas comunicativas se reconfiguram no espaço da vivência do efêmero e do transitório, e estamos à beira de incorrer no erro de que “ver é comparado a compreender”.

Quando vemos uma coisa, acreditamos nisso não só porque tê-la visto é para nós a prova máxima de sua existência, como também consideramos que basta tê-la visto para compreender o significado (CATALÀ, 2011: 252).

Claro que esses dois polos estão muito mais separados do que parece, não apenas do ponto de vista da ontologia das imagens como do seu uso social. Soma-se assim uma dificuldade maior em identificar elementos comunicativos na metrópole contemporânea, pois nesse espaço tudo pode ser informação e nem tudo pode se comunicar. Vale lembrar a expressão a respeito do simulacro expressa no *Beijo de Judas, fotografia e verdade*,

Além das metáforas resta apenas nos certificarmos de que a sensibilidade contemporânea nos predispõe paradoxalmente à profecia e não à história. Vivemos em um mundo de imagens que precedem a realidade. [...] Na verdade não procuramos a visão, mas o *déjà-vu* (FONTCUBERTA, 2010:48).

Portanto a comunicação pretendida pelos transgressores – sobretudo na pichação – é passível de se transformar numa comunicação segmentada, dirigida a um grupo específico de conhecedores dos códigos. Por mais que esses artistas utilizem táticas e estratégias publicitárias de visibilidade, a visão contemporânea na grafitecidade, além de viajar é segmentada e fragmentada, criando um olhar seletivo.

Para Català, o fragmento é uma característica da estética da modernidade – praticamente todas as vanguardas artísticas se basearam em processos de fragmentações.

Continuamos tendo demonstrações dessa mesma tendência na atualidade, em pleno paradigma fluido, por mais que ela se apresente de forma diferente do que fazia anteriormente, quando era uma forma hegemônica (CATALÀ, 2011: 100).

Embora não interesse ao pesquisador destacar o fato de que continuem sendo produzidas manifestações visuais baseadas no fragmento, vanguardistas ou não, uma vez que isso não supõe mais que uma “continuação do paradigma anterior”, ele reforça que as formas fluidas e globais da atualidade têm uma variante baseada na “fragmentação, que é o hipertexto e os espaços multimídia”. Nesse contexto, a cidade que absorve essa informação fragmentada se abre para o pensamento de uma “arquitetura do imaginário” urbano como portas ou janelas para uma visão calcada em hipertextos. Como ocorre então a visão e a percepção na urbe e como o nosso olhar se comporta nesse contexto? No caminhar e na percepção do minúsculo na contingência da multidão, a “visão da cidade” ou “formas de olhares produzidas pela cidade” são geradas via hipertextos.

O termo hipertexto associado ao universo da computação antes era usado primordialmente sobre estruturas literárias clássicas, e é uma instância importante da tendência à visualização da cultura contemporânea, pois a ruptura do texto linear que comporta constitui uma maneira de transformá-lo em imagem (CATALÀ 2011:100).

No trabalho *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, iconografía, liturgia* (1996), Santiago Sebastián, tratando dos problemas iconográficos que se apresentam na formação e no desenvolvimento da arte cristã medieval, afirma que a visão é um “ato de conhecimento” e que a evolução da espécie humana está relacionada com o “ato de ver”.

Com as experiências visuais se forma um código primário que serve para relacionar os objetos e as sensações com os seus respectivos sinais. Tal é o poder da imagem que parece parte constituída da realidade, daí que se defina a imagem como um modelo de realidade (SEBASTIÁN, 1996:48).

Este historiador de arte espanhol utiliza o conceito que J. Villafañe defende em *Introducción a la teoría de la imagen* (2006), ao afirmar que por causa das infinitas variedades icônicas é impossível uma definição monossêmica do conceito de imagem, embora ele se dispõe a correr o risco de afirmar que toda imagem é um modelo de realidade, e que a necessidade de conceitualizar a imagem não é um fim em si mesmo, como a necessidade de encontrar um instrumento que formalize a sua classificação (VILLAFÑE, 2006: 39).

James J. Gibson (1904 -1979) em *La percepción del mundo visual* (1974), propõe a distinção entre “mundo visual” e “campo visual”. Para este teórico da percepção, o “mundo visual” representa a realidade assim como a vemos normalmente, ou seja, desorganizada, sobreposta, avaliada. Já o “campo visual” representa a visão produzida no momento em que fixamos o olhar em um setor do real e o particularizamos. O limite desse campo visual é aproximadamente 180°. Já no mundo visual “o espaço nos circula na plenitude dos 360° e assim não há apenas um envolvimento visual, mas somos enredados em outras sensações” e “penetramos nele ao andar, e alguns elementos que são momentaneamente visíveis logo desaparecem para abrir caminhos para outros” (GIBSON, 1974: 47-50).

No campo visual, tudo isso se organiza de maneira determinada: desaparece o movimento e os objetos se estruturam segundo a distância, não segundo a impressão que temos deles, de maneira que os distantes aparecem como menores em relação aos próximos. Com isso, surge a noção de profundidade, que transforma as avaliações sensitivas e emocionais em avaliação espaciais e geométricas (CATALÀ, 2011:121)

As duas proposições são possíveis, mas o “mundo visual” se aproxima mais de uma “relação natural com o entorno”, uma vez que o “campo visual” implica um posicionamento em relação à realidade, uma “distância” e uma “vontade de organização” daquilo que se contempla dentro de um “campo delimitado”.

Esses dois conceitos servem para exemplificar a dualidade da relação do artista de rua e o caminhante imbricado no espaço físico, pois todo lugar para ser definido precisa de um limite ou borda, e com o sentimento que há algo interior em contraste com o meio ambiente que o rodeia. A dicotomia na grafitecidade é que ao percorrer a cidade, e sob o efeito da visão viajar, nosso olhar se funde com ela. As imagens tatuadas na urbe, na tentativa de comunicar, são rebaixadas ao nível da simplicidade.

Nesse deslocamento não é possível entender sua complexidade. O olhar não assimila toda a complexidade da imagem pela maneira agitada como percorremos a cidade. Não nos resta tempo para olhar. No “travelamento” (modo de ver em movimento como por exemplo dentro de um carro ou ônibus em movimento) a percepção em profundidade dessas imagens não se efetiva, pois o olhar não tem tempo para se deter – ao perceber a totalidade (que elimina o detalhe) não consegue perceber os fragmentos. Assim, a imagem, na totalidade ou no recorte, se torna simplista e destituída de informação.

The background of the page is a photograph of ancient Roman wall paintings from Pompeii. It shows a section of a wall with various painted elements. On the left, there are vertical red and white stripes. In the center, there is a large, white, somewhat abstract shape that resembles a stylized figure or a large letter. To the right of this shape, there are more vertical red and white stripes. The overall texture of the wall is rough and aged, with some areas of peeling paint and exposed plaster.

2.1. A gênese da arte bastarda

POMPEIA. Diário de viagem

“

Através da Circumvesuviana, os caminhos se abriam no sul da Itália e em pouco mais de meia hora estava diante das ruínas da cidade de Pompeia, soterrada em 79 d.C. e recoberta por 7 metros de cinzas do Vesúvio após sua erupção.

Pelo áudio-guia, em espanhol, uma voz narra a carta de Caio Plínio Segundo ao historiador Tácito, narrando a tragédia que sepultou Pompeia.



Imagem 32 [Fa]. Vista geral da cidade de Pompeia, Itália. Janeiro de 2012.

Era o nono dia antes das calendas de setembro, pela sétima hora, quando minha mãe mostrou que se formava uma nuvem volumosa e de forma incomum. [...] Meu tio estudava. A nuvem parecia-se muito com um pinheiro [...] Creio que era arrastada por uma rápida corrente de vento e que, quando esta cedia, a nuvem, vencida por seu próprio peso, dilatava-se e expandia-se, parecendo às vezes branca, às vezes escura ou de diferentes cores, conforme estivesse mais impregnada de terra ou de cinzas. O Vesúvio brilhava com enormes labaredas em muitos pontos e grandes colunas de fogo saíam dele, cuja intensidade fazia mais ostensivas as trevas noturnas. O dia nascia [...] mas aqui continuava noite, uma noite fechada, a única exceção era a luz dos relâmpagos e outros fenômenos semelhantes. Podiam-se ouvir os soluços das mulheres, o lamento das crianças e os gritos dos homens. Muitos clamavam pela ajuda dos deuses, mas muitos outros imaginavam que não havia mais deuses e que o Universo estava imerso numa eterna escuridão (Caio Plínio Cecílio Segundo, *Cartas VI*, 16).

Logo após o soterramento de Pompeia, o lugar foi esquecido. Apenas em 1748, com Carlos III de Bourbon, rei de Nápoles, começaram os trabalhos de escavação, que continuaram sistematicamente durante o século XIX, até anos mais recentes, quando se realizaram obras de restauração e de valorização da antiga cidade e de seu patrimônio excepcional de edifícios, esculturas, pinturas e mosaicos. A cidade ferida e morta nos propicia imagens críticas para a história presente. Estaria ali a oportunidade de pensar espaços, circulação, a ação do *flâneur* de Benjamin, a promover a dialética entre o olhante e o olhado enquanto diferença temporal. Um espaço impregnado de memória.

Em Pompeia temos a impressão de que a cidade foi abandonada ontem. As marcas dos pompeianos estão por toda parte: no anfiteatro, no foro, nas vendas, oficinas, residências, nos banhos, nos lupanares, nos templos e nas marcas das pedras das ruas, como seu sistema de escoamento da água das chuvas. Esse estado de congelamento no tempo torna-se apropriado para estudar suas formas urbanas.

A cidade moderna é uma manifestação concreta do espaço, os usos e hábitos constroem a imagem do lugar, mas a rotina cotidiana impede a sua plena percepção, resultando em um todo homogêneo e ilegível, sem codificação. Em Pompeia tudo está fixo, permitindo a fruição sem outros apelos.

Caminhando pela cidade cristalizada no tempo, pensava: O que me fez chegar até aqui? O que esta cidade pode revelar? Naquele momento, não obtive resposta às minhas indagações. Hoje, rememorando, juntando fragmentos de bilhetes de viagem, ingressos, mapas, ouvindo as gravações de áudio chego à presunção de que de algum modo me portava como o arqueólogo Norbert, de Wilhelm Jensen, em busca da sua Gradiva.

Desse modo, as imagens que registrei materializam o início de um passado que adensou como história de si mesmo no presente. Aquela cidade (re)significada hoje no espaço do presente me indica uma temporalidade contemporânea: uma não mortificação e uma renovação da fugacidade das imagens.

Contemplar cidades pode ser especialmente agradável, por mais vulgar que o panorama possa ser. Tal como uma obra arquitetônica, a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala, algo apenas perceptível no decurso de longos períodos de tempo. [...] Em ocasiões diferentes e para pessoas diferentes, as sequências são invertidas, interrompidas, abandonadas, anuladas. Isso acontece a todo passo. A cada instante existe mais do que a vista alcança, mais do que o ouvido pode ouvir, uma composição ou um cenário à espera de ser analisado. Nada se conhece em si próprio, mas em relação a seu meio ambiente, à recordação de experiências passadas (LINCH, 1960: 11).

Por meio do grafite, pinturas ou mosaicos, os pompeianos e viajantes escreveram sobre a cidade queixas, insultos, emoções, poemas de amores ínfimos ou ocasionais mensagens que as cinzas expelidas pelo vulcão se encarregaram de fazer perdurar no tempo. Ao lado de anúncios institucionais e autorizados, como a publicidade eleitoral ou anúncios de espetáculos no teatro [*imagem 33*] é possível encontrar a escrita espontânea, não autorizada e transgressora [*imagem 34*]. Essa escrita não só rompe com a “gramática da língua” como também com a “gramática da escritura, segundo Rosas Callarso em *Decir por las Paredes* (CALLARSO: 2009).



Imagens 33 e 34[Fa]. Exemplos de *graphio inscripta*. Pompeia, Itália. Janeiro 2012.

O que levava aqueles homens e mulheres a escrever nas paredes e a tornar públicos desejos íntimos e experiências inconfessáveis? A transgressão e o anonimato teriam um poder libertador?

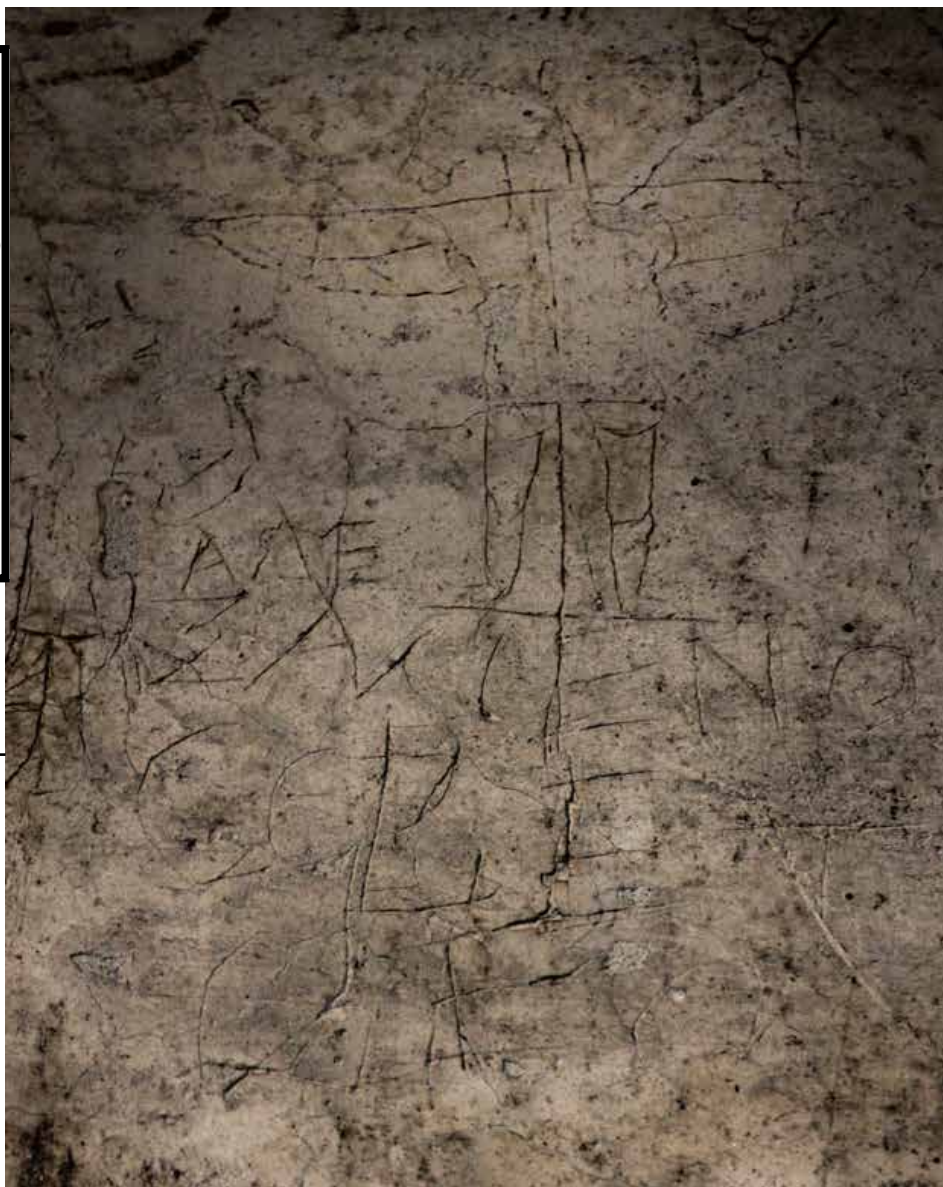
Será que essa transgressão não seria uma maneira de escrever histórias para saber quem somos? Ou uma tentativa de responder à pergunta que a lagarta faz para *Alice, no País das Maravilhas*: “Quem é você”? (CALVINO, 2008: 128).

Pompeia oferece muito mais do que subsídio para o estudo do grafite. Sua própria estrutura urbana se abre, como buscando um regramento dos fluxos humanos. E na paisagem lertárgica encontro o passado e sou tragado por estranhas sensações. Pouco a pouco a cidade vai se revelando: os espaços de vivências cotidianas, amplos espaços de circulação, ruas de perspectivas profundas. Descobrem-se as esquinas, desvios e mudança de rota que as pequenas vielas oferecem, e ao mesmo tempo o encontro com amplas praças.

A cidade pede deslocamento, vivência e o se permitir “perder”. Naquela manhã de janeiro, caminhando pelas ruas, tive a impressão e a sensação de ouvir a voz dos moradores, silenciada por séculos de esquecimento, através dos inúmeros grafites espalhados pela cidade. Ao mesmo tempo em que a sua vasta produção revela a importância da escrita no contexto romano *[imagens 35 e 36]*.



Imagem 35 [Fa]. Grafite com crucifixo e palavras escritas em grego: “Alexamenos adora a Deus”. Antes da metade do Século III d.C. Museu Arqueológico de Nápoles, Itália.



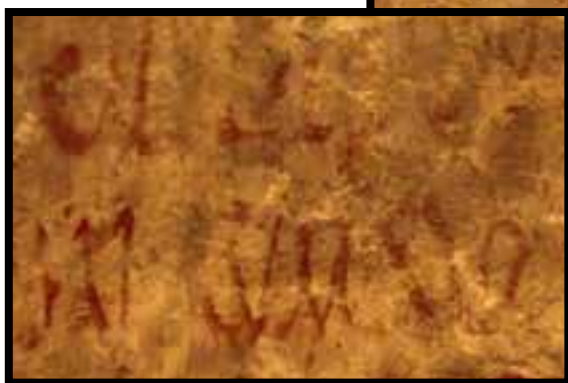


Imagem 36 [Fa]. A Imagem de uma fachada indica o Pater Líber (figura associada a Baco), reconhecível pela coroa e pela torre, o ramo em suas mão junto com a Vênus de Pompeia, a deusa tutelar da cidade. Em segundo plano, a construção de um templo. Sobrepostas, inscrições eleitorais de C. Lulius Polybius e C. Lollius de 73 e 78 d.c. Museu Arqueológico de Nápoles, Itália.

Para Kevin Lynch (1988), a identidade visual, estética e cultural das cidades é formada, entre outras coisas, tanto por elementos gráficos que funcionam como indicadores de fluxos urbanos, quanto como marcos que identificam e nomeiam pontos da cidade, auxiliando na definição de sua estrutura informacional. Portanto, as inscrições encontradas em Pompeia, e em nossas cidades contemporâneas, podem ser compreendidas como um discurso identitário e comunicativo.

Plínio, o jovem, em uma de suas cartas registrou: “lerás, muitas vezes, em todas as paredes e em todas as colunas, muitos grafites escritos por muitas pessoas”. As inscrições eram constantemente apagadas pelos “*dealbatores*”. Literalmente, “que tornam a parede branca”, que liberavam os muros para novas inscrições. As intervenções nas paredes provinham de todos os grupos populares da cidade, de camponeses a artesãos, de gladiadores a lavradores (FUNARI, 2003: 80-81). Entre paredes em ruínas e pinturas desbotadas, foram reveladas pistas de uma sociedade que tinha na escrita um rico potencial.

Caminhar por Pompeia me faz ultrapassar os limites da memória individual, abrindo para a amplitude da cultura. Já que a cidade não é só um objeto perceptível, mas um produto de muitas construções (LINCH, 1960:12). Assim, desta forma me reencontro com a sensação e o tempo perdidos, (re)significando a duração do tempo e da imagem, podendo ter potência crítica e reflexiva quando me encontro inserido em um campo de imagens.

O número de grafites encontrado pela cidade impressiona. Muitos deles dedicados ao erotismo, ao amor e ao sexo (falos, rostos, gladiadores, flautistas, caricaturas), infinita formas de plasmar pensamentos e preocupações. Aqui novamente vem a ideia: “escrevemos para saber quem somos”. As paredes, muros e espaços das cidades foram no passado e continuam hoje portadores de manifestações políticas, reivindicações sociais ou lúdicas.

Assim, o espaço urbano é uma arena onde se confrontam visões, mensagens e discursos díspares incrustados em sua epiderme e reforçando um legítimo discurso de contestação de uma linguagem proibida, no limiar entre a norma e o desvio social.

A base desse fenômeno, desde sua origem, é elementar: o importante é propagar e publicitar o nome e idéias por um maior espaço e visibilidade, escapando aos olhares vigilantes das normas sociais e abastecendo a cidade com novos signos.

A cidade é transformada numa polifonia de vozes marginais e dissidentes que preferem perverter a ordem comunicacional e a harmonia dos espaços *[imagem 37]*. Nessas intervenções urbanas a comunicação se torna transgressora, transformando o espaço em local repleto de afetividades, relações e histórias. Os autores das inscrições pompeianas não podiam imaginar que com o passar dos séculos, essas marcas se converteriam num documento precioso e quase único para conhecer aspectos da vida cotidiana da Roma antiga.

”



Imagem 37 [Fa]. Grafite *Programmata e edicta edendorum* nas rua de Pompeia, Itália. Janeiro 2012.



2.2. BATALHA. Um ensaio português

O mosteiro Dominicano da Batalha em Portugal é o mais significativo edifício do gótico português e revela a evolução da arquitetura medieval até o início do século XVI. A partir do catálogo de uma exposição realizada em Leiria, Portugal, em 2010, *Grafitos medievais do Mosteiro da Batalha*, em que era possível visualizar pelas fotos um conjunto de grafites localizados no Claustro Real e nas Capelas Imperfeitas. Esse foi o ponto de partida para pensar que ali estava, via salto histórico, uma conexão com os grafites de Pompeia e os atuais. O trabalho pioneiro dos historiadores, Saul António Gomes e Jorge Estrela foram fundamentais.

Os grafites de Batalha impressionam e é possível perceber o anacronismo das imagens em relação à história do grafite. Ao percorremos o mosteiro, seus claustros, capelas e vislumbrando as inscrições, observamos que aquele local é um espaço de grafitecidade e que as imagens produzidas no século XV têm a mesma intenção dos grafite produzidos na contemporaneidade.

O que se supõe é que esses grafites foram produzidos com um ponteiro, talvez de argila, que deixa o dióxido de ferro (cor vermelha) no calcário branco e brando, e depois vai tomando a tonalidade avermelhada. Sua permanência pode ser explicada pelas condições físicas específicas – pedra calcária e muita umidade.

Uma pergunta que vem à cabeça: quem realizou esses grafites e com que intenção? O que os historiadores, Saul António Gomes e Jorge Estrela (2010), defendem é que foram feitos durante as obras do mosteiro pelos elementos que delas se ocuparam. Ou seja, escultores, pedreiros, carpinteiros, arquitetos e monges que fixaram nas paredes uma linguagem paralela, não a dos alicerces, das abóbadas, mas de um imaginário que iria chegar à posteridade: os medos, as ironias, as crenças, elementos do cotidiano e o imaginário do século XVI.

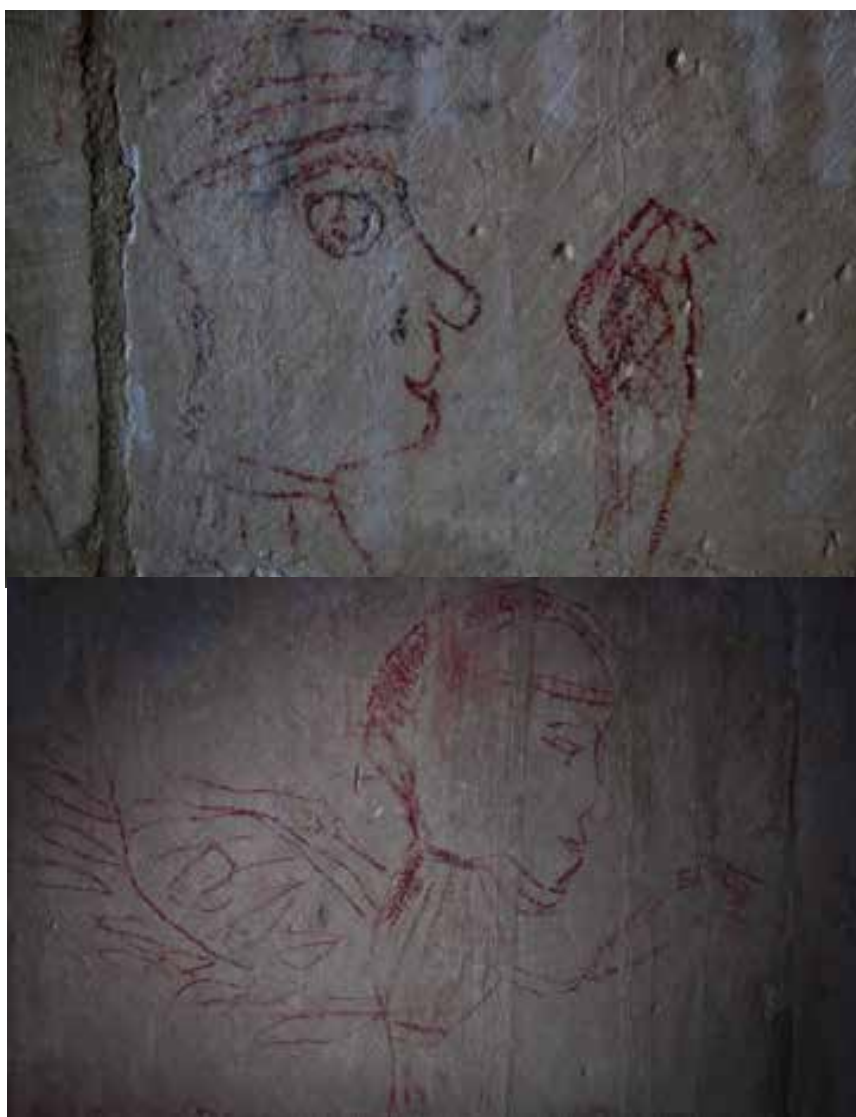
Os desenhos são muitas das vezes informativos e funcionais, rascunhos para a construção. Enquanto outros surgem despreocupados, denunciando vivacidade no convívio e alegre de viver. O trabalho dos historiadores ajuda a fixar e construir a ideia que a origem do grafite está inserida na necessidade marginal de posicionar perante o mundo.

Originalmente os grafites possuem um cor vermelha. Na década de 50, os monges pensando ser fruto de vandalismo tentaram apagar. Retiraram a cor original, mas ficou os vestígios dos traços de cor branca *[imagens 38 e 39]*.



Imagens 38 e 39 [Fa]. Conceito de palimpsesto. O navio como representação da transgressão, e esboço para a construção das abóbodas do mosteiro.

Algumas imagens encontradas revelam o inconsciente de um tempo. Um tipo de grafite comum são rostos que vão de um antropomorfismo ou antropozoomorfismo fantasioso à caricatura e aos retratos. As duas figuras abaixo [*imagens 40 e 41*] possuem a mesma gestualidade nas mãos, Estrela aponta que seriam falcoeiros pelos detalhes da roupa.



Imagens 40 e 41[Fa]. O falcoeiro e o homem pássaro



Outro conjunto interessante, pela sua complexidade e registros de diferentes épocas que o compõem é a cegonha *[imagem 42]*. Ele se encontra na parede norte do claustro real, na entrada do dormitório.

Na parte baixa, os traços são de uma caravela. Aproveitando o traçado do mastro que se recorta as perna da cegonha. A ave na interpretação medieval representava a permanente vigilância de um espírito acordado para a reflexão sobre os valores cristãos.

O animal marinho místico, se encontra no claustro Afonsino *[imagem 43]*. Esse tipo de representação era muito comum nas ilustrações cartográficas da época. Também podemos observar sobreposições: a cor escura é posterior.

Imagens 42 e 43 [Fa]. Imagens do inconsciente.
A cegonha e o monstro marinho.



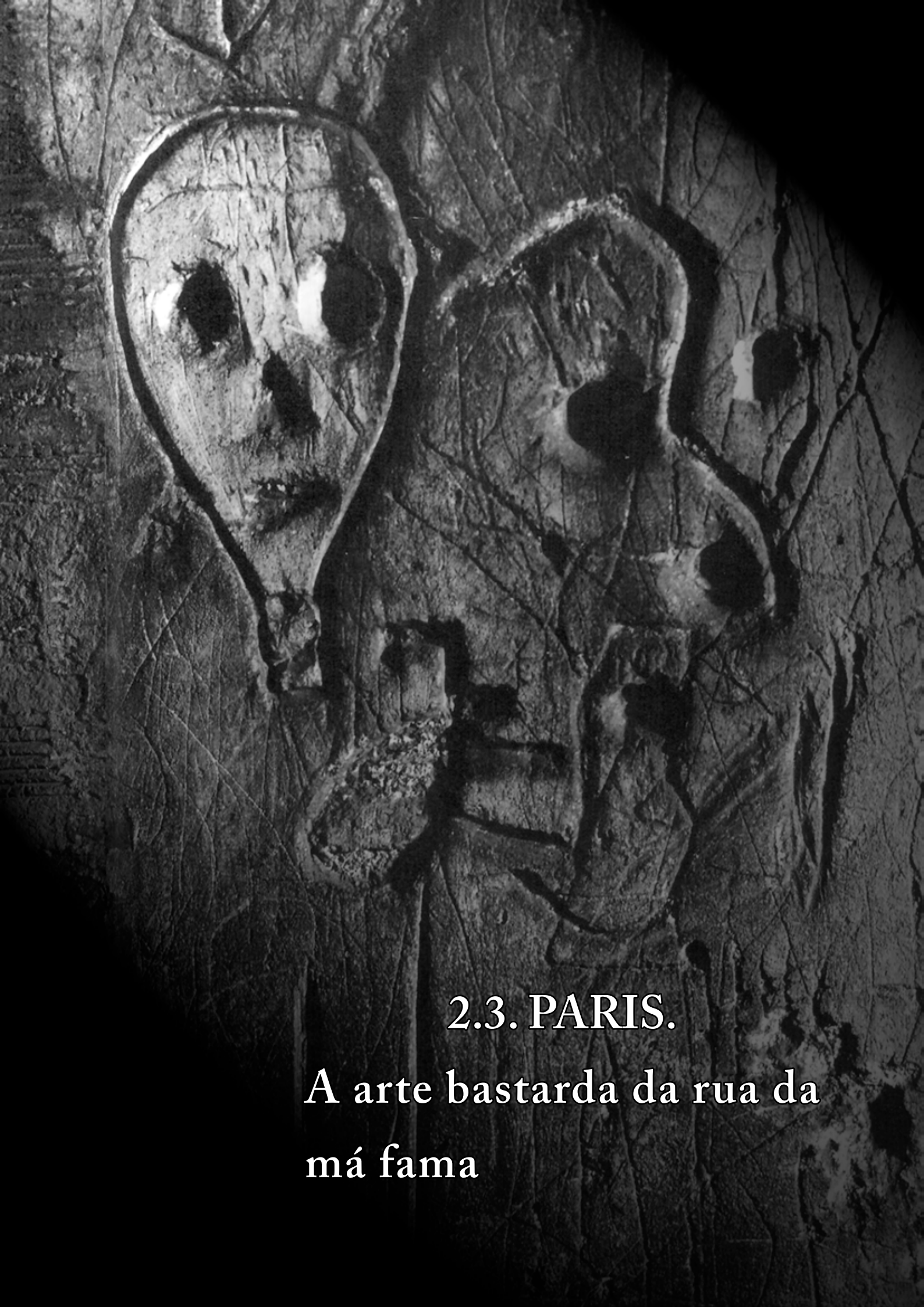
Os desenhos são ingênuos, mas expressivos e quem os fez queria certamente comunicar algo que pudesse ser compreendido por outros. Nas fotos abaixo *[imagem 44]* se não fosse o caráter arcaico das vestimentas poderiam ter sido realizados hoje. Observando as figuras femininas, pelo estilo das roupas, e os leques na cabeça, adaptados da corte, pode ser datados da segunda metade do Século XV. A figura encontrada na parede exterior sul do mosteiro vemos um rosto bem definido, e usando tipo um turbante, que é bem conhecido na iconografia de quatrocentos *[imagem 45]*. O homem peregrino, bastante elaborado, encontrado na parte baixa da porta de entrada das capelas imperfeitas, pela tonalidade preta indica que é um grafite posterior a fase vermelha *[imagem 46]*.



Imagens 44,45, 46 e 47 [Fa].
Figuras humanas.



112



2.3. PARIS.

A arte bastarda da rua da
má fama

Em 1933, o fotógrafo e ensaísta húngaro Gyula Halász, radicado na França e conhecido como Brassai, definiu o grafite como “Arte bastarda das ruas de má fama” [*imagens 51 e 52*]. Partindo desse princípio ele defende:

Essa arte bastarda das ruas, tão menosprezada que mal é capaz de despertar a nossa curiosidade, tão incerta que as inclemências do tempo a podem apagar, transforma-se numa escala de valores. A sua lei é vinculada, põe de pernas para o ar todos aqueles sistemas estéticos que tanto tempo levaram a introduzir. A beleza não é, na verdade, o objetivo de sua criação, mas a sua recompensa (BRASSAI, 2008: 36).

Artista prolífero e inquieto, Brassai iniciou um projeto pioneiro: registrar misteriosos sinais produzidos por anônimos nos muros de Paris, catando, como mais tarde diria Walter Benjamin, “farrapos” e “resíduos” de uma vida cotidiana. Olivia Maria Rubio em *La magia de las paredes* aponta que ao longo dos anos, como um verdadeiro *flâneur*,

[...] como um caçador em busca de suas presas [...] Brassai percorrerá uma e outra vez as ruas de Paris, especialmente os bairros operários, em busca dessas manifestações de espírito. Em seus devaneios pela cidade, ante esses prodígios de criações espontâneas, Brassai tinha a sensação de atravessar as fronteiras de um domínio proibido e se aventurar num mundo de conto de fadas, de atravessar séculos ou até milênios. [...] Parecia que boa parte da arte da humanidade estava contida nessas manifestações anônimas e espontâneas que se incrustavam pelos muros das ruas de Paris (RUBIO, 2008: 14).

Além de fotografar, ele inventariou e criou uma cartografia, classificações (paredes, rostos, animais, morte) que ofereciam material para o estudo da intenção e de suas origens, apontando conexões com a arte moderna. Ao mesmo tempo em que essa sistematização possibilitava o suporte para criar um discurso sobre a modernidade, já que ele via esses traços riscados condenados ao desaparecimento. “Os olhos de Paris”, como foi chamado Brassai, se interessou por esses grafites urbanos, espontâneos e imaginativos, fruto de trabalho de marginais, de crianças e agentes excluídos [*imagem 52*]. Percebeu nisso uma forma de arte, intuindo nela novas possibilidades de expressão artística. Naquele momento, ele estava envolvido como os surrealistas e convencido de que essas manifestações “de tão pouca importância” eram emanações do mundo onírico, uma verdadeira essência da realidade (RUBIO, 2008: 14). Prodigioso narrador, o fotógrafo publicou na revista *Minotaure* [*imagem 53*] a arte dos humildes desprovidos de cultura e,

[...] de educação artística, reduzidos a criar tudo com seus próprios meios, a reinventar por seu próprio impulso. Uma arte que ignoramos e que se ignora. A linguagem das imagens mais primitivas, mas que temos esquecido de escutar. Uma linguagem muda, sem mediação da palavra (BRASSAI, 1958: 6).



Imagem 51. Brassai. Composição de 23 fotografias de Brassai coladas em um papelão. 1968.



Imagem 52. Brassai. Criança escrevendo um grafite para a série *VII La mort*, 1935-1950.
(C) RMN - @Jean-Gilles Berizzi



Imagem 53. As primeiras imagens do trabalho sobre grafite publicado na *Minotaure*, em 1933.

Para ele, diferentemente de um quadro ou fotografia, cujo suporte é frágil, o grafite gravado no muro é “pedra indestrutível que inspira a ideia de eternidade que se congela na matéria”. Brassai reflete sobre o grafite na acepção original do termo: o riscado e não realizado com tinta.

O grafite gravado assimila a parede, um suporte substancialmente idêntico ao papel, onde sua estrutura desempenha um papel ativo, seja por sua força sugestiva ou por sua capacidade de resistência. Pensa que “um muro velho nunca está inerte, vibra em toda a sua superfície colorida, as cores deslizando uma sobre outra (SAINT-CYR, 2009: 20).

O artista demonstra o poder evocador do muro, “que dá a palavra a essa parte da humanidade que, sem ele, estaria condenada ao silêncio”. Desta forma acontece uma evocação simbólica. Como pesquisador, Brassai se embrenha a decifrar a vida ao ler o muro, “olha com ternura os juramentos entalhados nas árvores, estabelece a cronologia do mundo ao visitar as paredes das cavernas e as das fábricas”. Desta maneira cria por meio da fotografia uma metodologia de registros de seu objeto de estudo para posteriormente criar nomenclaturas: o nascimento do homem, a vida, o amor, a morte, os animais, a magia.

Em contextos diferentes, recria a mesma fórmula adotada pelo filósofo alemão em *Passagens*. Susana Dobal comenta, em *Graffiti Brassai: Documento de um imaginário histórico*, que as fotografias dos grafites são “imagens em abismo”,

não apenas porque elas são signos de signos, [...] mas porque uma vez que essas fotos foram exibidas se tornaram parte de paredes sobre outras paredes. Isso ficaria ainda mais evidente quando [...] expôs tapeçarias feitas a partir dos grafites fotografados.[...] Ele estava devolvendo à parede o que tinha sido retirado dela: imagens de muros rabiscados impressas sobre papéis fotográficos, e estes redenhados em tapeçarias penduradas sobre paredes brancas (DOBAL, 1999: 227).

Brassai descobriu nos muros uma linguagem transgressora, uma visão pictórica, tornando-os figura emblemática no universo da arte urbana, como pesquisador e *flâneur*. Henry Miller escreveu, em *Trópico de Câncer*, sobre o périplo dos “olhos de Paris”:

Depois, um dia, topei com um fotógrafo; estava fazendo uma coleção dos bordéis baratos de Paris para algum degenerado de Munique. [...] Era um bom companheiro, fotógrafo. Conhecia a cidade de alto a baixo, os muros, particularmente (MILLER, 1975:181-182).

Nas voltas dadas pela história, nos anos de 1960, marcados em todo o mundo ocidental pela eclosão de movimentos de contracultura e pelo espírito de contestação, reivindicação social e cultural, o grafite volta à cena como instrumento político. Na revolta estudantil francesa, de maio de 1968, a forma de expressão utilizada pelos manifestantes foram as mensagens escritas com tintas spray nos muros.

Ítalo Calvino em *A cidade escrita: epígrafes e grafites*, vai contra essa ideia e escreve

A palavra nos muros é uma palavra imposta pela vontade de alguém, situe-se ele no alto ou embaixo, imposta ao olhar de todos os outros que não podem deixar de vê-la ou receptá-la. A cidade é sempre transmissão de mensagens, é sempre discurso, mas uma coisa é você poder interpretá-lo, traduzi-lo em pensamentos e em palavras, e outra é se essas palavras lhe são impostas sem possibilidade de escape (CALVINO, 2010: 110).

Continua dizendo que esse raciocínio não vale para as escritas propostas sob regime de opressão,

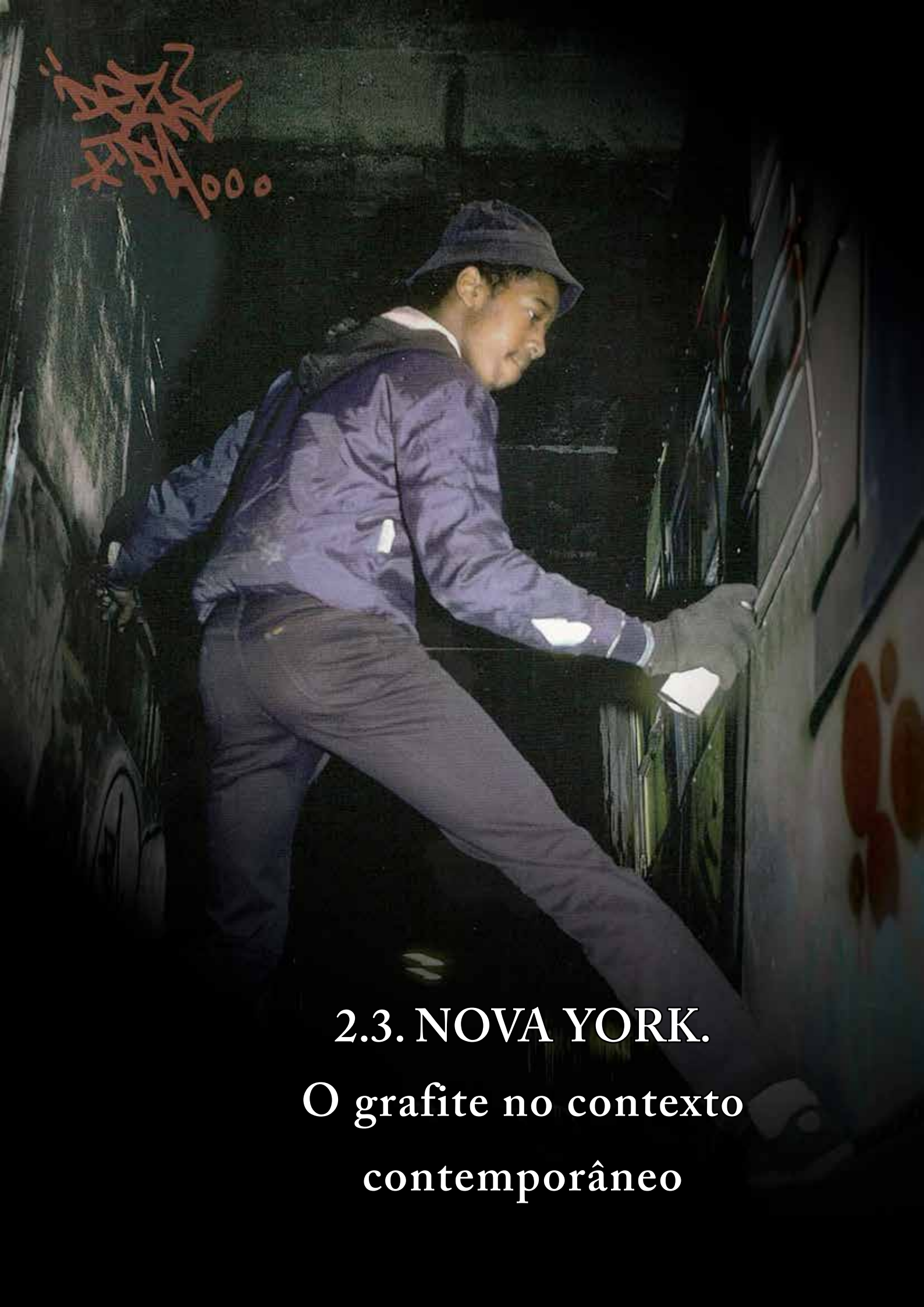
Porque ali é a ausência da palavra livre o elemento dominante, inclusive no aspecto visual da cidade, e o pichador clandestino preenche esse silêncio arriscando-se por inteiro, até o ato de lê-lo implica certo risco e impõe uma escolha moral (CALVINO, 2010: 111).

As paredes no maio francês de 1968 se converteram em portadoras de ideais que marcavam o movimento estudantil. Surgem palavras que não são apenas demandas políticas, mas todo o tipo de inquietação: “Abaixo a representação”, “É proibido proibir”, “Pedimos o impossível”, “Não existem pensamentos revolucionários, só existem atos revolucionários”. Essa mesma ferramenta virá a ser empregada pelos *punks* nos muros da Inglaterra dos anos de 1970. Também como forma de escrita de protesto.

Será apenas no final dos anos 1970 e início dos 1980 que o movimento *hip-hop* apresentará o grafite nova-iorquino para o mundo, com sua linguagem particular. Esse movimento é que dará a base para entender o grafite como o conhecemos atualmente. Paulo Knauss em *Grafite urbano contemporâneo* destaca que

Os movimentos de maio de 1968 em Paris tiveram a sua importância na história da imaginária urbana do fim dos anos 60. Isso especialmente após a formação dos *Ateliês de Arte Popular* que disponibilizou nas ruas a técnica do silk-screen ou serigrafia, cobrindo a cidade em poucos dias com cartazes que promoviam a defesa de mudanças sociais (KNAUSS, 2001: 334-335).

Ainda segundo o autor, em meados dos anos 80 houve a internacionalização da atividade a partir de Nova York e impulsionada por empresas de publicidade de transporte que levaram a ideia para a França, onde se criou então, em Paris, em 1987, o Museu Internacional do Grafite, liderado pelo editor Georges Nataf. E assim, dessa forma, gradualmente, aconteceu a institucionalização do grafite como arte, na medida em que os integrantes e formadores de opinião do universo artístico abarcaram essa nova manifestação incluindo-a no seu repertório.



2.3. NOVA YORK.

O grafite no contexto contemporâneo

Há certo consenso de que o grafite, como o conhecemos hoje, surgiu na década de 1970, juntamente com o movimento do *hip-hop*, em Nova York. O movimento se globalizou, sem se uniformizar, revelando-se um fenômeno em busca de atribuir novo sentido à cidade. O grafite dos anos 70 se desenvolveu de forma tipográfica, ainda sem a presença do figurativo que surgirá depois como adereço. O grafite atualmente é uma junção de elementos figurativos, grafismo e letras.

Erik Rotheim, um norueguês e engenheiro químico foi o inventor da lata de spray aerossol em 1926, o que fez tornar possível o surgimento das latinhas de tinta spray. Todavia o seu uso só se popularizou a partir de 1940, quando foi industrializada e comercializada nos Estados Unidos.

O sociólogo português Ricardo Campos em *Porque pintamos a cidade*, escreve que o *hip-hop* é basicamente um universo lúdico-simbólico, que se traduz na adoção de um particular modo de expressão coletiva (*rap*, grafite e *break-dance*) e que essas exhibições eram instrumentos a serviço da causa de uma juventude estigmatizada que convergia em torno desses elementos que “invocam a etnicidade, a racialização da experiência e a injustiça social”, e continua

O graffiti *Hip Hop* é apenas um dos gêneros de grafite norte-americano, embora se tenha afirmado como o mais relevante, nomeadamente pela forma como se globalizou. Existem diferentes subgrupos com as suas peculiaridades, alguns dos quais são anteriores ao movimento *Hip Hop*, como é o caso do graffiti surgido na cidade de Filadélfia que influenciou decisivamente as demonstrações que posteriormente surgiram em Nova York (CAMPOS, 2010:92).

A fotógrafa Martha Cooper registrou as cenas do grafite nos trens de nova York na década de 1970 e 1980. O seu trabalho se transformou no livro *Subway Art* (1984), uma das primeiras publicações sobre o assunto. Cooper entrava nas linhas dos trens para capturar momentos únicos do início do movimento do grafite na cidade. A sensibilidade e vivência do meio deram a ela uma visão única que é refletida em imagens que vão além dos trens e partem para o cotidiano desses primeiros grafiteiros *[imagens 54, 55 e 56]*.

A proliferação do grafite nos vagões de trens nova-iorquinos levou os artista a criarem táticas e estratégias de mobilidade, pois suas mensagens circulavam pela cidade livre de um suporte fixo. Foi nesse período que o grafite, antes tratado como vandalismo, acabou absorvido pela indústria cultural. Era, enfim, um produto cultural elevado ao status de arte que entra pela porta da frente das galerias.



Imagens 54, 55 e 56. Fotos de Martha Cooper. A fotógrafa registrou os grafiteiros em ação.



A veiculação do grafite de Nova York pela grande mídia afetará diretamente esse circuito produtivo, desencadeando, incentivando e reinventando artistas de rua por todo o mundo.

O grafite entra como componente visual da cultura *hip-hop* teria, nos *writers* (escrevedores), os artífices encarregados da tarefa de dar um suporte imagético à esfera musical e espalhando pelas ruas da cidade os símbolos de uma identidade visual urbana em construção.

Enquanto linguagem continha fórmulas bem definidas, sendo consequência entre a audácia, a inovação e a pobreza de recursos técnicos. O hip-hop é pobre de recursos, mas rico e criativo em produções, descende de artifícios, experimentação, fusão, bricolagem. Uma verdadeira arte de rua do cotidiano (RAMOS, 2010:94).

O pensador francês Jean Baudrillard, no estudo *Kool Killer*, ou a *insurreição pelos signos* (1996), foi um dos que se ateve ao movimento que aconteceu pelas ruas de Nova York. Ele diz que na primavera de 1972 começou a “arrebentar em Nova York um vagão de graffiti que, partindo das paredes e muros dos guetos” terminou por se apoderar do metrô e dos ônibus, dos caminhões e elevadores, corredores e monumentos. “Cobrindo inteiramente de grafismo rudimentar ou sofisticado cujo conteúdo não é político nem pornográfico, compondo-se apenas de nomes, sobrenomes retirados de gibis underground”. Baudrillard detecta no grafite uma revolução que se levanta dos guetos e coloca a cidade em xeque.

Os jovens entram a noite nas garagens de ônibus [...] e se soltam graficamente. No dia seguinte, todas as linhas cruzam Manhattan nos dois sentidos. Apagam-se os desenhos, detêm-se os grafiteiros, prendem-se grafiteiros, proíbe-se a venda de spray e outros artefatos – isso em nada os afeta: eles os fabricam artesanalmente e recomeçam todas as noites (BAUDRILLARD, 1996: 99).

Os muros grafitados nasceram após a repressão das grandes revoltas urbanas ocorridas entre 1964 e 1970. É uma ofensiva tão selvagem quanto as revoltas da época, mas de forma diferente: ela mudou o conteúdo e o terreno. Era uma ofensiva pública e aberta e mudou a forma de intervenção. A razão seria a falta de significado de suas inscrições em oposição a todos os signos que organizam a vida da metrópole, inclusive os que definem os próprios guetos como espaços de exclusão. A revolta radical está inicialmente em dizer: “Eu existo, eu sou tal, eu habito esta ou aquela rua, eu vivo aqui e agora”.

Baudrillard reflete que a cidade, antes local prioritário de produção e realização da mercadoria, passa a ser o lugar de execução de signos como uma “sentença de vida ou morte”. Toda a urbe torna-se um espaço de códigos. Essa revolta radical e a necessidade de registrar um pertencimento não é apenas revolta de identidade ou de combater o anonimato, já que

[...] ao anonimato eles não opõem nomes, mas sim pseudônimos. Eles não desejam sair dessa combinatória para reconquistar uma identidade impossível de qualquer maneira, mas para voltar à indeterminação contra o sistema – converter a indeterminação em exterminação (BAUDRILLARD, 1996: 101-102).

Quando um alguém escreve seu nome em uma mídia móvel, reivindica sua participação na cidade. “Sou eu e existo e faço parte da cidade”. De alguma forma esse transgressor, além de reivindicar a existência, usa de táticas e estratégias para se fazer presente.

Dessas reflexões permanece a noção de pertencimento e da força da ação política dessas intervenções. É oportuno tratar de outro tema, que é a apropriação que a indústria cultural fez desse modelo de produção, enquadrando-a e elevando-a ao status de arte e começam a fazer parte do circuito e do mercado das grandes galerias de arte. Artistas como **Keith Haring** (1958-1990) [imagens 57 e 58] e **Jean-Michel Basquiat** (1960-1988), embora com trajetórias diferentes, se destacam nessa virada.



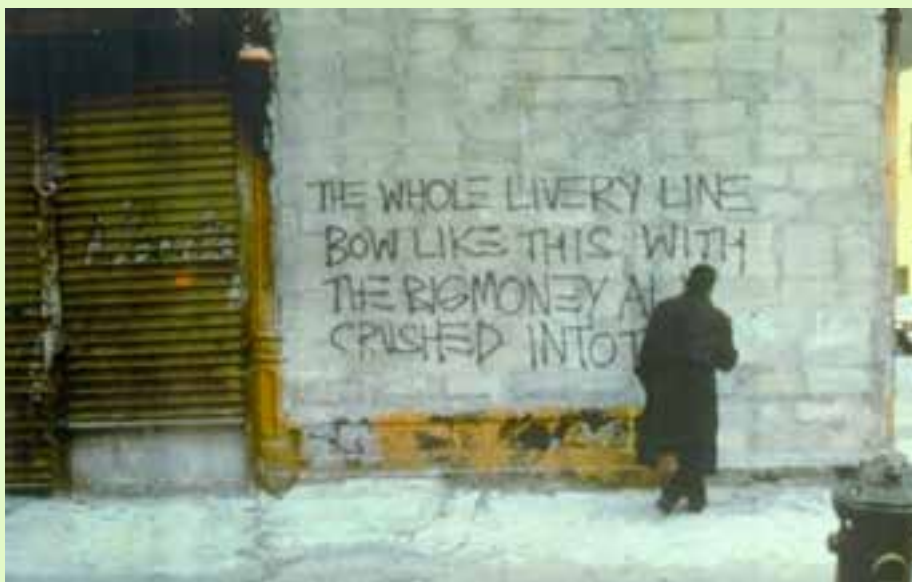
Imagem 57. Grafito de Keith Haring na Rua Houston, em Nova York. Data e fotógrafo desconhecidos.

Keith Haring

cursou artes visuais na School of Visual Arts, de Nova York, e desenvolveu um trabalho de pesquisa inspirado nas reflexões de Umberto Eco e na obra do pintor francês Jean Dubuffet (1901-1985) que propunha uma arte bruta, com uma postura crítica contra a cultura dominante. Haring levou a linguagem do grafite e dos quadrinhos para as telas em desenhos figurativos simples, de contornos grossos. Imagens de fácil reconhecimento e reprodutibilidade, seu trabalho se torna um produto comercial, rentável, sendo logo absorvido pela indústria cultural. Defensor da máxima de que “a arte é para todos”, o artista pop foi considerado um dos grandes ícones das décadas de 70 e 80 em Nova York. Haring morreu muito cedo, com 31 anos de idade, vítima de complicações de saúde relacionadas com a AIDS.



Imagem 58 [Fa]. Keith Haring no Palácio Réggia de Caserta, Itália. Janeiro 2012.



Jean-Michel Basquiat

Pecorreu percorreu caminho oposto a Keith Haring. Nascido no Brooklyn, filho de uma porto-riquenha e um indiano, começou a grafitar a cidade nos anos 70: mensagens escritas, provocativas, sob o pseudônimo de SAMO [imagens 59 e 60].

Abandonou em parte a sua *tag* ao ser elevado ao título de artista plástico, em parte por sua proximidade com Andy Warhol, após a primeira exposição na Fun Gallery, tradicional por lançar artistas marginais. Na sua vertente figurativa, Basquiat ainda mantém as mensagens escritas e a assinatura, mas apresenta um estilo muito próximo do expressionismo, com traços marcados, cores fortes e formas distorcidas. Foi completamente absorvido pela indústria cultural, ao ponto de que qualquer traço ou rabisco que fizesse em algum objeto se tornava obra de arte.

De maneira parecida ao que aconteceu a Haring, a produção de Basquiat, no contexto da cultura de massa, chegou a lugares não antes imaginados. É a arte de rua que entrou pela porta da frente das galerias badaladas de Nova York.

Imagem 59. Basquiat grafitando em Nova York em 1977. Cena do filme Downtown 81. Foto de Edo Bertoglio.

Imagem 60. Basquiat. Samo is Dead. Nova York, 1978. Foto autor desconhecido.





2.4.1. Assinaturas e pertencimento

Ao contrário do fenômeno parisiense de maio de 1968, as inscrições das ruas de Nova York não tinham conteúdo político ou filosófico. No começo da década de 1970, nos subúrbios de Nova York, se inicia a prática de escrever nomes ou pseudônimos em vagões de trens no metrô.

Esses caracteres passam a ser chamados de *tags* (que significa etiqueta, rabo ou retalho), no universo do grafite é similar à empregada em publicações feitas para a internet, mais próxima da ideia de etiqueta, como um rótulo que indica palavras chave – no caso do grafite a autoria da intervenção. Na maioria das vezes tratava-se de nomes, pseudônimos e endereços de adolescentes que divulgando a sua (logo)marca, se “apropriavam de meios e modelos utilizados pela sociedade de consumo” (BAGNARIOL, 2004: 161).

O jornal *The New York Times* de 21 de julho de 1971 dedicou uma página (“*Taki 183*” *Spawn Pen Pals*) a respeito dos jovens que marcavam siglas estranhas na cidade **[imagens 61,62 e 63]**. TAKI é a abreviação de “Demetaki” uma versão grega do seu verdadeiro nome: Demétrio. O número 183 que acompanha a tag veio de seu endereço, Rua 183, em Washington. Aos poucos, essas assinaturas ganham cores e formas até se transformar em frases passando a demarcar os limites entre as gangues de subúrbio. Esse fato chama atenção por ser uma apropriação e demarcação de território. A conquista do espaço, na melhor das hipóteses, é uma negociação temporária.

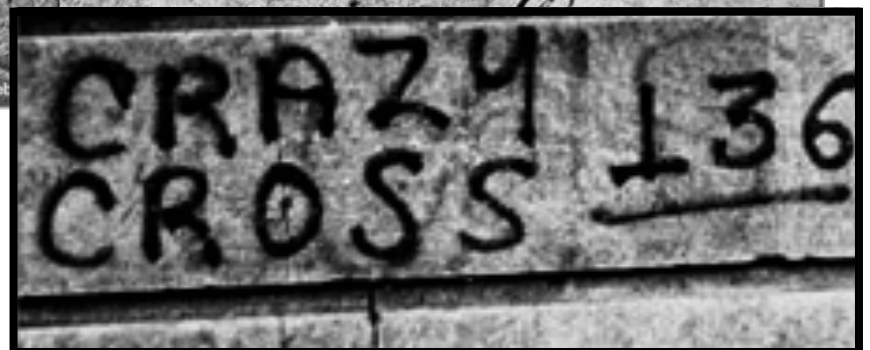
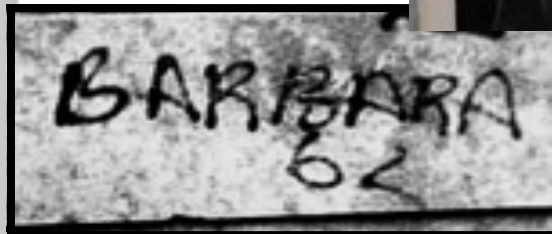
McCormick (2010: 51) lança uma provocação: não seria uma necessidade nossa? Assim como os animais que marcam o seu espaço com urina, não teríamos nós também a necessidade de marcar o tecido da cidade com nossas marcas linguísticas visuais? Ou simplesmente dizer “Olá, este é o meu nome”.

A metrópole acolhe elementos que são indissociáveis da paisagem, pois é reflexo da identidade de diferentes autores, revelando traços da urbanidade contemporânea, da globalização cultural e da intensificação dos circuitos de comunicação justamente pela capacidade de diferentes agentes atuarem na “epiderme” urbana (CAMPOS: 2009).

Baudrillard ao refletir sobre as *tags* surgidas em Nova York (SUPERBEE SPIX COLA 139, KOOL GUY, CRAZY CROSS 136) diz que “isso” nem é nome próprio. É uma “matrícula simbólica” feita para “subverter o sistema comum dos nomes”. “Nem são originais, uma vez que vêm de revistas em quadrinhos”. A aparente falta de originalidade é para “subverter e saem explosivamente para ser projetado na realidade como um grito” com interjeição e em forma de “antidiscorso”, recusando toda forma de elaboração “sin-tática, poética, política” ou qualquer discurso organizado.

Irredutíveis por sua própria pobreza, eles resistem a toda interpretação, a toda conotação, e também não denotam nada nem ninguém: Nem denotação nem conotação, eis como escapam ao princípio de significação e, na qualidade de significantes vazios, irrompem na esfera dos signos plenos da cidade, que eles dissolvem por sua mera presença (BAUDRILLARD, 1996:102).

A reportagem consagrou para sempre o jovem grafiteiro [*imagem 63*], e pela repercursão acabou incentivando a prática. Vários jovens seguiram seus passos, iniciando uma competição para espalhar o maior número de assinaturas.



Imagens 61, 62 e 63. Jornal The New York Times. Edição de 21/07/1971. Tags de seguidores. Foto de Demétrio (Taki).

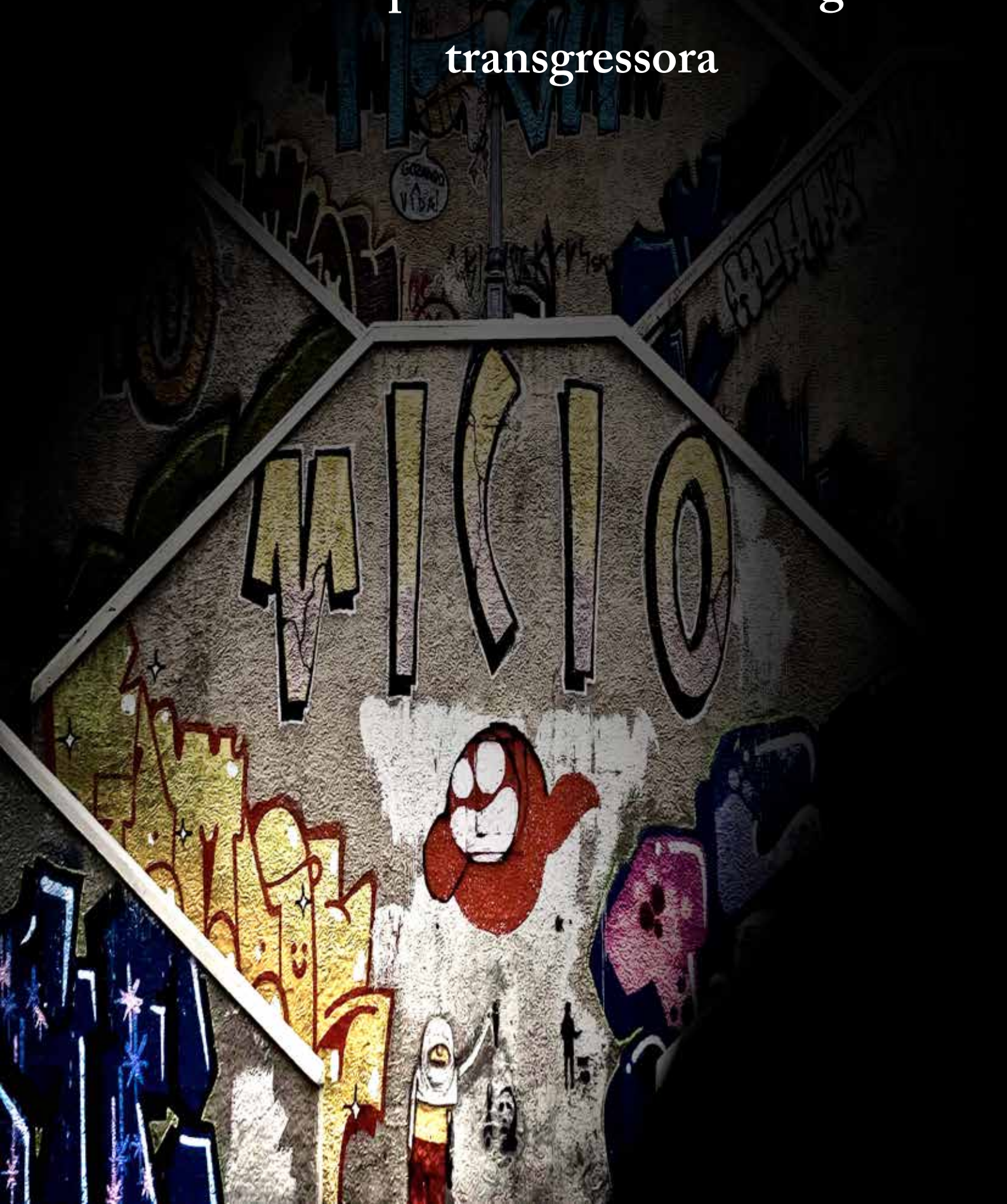
Essas primeiras *tags* em muito se assemelham com a atual pichação da cidade de São Paulo por causa da sua monocromia e simplicidade técnica, mas com evoluções gráficas distintas.



Imagens 64 e 65 [Fa]. Algumas *Tags* encontradas pelas ruas de São Paulo.

2.5. SÃO PAULO.

Explosão e susto da imagem transgressora



Pode-se dizer que a história do grafite no Brasil está dividida em três momentos distintos: a) um ligado às artes plásticas, onde o muro é um suporte tal qual uma tela e com desenhos criados por meio da técnica do estêncil. Similar a dos utilizados nos anos 30 pelos artistas da École de Paris; b) outro associado à Geração *Hip-Hop*, que defendia uma “cultura do grafite” e que não aceitava a sua inclusão na modalidade das artes plásticas; c) o contemporâneo, com as novas escolas e forte influência do segundo momento que surgiu num período mais amigável para a sua prática.

Na década de 1960, movimentos sociais organizados por universitários em busca da melhoria do ensino colocaram a pichação novamente na ordem do dia, mesmo após o golpe de 1964 ter imposto severas restrições a essas manifestações. As pichações, nesse momento, se espalham pelas cidades trazendo frases de protestos contra a ditadura, a censura, a tortura, e ao imperialismo norte-americano e até conclamando a luta armada [imagem 66]. Celso Gitahy (2006) lembra que a frase “abaixo a ditadura” surgia ao lado de palavras de ordem de teor mais poético e carregadas de ironia como “Nada do que eu veja vale o que não vejo”.



Imagem 66 . Abaixo a ditadura, grafite usual da década de 60.

Imagem 67. El Trio Los Panteras, de Vallauri. 1982. Foto de autor desconhecido.



Alex Vallauri

No final dos anos 70 o processo de abertura política propiciou lentamente o retorno das atividades artísticas e manifestações culturais. Foi quando começaram a surgir as imagens daquele que seria o principal precursor do grafite contemporâneo no Brasil: **Alex Vallauri** (1949-1987) “propondo uma poesia com elementos figurativos que dialogavam com as pichações poéticas” (GITAHY, 2006: 50).

Piero Bagnariol afirma que foi em São Paulo, principalmente, que se consolidou no Brasil o movimento reivindicando o estatuto de arte para as inscrições urbanas. A criação do grupo *Tupinãodá*, de Alex Vallauri, teria sido um marco. Após uma temporada em Nova York, entre 1982 e 1983, o artista voltou com um material de pesquisa sobre o grafite daquela cidade.

Durante os anos 80, o grupo atuou em várias frentes, seja no mercado publicitário, seja como forma de chamar a atenção para problemas sociais da cidade. A importância do grupo foi a construção de uma visão estética e a inclusão urbana das imagens do grafite no cenário das artes plásticas.

Etiópe. Chegou em Santos no ano do golpe militar, 1964, situação em que aproveitou para denunciar o governo opressivo usando da técnica do Stencil Art resgatado dos anos 1930 e da pichação. Em 1965 veio para São Paulo. Formou-se em Comunicação Visual pela FAAP. Em 1975 viajou para Estocolmo, Suécia, para se especializar em Artes Gráficas no Litho Art Center. Retornou ao Brasil em 1977. Continuou a explorar uma iconografia que remete à cultura de massa dos anos 1950, adota o grafite como linguagem, criando personagens com referência nas histórias em quadrinhos e, em especial, às *pin-ups*. Ao mesmo tempo estudou novas maneiras de aplicações de gravura, como a xerografia.

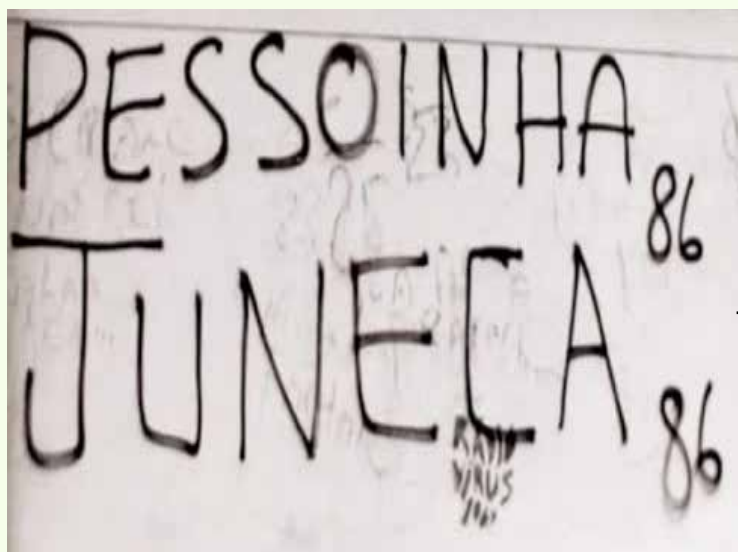
Morou em Nova York entre 1982 e 1983. Passou a pesquisar a cultura *kitsch* para se livrar das escolas formais e como modo de assumir a filiação romântica e ilusionista à proposta pelo *kitsch*. Na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1985, a instalação *A Festa da Rainha do Frango Assado* revelou uma coletânea de grafites com que vinha trabalhando. Uniu as imagens a objetos, simulando os ambientes de uma casa repleta de ícones da sociedade de consumo. Mais uma vez o artista se revelava um contestador.

Jaime Prades, integrante do grupo, relembra que no começo da década de 1980, como as sirenes dos camburões da polícia militar causavam pânico com os “meganhas” pendurados para fora dos “furgões Chevrolet armados até os dentes e batendo na lataria das portas de forma insana como cães raivosos”, as ruas eram um “território dominado pela brutalidade e ignorância das forças armadas que sistematicamente alimentavam o medo nos espaços públicos e davam o tom de pavor no palco urbano”.

Em 1978, o então presidente Ernesto Geisel dava os primeiros passos para a tão desejada abertura política e o fim da ditadura. A esperada redemocratização do país foi largamente utilizada como forma de expressão política e uma hipótese levantada por Paulo Knauss (2001) é que isso pode ter confundido um pouco essas pinturas com manifestações de cunho político, levando à percepção, por órgãos de segurança como o DEOPS (Departamento de Ordem Política e Social), de uma atividade de cunho **subversivo**.

Oswaldo Campos Junior

conhecido como Juneca, foi outro personagem do grafite paulista, criador de uma linguagem visual própria. Expressou pelos desenhos seus próprios sentimentos políticos da época em que foi perseguido pelo prefeito de São Paulo, Jânio Quadros, na sua gestão de 1985 a 1988; este publicou na capa do Diário Oficial: “Juneca vai pichar a cadeia”. Juneca pichou na cúpula do Congresso Nacional, “Brasília Diretas já!” E grafitou nos muros da Casa de Detenção seu repúdio ao massacre dos presidiários do Carandiru em 1992 *[imagens 68 e 69]*.



Imagens 67 e 68 . Grafite de protesto nos muros da Casa de Detenção em São Paulo. Assinatura do artista.

Imagem 70. Antenor de Lara Campos. O pichador usa a intervenção como propaganda de seus cães.



2.5.1. Grafite x pichação

Michel de Certeau postula que a cidade é espaço de escritura e que cotidianamente é reescrita por seus habitantes. Entender as metrópoles contemporâneas é embrenhar-se em um labirinto de imagens em uma paisagem de cartazes que organizam a realidade.

A legitimação desse comunicador depende de uma ação prática e simbólica: a adoção de um pseudônimo, originalmente chamado de *tag*, que serve como identificação, e é também nesse momento que inicia a formação de uma identidade individual e coletiva. “Integrar a comunidade implica assumir uma nova identidade, construir um projeto cronológico, uma nova biografia que se preenche no contexto das regras deste novo jogo” (CAMPOS: 2010).

Especificamente no Brasil existe a diferença no sentido do que é grafite e pichação. Em termos simplistas, pode-se afirmar que a diferença é que o grafite está na categoria da arte e a pichação não é arte e sim um ato de vandalismo.

A Lei 9.605/98, que regulamenta crimes ambientais, sofreu mudanças em 2011 na Seção IV - Dos Crimes contra o Ordenamento Urbano e o Patrimônio Cultural, na Lei 12.408/11 no 2º do artigo, que descriminaliza a prática do grafite mediante algumas condições: não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário.

No caso de bem público, com a autorização do órgão competente. No presente trabalho o que nos interessa é a ação não autorizada e sendo assim estamos tratando de uma linha limítrofe entre arte e vandalismo **/imagem 71/**.

O grafite e a pichação ao apropriar-se do espaço urbano desempenham importante papel na legitimação territorial, revelando os vestígios da atuação dos cidadãos, suas idiossincrasias e anseios na edificação da cidade transformada em suporte artístico. Em Knauss (2011) encontramos que em 1983 a imprensa noticiava que o grafite pode ser identificado com uma tipologia artística a partir da referência à exposição em preparação para o ano seguinte na Galeria Thomas Cohn de arte contemporânea, que apresentaria o trabalho de grafiteiros de São Paulo.



Imagem 71. A ação não autorizada. Linha limítrofe entre arte e vandalismo.

Nessa mesma matéria colocava-se inauguralmente no Rio de Janeiro a distinção, que vinha do movimento paulista, entre o grafite e a pichação, sendo um definido como manifestação artística e o outro como sujeira; um atributo do belo, o outro do feio. (KNAUSS, 2001: 345)

O antropólogo David da Costa Aguiar de Souza (2008), ao discutir a pichação no Rio de Janeiro, busca um afastamento entre a pichação e o grafite, destacando o desenvolvimento de uma preocupação estética, segundo ele, a principal diferença entre essas duas modalidades consiste em que a pichação, prática encerrada por intervenções na forma de assinaturas ou *tags* em tinta spray, advém da escrita. Já o grafite está relacionado às artes plásticas. A primeira privilegia a palavra e a letra, ao passo que a segunda relaciona-se com o desenho, com a representação plástica da imagem.

A dicotomia pichação-grafite se deve ao fato de que o efeito degradante da pichação é caracterizado por sua vocação clandestina *[imagem 72]* e por seu aspecto estético de traços rápidos e apressados em tinta spray, cuja premissa, a divulgação pela repetição, é facilmente percebida.

Já a atividade do grafite se relaciona com a apropriação do espaço urbano para a criação de murais elaborados, também em spray e outros materiais, extremamente complexos e coloridos. A pichação é sempre associada a um discurso norteador por noções de vandalismo, delinquência e poluição visual enquanto o discurso no grafite é o da conscientização, de salvação ou libertação dos jovens da delinquência através da arte.

Para Campos, o grafite ganha força nos centros urbanos por ser um canal através do qual os jovens podem “representar sua subjetividade, materializar algumas de suas impressões sobre o mundo” *[imagens 73, 73 e 74]*.

O grafite é uma maneira de “agitar o pensamento hegemônico e as ideologias dominantes, de provocar os poderes instituídos, de reinventar paradigmas estéticos e de reivindicar novos usos da cidade”, enquanto que a *Street Art* afronta a ideia de uma cidade ordenada e asséptica, invocando a ideia de poluição e provocação, rejeita a concepção de propriedade e o domínio comunicacional de determinados agentes (CAMPOS, 2009).



Imagem 72 [Fa]. Pichação em um prédio abandonado no centro de Curitiba. Fevereiro de 2010.

A questão da violação da propriedade privada é comumente levantada nas discussões sobre o tema. Esses debates levam em conta o conteúdo visual da intervenção e a relação legal da ação com o seu suporte. A problemática mora numa leitura condicionada da imagem, seja pelo estilo seguido ou pela ação criminosa.

A pesquisadora Célia Ramos (1994:43) diferencia intervenção de transgressão dizendo que “nem toda a intervenção é necessariamente uma transgressão”, existem interferências não transgressoras, como um “obelisco que se monta, um monumento que se ergue [...] é uma interferência, mas não uma transgressão, pois é um ato autorizado pelos departamentos de cultura, urbanismo e similares”. Ramos chega ainda a categorizar os grafites não transgressores, ou seja, os autorizados, de “pseudo-grafites”.

Imagens 73 e 74 [Fa]. Mural dos OsGêmeos, em parceria com Blu. Avenida Fontes Pereira de Melo em Lisboa. Cores fortes e traços pueris questionam a manipulação das “5 irmãs do petróleo”. Por trás da aparente ingenuidade, uma ácida crítica ao mundo capitalista.



Celso Gitahy (1999), artista plástico e pesquisador de arte de rua em São Paulo, escreve que a pichação deriva da escrita e o grafite das artes visuais e as duas tratam da visualidade. Por mais que se defendam um ou outro, “pichadores e grafiteiros, ao ocuparem espaços sacralizados pela cultura, estão transgredindo as convenções e colocando em crise os aparatos da cultura” (RAMOS, 1994: 44).

Baudrillard no trabalho de 1976, ao se referir ao grafite de Nova York e longe da ideia de distinguir entre pichação ou grafite, reforça que essa arte de rua se diferencia da arte de vanguarda e erudita, que ultrapassou a “ingenuidade figurativa”. Ele escreve que é uma contracultura que nada tem de underground, uma vez que é “reflexiva e articulada sobre a tomada de consciência política e cultural do grupo oprimido”.

É quase um paradoxo: enquanto as paredes e muros negros e porto-riquenhos, ainda que não assinados, trazem sempre virtualmente uma assinatura (uma referência política ou cultural, quando não artística), os grafites, que no entanto não passam de nomes, escapam na verdade de toda referência, a toda origem. Só eles são selvagens, no sentido de terem uma mensagem nula (BAUDRILLARD, 1996:106).

No esquema abaixo é possível observar as contradições entre o grafite e a pichação. Ele serve para mostrar as tensões entre as duas formas de expressão.





Existe uma corrente que aposta na criação de uma modalidade intermediária que vem recebendo o nome de “**grapicho**”.

Nessa técnica relaciona-se a estilização do apelido do grafiteiro com letras bem elaboradas e coloridas, contornos e preenchimento. O que há de conexões com o grafite é a elaboração e o detalhamento do trabalho.

O grafite e a pichação constituem atividades diferentes, apesar de algumas semelhanças estruturais, como uso do espaço público para a elaboração e a convergência relativa no uso dos materiais (de maneira mais específica, da tinta spray), o racha marcante entre as duas práticas se dá na forma com que são significadas por seus autores, além de suas diferenças objetivas. Podemos considerar grafite e pichação como primos em primeiro grau, mas não irmãos (SOUZA 2008: 79).

Os Gêmeos

(Otávio e Gustavo Pandolfo) são o maior expoente da arte de rua brasileira do mundo, considerados os representantes do Brasil em qualquer antologia ou literatura estrangeira.

Os personagens de seus trabalhos quase sempre de cor amarela pertencem a um universo que eles denominam de “Tritez”, um mundo de imagens oníricas e muitas vezes metalinguísticas, em que a preciosidade técnica é alcançada por ferramentas inusitadas, feitas com bicos entupidos, bicos de desodorantes e de perfumes, obtendo diferentes resultados de traços.

Segundo Ana Carolina Ralston (1974), O grafite entrou na vida dos irmãos em 1986, quando ainda viviam na região central de São Paulo (bairro do Cambuci), na mesma época em que a cultura *hip-hop* chegava ao Brasil. A partir de referências americanas, aos 12 anos, começaram a improvisar e a buscar sua própria linguagem. Usaram tintas de carro, látex, spray e usando bicos de desodorante e perfume para moldar seus traços, pois na época não existiam acessórios e produtos próprios para a prática.

Os temas de seus trabalhos quase sempre estão ligados a retratos de família, à crítica social e à política, esta uma influência do *hip-hop*. Aos 19 anos, por diversão, Gustavo e Otavio já haviam começado a desenvolver um estilo próprio e a fazer trabalhos publicitários e decoração em lojas e escritórios com seus grafites.



Em 1995, como experimento, participaram de uma exposição conjunta sobre arte de rua no MIS (Museu da Imagem e do Som) de São Paulo e um ano depois de uma pequena mostra de peças e instalações em uma casa na Vila Madalena. O que logo em seguida os levaram a Munique (Alemanha), a convite de Loomit, o grande nome mundial da Street Art, que descobrira a dupla brasileira em uma revista internacional. Foi a grande oportunidade: OsGêmeos embarcaram numa viagem sem volta pelo mundo, realizando projetos em parceria com outros artistas. Finalmente, em 2003, a primeira exposição solo na Galeria Luggage Store, em San Francisco.

Entraram para o Hall da Fama quando seus trabalhos foram aceitos pela Deitch Projects de Nova York, em 2005.

A rua já não era mais o suporte. Entraram no mercado de arte contemporânea com a oportunidade de criações por todo o mundo. Os trabalhos da dupla estão presentes em diferentes cidades dos Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, Grécia, Cuba e Portugal .

Hoje estabelecidos no mercado artístico e publicitário, eles são capazes de transitar por diversos nichos artísticos e comerciais sem perder a identidade visual. Esse é um dos casos clássicos da arte de rua migrando para as galerias de arte.

Imagens 75, 76, 77, 78 e 79. Vários trabalhos dos artistas. Fotos site dos artista.

2.6. Visão viajar



A cidade contemporânea nos impõe uma nova forma de olhar, pois com a aceleração da vida atual, cria uma nova forma de perceber a metrópole, uma delas é por meio da “visão viajar”. A interação entre o (ser) humano, a cidade, o cinema e o grafite/pichação segue uma organização hierárquica que depende de interfaces com propriedades físicas específicas que atuam como um código.

O conceito que aqui pretendo desenvolver é a possibilidade de utilizar metaforicamente a linguagem cinematográfica associada à visão da cidade e à relação que mantemos com ela e os seus múltiplos elementos comunicacionais – e com especial destaque para o grafite –, e como esses elementos se organizam na comunicação cotidiana.

O deslocamento apressado faz com que a percepção visual dessa poética contemporânea seja apreendida como uma montagem cinematográfica, compreendida a partir da junção de vários signos e símbolos que remetem a uma análise também fragmentada, ou seja, “montagem como arte combinatória” (BOLLE: 2000) e reunião de blocos de um material visual que modifica sua estrutura e configura a percepção de seu habitante.

Caminhando pela cidade não ficamos indiferentes aos signos-símbolos que surgem entres as gigantescas massas populacionais que se deslocam nas inúmeras artérias e labirintos que compõem a grafitecidade e que mobilizam todos os nossos sentidos: cores, aromas, sons, asperezas, sabores. As mensagens transmitidas são percebidas de forma rápida por causa do deslocamento acelerado, já que nesse espaço o ritmo, a instabilidade, a movimentação e a duração muda a forma de perceber os símbolos gráficos.

Daí os artistas criarem as “estratégias de visibilidade”, pois a proliferação e explosão de signos esgotam e levam à destruição de sentidos, como revela Josep Català “O visual não é apenas a imagem e sim um fenômeno complexo que circula em diferentes plataformas e níveis de significado, todos inscritos na visualidade” (CATALÀ, 2011: 19).

Na grafitecidade as imagens são autônomas, como em um zapping, e chegam ao observador de forma descontextualizada. Não sabemos o contexto de onde surgem e as interpretamos como construções independentes *[imagem 80]*.



Imagem 80 [Fa]. Rua da Consolação em São Paulo. Em uma única imagem várias informações.

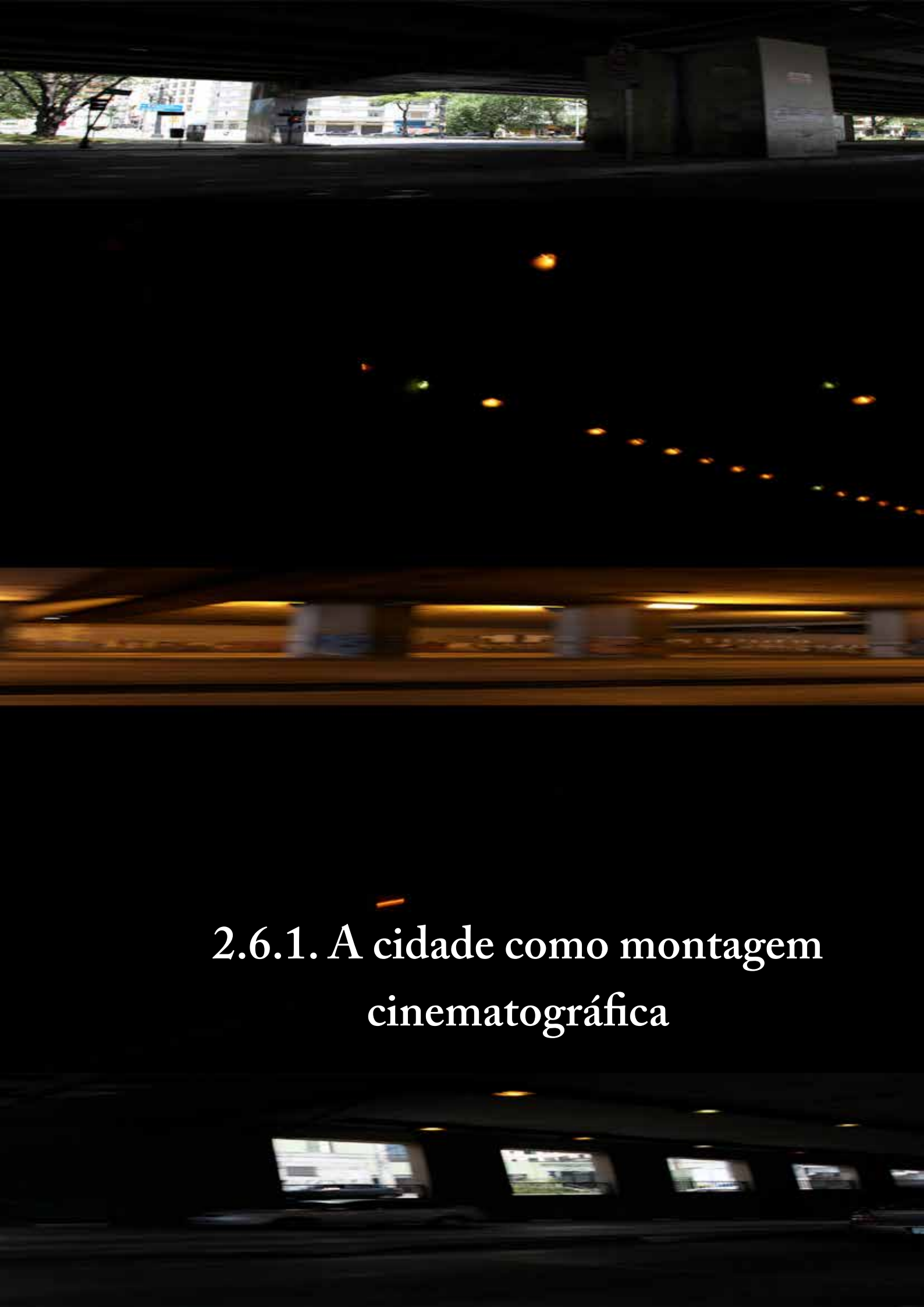


A grafitecidade é plataforma de produção de imagens, uma manifestação concreta do espaço, os usos e hábitos constroem a imagem desse lugar, mas a aceleração quase sempre impede sua percepção, resultando em um todo homogêneo e ilegível, sem codificação. Lucrecia D'Alessio Ferrara acertadamente reflete em seu *Olhar Periférico*:

Percepção é informação na mesma medida em que informação gera informação: usos e hábitos são signos do lugar informado que só se revelam na medida em que submetidos a uma operação que expõe a lógica de sua linguagem. A operação dá-se o nome de percepção espacial (FERRARA, 1999: 153).

A reflexão e a (re)significação também não encontram espaço visual no fragmentado âmbito contemporâneo, acabando por criar mais uma camada de complexidade, levando ao conceito de sintonia ligado à visualidade.

O espaço urbano não é fruto apenas de uma formação geográfica e espacial, mas é parte de um processo histórico em que as imagens estão inseridas em um sistema extremamente complexo. É possível estabelecer conexões e perceber que as representações visuais devem ser tratadas como um processo de grande complexidade.



2.6.1. A cidade como montagem cinematográfica

A interação entre o (ser) humano, a cidade, o cinema e o grafite/pichação segue e mostra uma organização hierárquica dependente de interfaces com propriedades físicas específicas que atuam como um código. Este código carrega mensagens culturais em diversas mídias, determinando, em grande parte, como o “observador” as pensa e com elas se relaciona.

Lev Manovich afirma que, diferentemente das narrações literárias, no teatro e na pintura bastam apenas as técnicas colocadas em cena. Já no caso de uma escultura ou arquitetura, “O espectador tem que mover todo o seu corpo para experimentar a estrutura espacial” (MANOVICH, 2006: 104). Dessa mesma maneira se dá nossa relação com a cidade e com os elementos incrustados na paisagem. É preciso circular, percorrer, andar, para obter o efeito viajar *[imagem 81]*.

Na cidade contemporânea, além de espaço e tempo, é preciso considerar um terceiro elemento: o ritmo, ou melhor, a velocidade. O ritmo vertiginoso imposto pelas metrópoles impede o olhar atento e reflexivo. Assim, a percepção das imagens e das mensagens se torna uma montagem subjetiva.



Imagem 81 [Fa]. Avenida Francisco Matarazzo e Rua Pedro Machado, em São Paulo. O registro da visão viajar. Só possível através de uma montagem fotográfica ou registro em vídeo.

Cunho o termo “visão viajar”, me apropriando da terminologia do cinema (no caso, “travelling” – todo movimento de câmera em que esta se desloca no espaço). A partir da circulação, isso é, do movimento do corpo no espaço, se instaura uma nova percepção do objeto num percurso urbano, é a isso que chamo de “visão viajar”.

A imagem, a simultaneidade de acontecimentos, a preferência do espacial sobre o temporal é inerente: a imagem, incluindo a imagem em movimento, é capaz de apresentar várias camadas de acontecimentos muitas vezes sem realmente as propor (CATALÀ, 2005: 46).

Em essência, o *flâneur* do século XIX, não existe mais. Esse personagem tinha como característica o prazer de olhar o vazio existencial da cidade e (re)significá-lo andando por suas ruas. Esse personagem pertence a uma sociedade em que a percepção visual se baseava em imagens fixas, e não em movimento.

Os surrealistas introduzem uma variação ao conceito do *flâneur*: o deriva. Conceitualmente o “deriva” reorganiza temporalmente e mentalmente as imagens, criando sua própria montagem, transformando-a em reflexões visuais. Lev Manovich esboça a idéia da “Info-Estética”, criando uma leitura interessante da sociedade contemporânea. É um conceito estético aplicado à sociedade de informação e cujos elementos visuais se inserem sobremaneira na temática da mistura e “remistura” de elementos dispersos e até antagônicos.

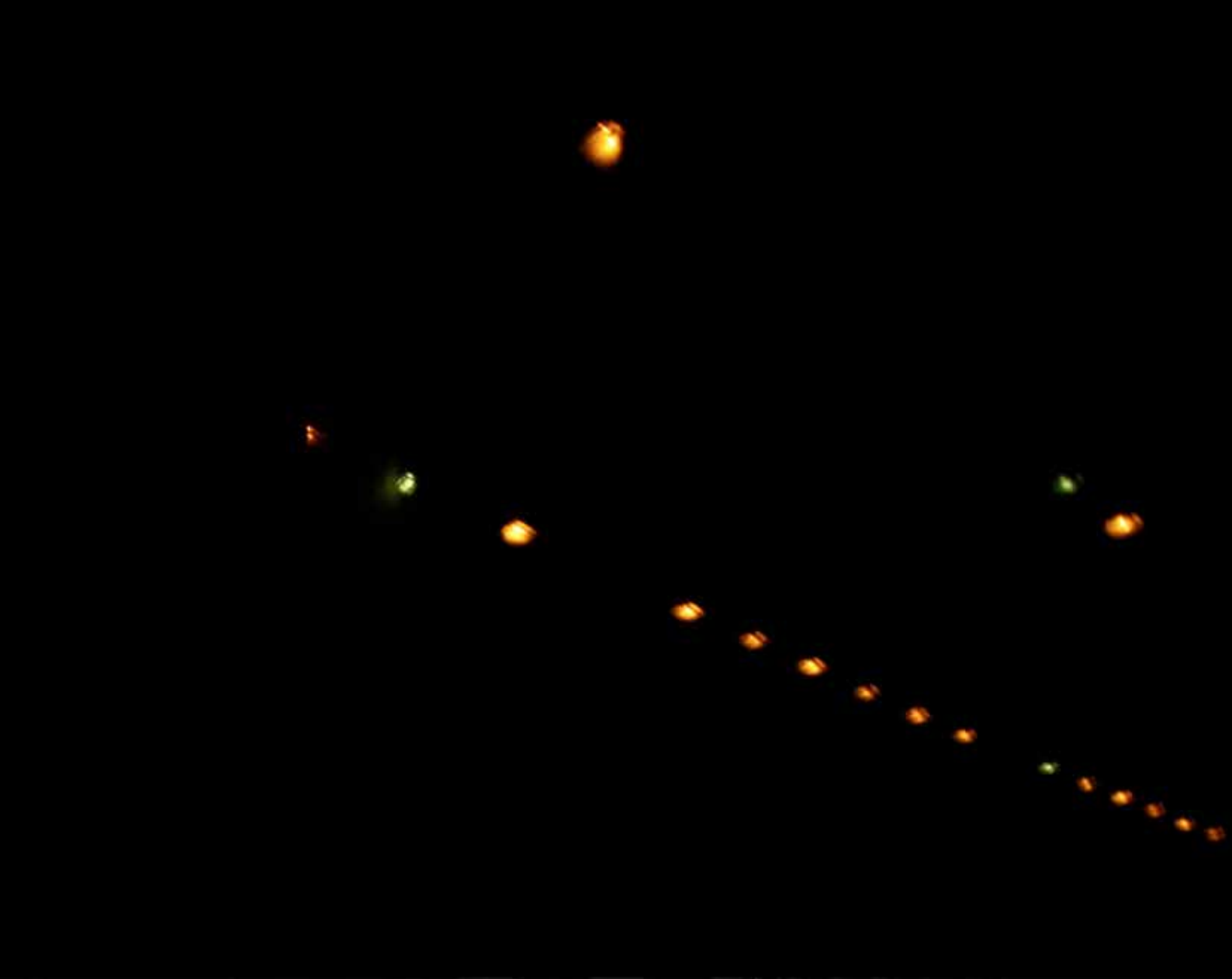
Se considerarmos que a cidade possui uma estrutura visual fragmentária, dialética e caótica, é possível pensa-la como uma obra aberta, passível de variadas montagens cinematográficas, que resulta em uma espécie de radiografia da contemporaneidade. Para Walter Benjamin, as obras, inclusive as urbanísticas e as arquitetônicas, possuem enigmas e deixam mensagens para o futuro.



Imagem 82 [Fa]. Avenida Francisco Matarazzo e Rua Pedro Machado, em São Paulo.

A construção do olhar sobre a cidade se dá através de imagens dialéticas, fragmentos e técnicas de montagem – configurando um ensaio “cinematográfico” e uma “radiografia” da metrópole (BOLLE, 2000: 19) **[imagem 82]**. Essa operação cinematográfica quando realizada permite a criação de uma percepção visual pensada em termos culturais e a “construção de um olhar que reúna o real a um espaço determinado” (CATALÀ, 2011:129).

Isso nos leva a detectar a aparição de um novo modelo mental que reúne o funcionamento das relações entre técnicas, indivíduo e sociedade, e, por sua vez, produz uma plataforma na qual essas interações se desenvolvem de maneira mais análoga às novas realidades (CATALÀ, 2010: 193).



2.6.2. Grafitecidade, interfaces e visão viajar

O grafite/pichação, manifestação nascida em espaço público, vem se estabelecendo e se integrando às formas contemporâneas de comunicação ao mesmo tempo que se torna um elemento de uma identidade social desses agentes.

A “interface” proposta por Català não deve ser considerada apenas na relação de um determinado dispositivo em que o usuário interage com a máquina. Sua fenomenologia deve ter um enfoque mais amplo, pois nela confluem todas as tensões entre a técnica, o social e o individual. A interatividade que a inscrição urbana permite supõe processos de apropriação e de uso desse material, abrindo a possibilidade para o estudo de percepção.

Nesse sentido Lev Manovich dialoga com Català, pois para ele a interação se torna categoria do “materialismo digital”. Um conceito que Manovich adaptou da tensão dialética existente na Rússia Soviética, de Dziga Vertov e da obra *O homem da câmara de filmar* (1929). O criador do Cine Olho (*KinoGlas*), defendia a integração do homem com a máquina, a fim de criar uma espécie de sinfonia visual.

De forma clássica, um filme é constituído de sequências, unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática ou narrativa. As sequências por sua vez são constituídas de cenas, dotadas de unidades espaço-temporal. A partir desse ponto, definiremos a decupagem como um processo de decomposição do filme.

A visão direta de uma parte sugere a presença do todo que se estende para o espaço “fora da tela”. O primeiro plano de um rosto ou de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo (XAVIER, 2005:20).

Na grafitecidade, o observador durante o seu deslocamento recolhe fragmentos visuais, cria sequências visuais lógicas e busca dar significados à sua percepção. Ou seja, realiza uma montagem subjetiva com a intenção de dar significativo ou criar uma narrativa mnemônica, e que muitas das vezes o observador não tem consciência da ação de montagem que realiza, ou porque destaca uma determinada informação do palimpsesto urbano [imagem 83].

É considerar que vivemos em um tempo (usando a linguagem de cinema como metáfora) em que a percepção da grafitecidade somente se concretiza por meio de uma montagem subjetiva, ou como propõe Manovich: a interface.

Isso pode ser um marco inicial para os novos sistemas de representações. Lev Manovich (2005: 75) define a modularidade destes ambientes como uma “estrutura fractal dos novos meios”. Ou seja, da mesma forma que uma estrutura fractal possui sempre uma mesma estrutura em diferentes escalas, os produtos dos novos meios apresentam sempre a mesma estrutura modular. Nesse sentido, para Manovich, surge um novo modelo de ordenamento visual. Diferentemente de Català, que trata esse novo ordenamento como estruturas mentais de pensamento e mais ligado a questão cultural.

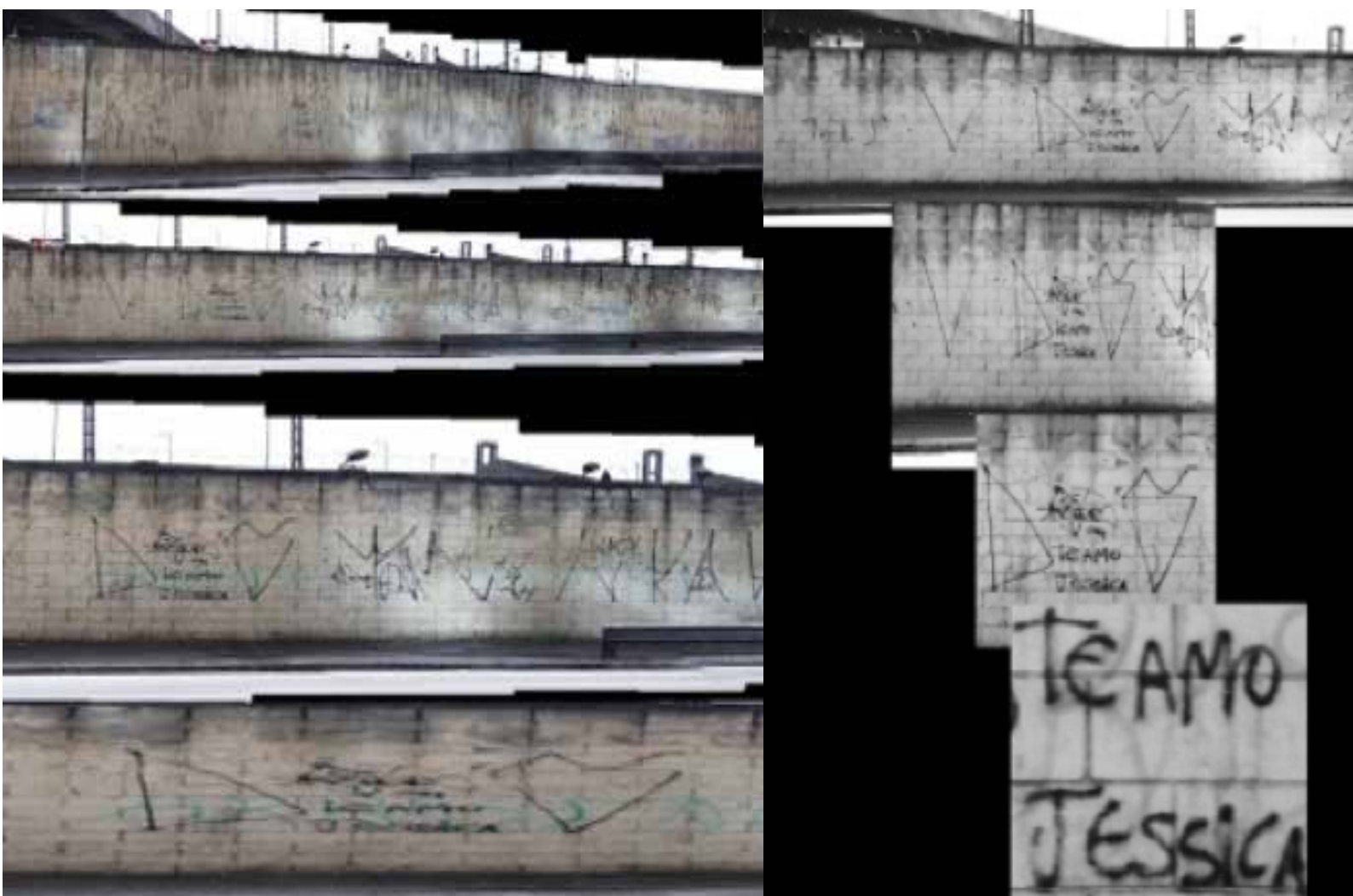


Imagem 83 [Fa]. A incursão pela cidade se manifesta em uma elaborada técnica de montagem cinematográfica, ou mesmo como uma forma de compor uma visualidade.



2.6.3. Visão viajar e o observador

Dependendo do meio de deslocamento e da velocidade com que as pessoas circulam pela grafitecidade, ocorrem diferentes experiências. A cidade é vista apenas em movimento. As inúmeras práticas artísticas e formas de comunicação do espaço urbano explodem para todas as linhas do rizoma e se entrecruzam, se esbarram e se encontram nas esquinas da grafitecidade. É possível encontramos no grafite/pichação: uma fenomenologia da comunicação transgressora.

Seguindo as pistas de Català (2011), as imagens podem ser muitas coisas ao mesmo tempo **[imagem 84]**, e a possível fragmentação visual da paisagem imagética possibilita descobrir elementos antes escondidos ou perdidos. No processo de “mirada”, análise e entendimento da função da imagem é importante pensar nas funções da própria imagem. Afinal, escreve ele, “uma única imagem pode conter todas”.

Na função “informativa”, a imagem constata uma presença, reproduz algo de cuja existência alguém quer nos informar; na função “comunicativa”, ela estabelece uma relação direta com o espectador ou usuário, pois significa algo mais do que simplesmente reproduzir; já na modalidade “reflexiva” é onde a imagem propõe um pensamento por meio de uma estrutura que deve ter como objetivo maior uma reflexão. Finalmente o autor aponta a função “emocional” da imagem: são aquelas que colocam o caráter emocional de toda a visualidade em primeiro plano e o utilizam como motor para estimular determinados estados mentais e provocar, concretamente, uma ação ou uma emoção.

Chegar até uma sequência específica da montagem subjetiva da grafitecidade **[imagem 85]** impõe uma manipulação mental benjaminiana dos fragmentos apreendidos na cidade – e sua montagem parece revelar um sentido altamente sofisticado, uma dimensão da transcendência, pois afinal as obras não deviam ser compreendidas apenas em seus simples contextos, pois ficam condicionadas ao trajeto de nosso olhar.





Imagem 84 [Fa]. Modularidade e as várias funções contidas nas imagens num espaço de ocupação do grafite.

Imagem 85 [Fa]. Elevado Costa e Silva, São Paulo. Sequência fotográfica mostra a percepção da visão viajar.



A montagem, no cinema, é uma conjunção de imagens que cria um sentido; já na grafitecidade esse sentido é a “adição”, a soma que cria, em vez da continuidade, um paralelismo visual. Nesse espaço de múltiplos pontos de vista o que prevalece é o gosto de cada artista, a intenção de transmitir diretamente uma mensagem.

A nossa percepção visual ficou condicionada à visualidade cinematográfica, e não mais à fotográfica, tornando-se fragmentada, aberta às sobreposições e ao uso de diferentes materiais em combinações arbitrárias e que quase sempre têm a intenção de desmaterializar a própria imagem.

Esse processo de uma montagem comunicacional só é possível através do “olhar atento” descrito por Ferrara e na “Info-Estética” proposta por Manovich, onde as práticas culturais podem ser mais bem compreendidas como resposta às novas prioridades da sociedade contemporânea e assim dar sentido à informação, trabalhar a partir dela e produzir conhecimento.

Uma imagem não pode ser durável. Cientificamente, o reflexo da beleza cansa: a imagem, envelhecendo, torna-se lugar comum. [...] do lugar comum pode renascer uma imagem, desde que ela seja, antes de mais nada, esquecida (EPSTEIN, 1983:274).

Català (2011) defende que “hoje não existem mais imagens puras e a sua impureza está em contínua mutação”, a complexidade dos meios contemporâneos e o incremento da cultura visual superaram as barreiras impostas pelas idéias antigas, “e, em consequência, por isso mesmo ampliaram consideravelmente o campo da imagem” *[imagem 86]*.

A percepção na grafitecidade como um novo padrão de comunicação em que ocorre o processo de circulação dos significados transitando por todos ela e expondo em todos os momentos uma parte deste fluxo, só se concretiza e se torna possível por meio da “visão viajar” *[imagens 87 e 88]*.

Embora cada ato de percepção visual ou de recuperação da memória possa ser entendido em termos de processamento de informação, hoje há muito mais para ver, filtrar, classificar, priorizar, pois a cidade se torna um grande elemento multimídia, combinando diferentes suportes de comunicação: texto, imagem, vídeo, foto, som.

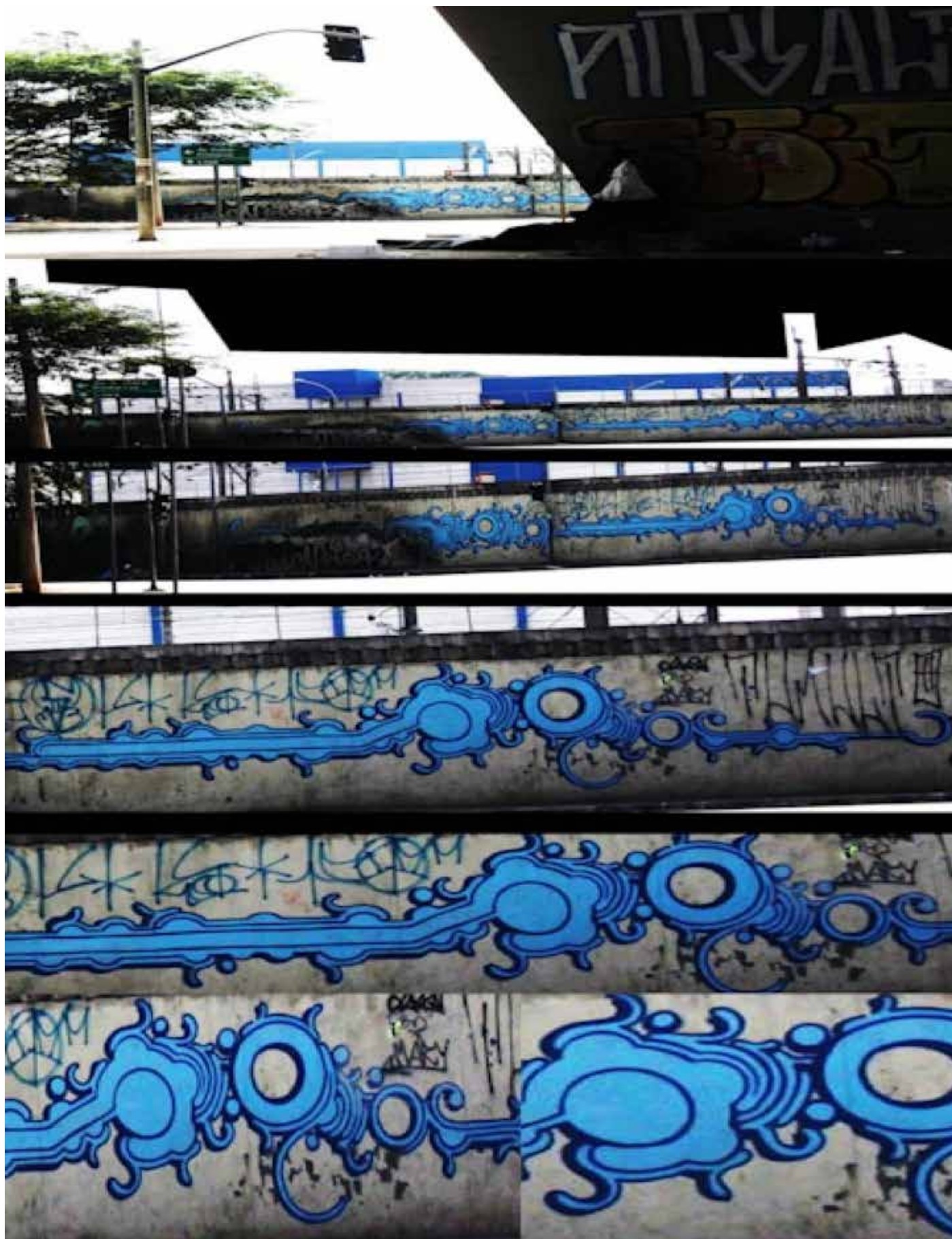


Imagem 86 [Fa] . Obra de Zezão. Muro do metro Barra Funda em São Paulo. Agosto de 2011. A obra não existe mais.



Imagem 87 [Fa]. Elevado Costa e Silva, em São Paulo. Registro das ocupações dos grafiteiros. O espaço sempre em mutação.

Fora da imagem, o espectador (ou ator, nos processos de interatividade contemporâneos) situa-se diante dela de uma maneira que determina a percepção que tem dela, ao mesmo tempo em que a própria imagem, ou fenômeno visual, o coloca em uma posição social que articula sua identidade dentro desse marco. Perceber, ser receptor ou usuário de uma imagem significa, em primeiro lugar, iniciar um jogo entre a identidade social e a identidade individual (CATALÀ, 2011:19).

A grafitecidade nos abre uma nova maneira do olhar, que escapa da forma cartesiana, e estende a uma nova configuração visual e a uma estrutura complexa. Nesta plataforma há a necessidade de ir além do superficial e rastrear os fios que ligam uma imagem com a outra. Essa é a trilha que sinaliza o caminho para penetrar na percepção e fruição da imagem: ir além da superfície e encontrar o substrato inconsciente que a desliga do contexto imediato a que parece pertencer.



Imagem 88 [Fa]. Muro da Estação do Metrô Barra Funda, em São Paulo. Agosto de 2011. Esses grafites não existem mais.

Os grafiteiros desenvolveram novas técnicas para que o observador decodificasse a informação [imagem 89]. Ao mesmo tempo que **exploram o movimento do observador**.

A história da arte não é apenas construída pela inovação estilística ou de formas para representar a realidade, é também a história das interfaces dessas novas informações desenvolvidas por artistas, e os comportamentos interpretativos criados pelos usuários e fruidores de suas obras.

Quando Sergei Eisenstein desenvolveu novas formas de organizar a informação no espaço e tempo, seus espectadores também tiveram de desenvolver formas adequadas de navegar por essas novas estruturas de informação visual.



Imagens 89 [Fa]. Campanha eleitoral. Itanhahém e sequência encontrada Rua Augusta em São Paulo em 12 julho de 2012.



Carlos Alberto Adão

56 anos. Economista e bancário aposentado. Em 1996 foi candidato a deputado federal pelo *PCdoB* com o número 7010 e seu slogan era: *A Seleção de 70 foi 10*. Um quadrado preto e o nome Carlos Adão, em letras de forma verdes. O recurso foi adotado por questões financeiras. Conseguiu apenas 3.314 votos. Para realizar o seu “marketing de guerrilha” gasta atualmente R\$ 1.500 por mês com seus “roles” para pintar.

O que era apenas um nome se transformou. Surgiram as frases: “Ame Carlos Adão”, “Carlos Adão é Sexy”. “Quis criar uma televisão primitiva”, explica. “Pensei no sujeito dentro do ônibus indo trabalhar e vendo meu nome em cada quarteirão, formando uma sequência”. E continua: “Vou lá e escrevo ‘Sexy’ ou então ‘Sexo’, não precisa mais que isso. Quatro letras e todo mundo vai ler”.

Embora ele não se considera pichador: “Faço marketing de guerrilha”. Pode-se afirmar, sim, ele se introduziu no universo da arte de rua ao realizar seus trabalhos e mantendo a ideia primeira de pertencimento.

O artista utiliza o equipamento urbano: pequenos espaços nos muros, postes, calçadas, ruas, pedras, além de intuir o movimento do observador que caminha pela cidade. Após um tempo passou a fazer suas intervenções apenas em locais como muros de terrenos baldios e casas abandonadas. Hoje evita “atropelar” grafiteiros e pichadores. Nem sempre foi assim, antes criava sua intervenção em cima de outros pichos ou grafites, revelando que não conhecia ou respeitava uma das principais “leis da rua”.

2.7. Olhar dialético e complexidade



Segundo proposição de Català (2011), o conceito de “imagem dialética” pode ser estendido a “qualquer formação visual”. Benjamin desenvolve a sua “dialética do olhar”, com o objetivo de auscultar os fragmentos da cultura de massa. Para ele a “imagem dialética” revela o saber do despertar, o limiar entre o consciente e inconsciente, momento a ser resgatado em sua fugacidade. Ele considerou a imagem como um “fenômeno originário de cada representação da história” explorando “de um lado a presença e de outro a representação, de um lado o futuro daquilo que muda e de outro o êxtase pleno do que permanece”. A imagem autêntica será, assim, pensada como imagem dialética.

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente desse modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte [N9,7] (BENJAMIN, 2009:515).

Benjamin a compreende como um modo visual e temporal de uma “fulguração”, um sonho acordado e a transferência da “ótica do sonho ao mundo da vigília” (HUBERMAN, 2011:168), vindo dos resíduos da imagem onírica e se baseia em sujeitos históricos. Já Català afirma que a imagem dialética aparece na conflagração de contradições, tanto espaciais como temporais (anacronias), são, portanto, objetos complexos por excelência. Por essa conflagração os tempos são colocados em contato, via choque, e na forma da luz e é possível tornar visível a autêntica historicidade das coisas. Apesar dessa força, a imagem dialética em si contém a fragilidade, uma vez que ela já nasce condenada ao desaparecimento.

A imagem de que nos fala o pensador alemão é algo distinto de uma pintura ou ilustração, ela é o primeiro “cristal de tempo”, a forma, construída e resplandecente enquanto brilha, o choque fulgurante. Benjamin escreve que o passado se encontra agora num relâmpago para formar uma constelação, e “o relâmpago permite perceber a sobrevivência, a pausa rítmica abre espaço dos fosses anterior à história” (HUBERMAN, 2011: 171) e a imagem condensa todos os extratos da “memória involuntária da humanidade”.

Em *Paris, a Capital do Século XIX*, Benjamin “defende que a ambiguidade é a manifestação imagética da dialética, a lei da dialética na imobilidade”. Essa imobilidade é utopia, portanto imagem onírica (BENJAMIN, 2009: 48).

A imagem dialética pensada dessa maneira é uma imagem que “desmonta”, que de-tém e desorienta, ou como escreve Huberman: causa confusão, tira do centro, como se o chão fosse tirado dos pés. Uma imagem que falta.

Um movimento que impõem a ideia de um “salto” (*Sprung*) onde se desmonta o mecanismo do tempo...como um filme que não foi projetado com a velocidade adequada e cujas imagens aparecem faltando, deixando ver seus fotogramas, é dizer, sua essencial descontinuidade: e neste momento em que se desintegra a ilusão da continuidade, compreenderíamos por fim de quantas “mônadas”, vinte e quatro por segundo, está realmente feito o filme (HUBERMAN, 2011:173-174).

Nas possibilidades do filosofar benjaminiano, se aponta a necessidade de um despertar coletivo e “o despertar iminente é como um cavalo de madeira dos gregos na Tróia dos sonhos” (Benjamin, 2009: 437). Escreve ele: “Ser dialético significa ter o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de saber posicioná-las (BENJAMIN, 2009: 515).

Em seu trabalho *La imagen superviviente, historia del arte y tempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Huberman comenta que Warburg se sentia insatisfeito com a territorialização do saber sobre as imagens por estar seguro de ao menos duas coisas:

Que não nos encontramos diante da imagem como ante uma coisa cujas fronteiras exatas possamos traçar. É evidente que o conjunto das coordenadas positivas – autor, data, técnica, iconografia... – não basta. Uma imagem, cada imagem, é o resultado de movimentos que se sedimentaram ou cristalizaram nela. Esses movimentos a atravessam de parte a parte e cada um deles tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que vem de longe e que continua além dela. Tais movimentos nos obrigam a pensar a imagem como um momento energético ou dinâmico, por mais específica que seja sua estrutura (HUBERMAN, 2009: 34-35).

Assim esses movimentos nos obrigam a pensar a imagem como um momento energético ou dinâmico. No mesmo trabalho, Huberman demonstra que a partir da segunda metade do século XIX foi se desenvolvendo uma ideia complexa do tempo, que só adquiriria visibilidade social mais tarde, com a prosa de Marcel Proust.

[...] a enunciação proustiana é temporalmente complexa, como também a própria memória do escritor forma uma arquitetura temporal [...] Bahktin cria, em contrapartida como conceito de cronotopo e fala de anacronismo, uma ideia muito parecida com a de sobrevivência de Warburg. [...] Quem realmente estabelece, porém, uma reflexão que aglutine essa série de manifestações sintomáticas e pluridisciplinares é Benjamin, em seus estudos sobre o tempo histórico e sobre a imagem dialética (CATALÀ,2011: 167).

Català desenvolve o conceito benjaminiano da arqueologia do presente – que pretendia estabelecer uma “relação dialética, não linear, nem simplesmente casual, com o passado”.

O pensador alemão ao reivindicar um ponto de vista a-histórico (*geschichtslos*) não o faz para negar a história como tal, mas para deixar de lado o ponto de vista de uma história abstrata, na busca de um modelo de “historicidade específica”.

Ao falar de “conexões atemporais” (*zeitlos*), o que pretende é recorrer a uma temporalidade mais fundamental, que permanece ainda um mistério, susceptível de descobrir ou construir (HUBERMAN, 2009: 141).

A partir de resíduos, Benjamin reflete a cidade como um caleidoscópio em *Passagens*, e com interesse não positivista pelos resíduos da história, busca os “tempo perdidos” que sacodem a memória humana e sua grande duração cultural. Esses sonhos, como observa Català (2011), se consolidam nas imagens, nos “elementos visuais” que cada sociedade cria de maneira que o nosso presente estaria carregado de elementos sobreviventes do passado que, “como se fossem restos arqueológicos, residiriam no território das atuais configurações sociais”.

Não faz sentido pensar numa concepção estática do tempo e do espaço que a técnica iria conquistando para uma representação cada vez mais realista, mais ajustada a uma realidade independente que permaneceria à espera de ser conquistada. Bem ao contrário, a imagem se transforma na representação mais genuína da realidade social, da realidade assim como é imaginada e, portanto, como é vivida e utilizada (CATALÀ, 2011:167).

Aby Warburg e Benjamin transitavam no mesmo território utilizando formas exploratórias similares em que a imagem é o centro nevrálgico da vida histórica. Compreendeu que esse ponto de vista exigia a elaboração de novos modelos de tempo.

A imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. A imagem não é nem um simples acontecimento no devir histórico nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Tem, ou melhor, produz uma temporalidade de dupla face: o que Warburg captou na “polaridade” localizada em todas as escalas da análise, Benjamin terminou captando em termo da “dialética” e da “imagem dialética” (HUBERMAN, 2011: 143).

Os dois pesquisadores trabalharam com o mesmo elemento, cada qual criando um vocabulário próprio, mas essa temporalidade dupla é a condição mínima para “não reduzir a imagem a um simples documento da história”, mas ao mesmo tempo isso implica em consequências graves.

Esta temporalidade de dupla face deveria ser reconhecida somente como produtora de uma historicidade anacrônica e de uma significação sintomática. Paradoxos constitutivos dos “limiares teóricos”, das radicais novidades introduzidas nas disciplinas históricas por Warburg e mais tarde Benjamin (HUBERMAN, 2011: 143-144).

Já no século XXI, o pensador de imagem Josep Català recupera as bases conceituais do século XIX e cunha o conceito de “imagem complexa” numa sociedade ocidentalizada

em que a “complexidade corre o risco de cair no lugar comum.

Para o pensador contemporâneo, a complexidade tem hoje muito a ver com a globalização, e alerta que é inevitável.

Mas esse fenômeno está muito além da nomenclatura e categórico afirma que a cultura visual só pode ser compreendida pelo caminho da complexidade e que a “representação complexa” é muito sensível, mas ao mesmo tempo não cabe nela o reducionismo ou a simplificação.

A realidade contemporânea se expressa em distintos níveis e é necessário conectá-los entre si: cada fenômeno, para se fazer compreensível em sua magnitude, deve ser iluminado de diferentes ângulos, mostrando as ramificações em que se projetam suas potencialidades. Portanto, encontramos-nos diante de objetos que perdem sua qualidade unitária. [...] Não é ocioso falar de uma tendência barroca do pensamento. Esse barroquismo se caracterizaria pela busca da multiplicidade inscrita numa situação instável, o que daria lugar a representações basicamente in-concretas (CATALÀ, 2005: 57).

Essa multiplicidade de que nos fala Català é a necessidade de construir representações de modo a dar conta da “rede de elementos que compõem um fenômeno”.

[...] Para se converter verdadeiramente em um fenômeno visual a imagem em questão será mais complexa. Mas a auto-referência implica não apenas na assunção de mecanismos representativos como instrumentos significativos, mais além de sua funcionalidade, mas sim o conhecimento das características, dos potenciais e dos limites da imagem enquanto dispositivos específicos (CATALÀ, 2005: 64).

Mas de que imagem se está falando? O que é essa imagem complexa? A essência da imagem, ou a sua origem já foi mais do que explorada. A complexidade da imagem está relacionada com a própria complexidade da atual sociedade. A imagem em si e todos os seus adjetivos: verdadeira, falsa, incompleta, mutante, dissimulada, falsa, alterada, enfim a imagem pode ser tudo e ao mesmo tempo ser nada.

Mas se falamos de complexidade de imagem, que também se refere à complexidade de pensamento, como analisar as imagens que a arte urbana produz e impõe à cidade?

Pensar as imagens não é, por sua vez, pensar com as imagens, e nem o ato em si cobre essa última operação, já que as imagens expressam por si só um pensamento, ou um processo de pensamento independentemente da intenção com que tenham sido feitas (CATALÀ, 2011:27).

A evolução da imagem como modo representativo que incorporou novas funções, sintomas e significados, é algo que não podemos abandonar. Para embrenhar na grafitecidade, proposta desta pesquisa, precisamos pensar: cidade, imagem e observador.

No âmbito do “observar” necessitamos levar em conta que é a imagem que nos captura.

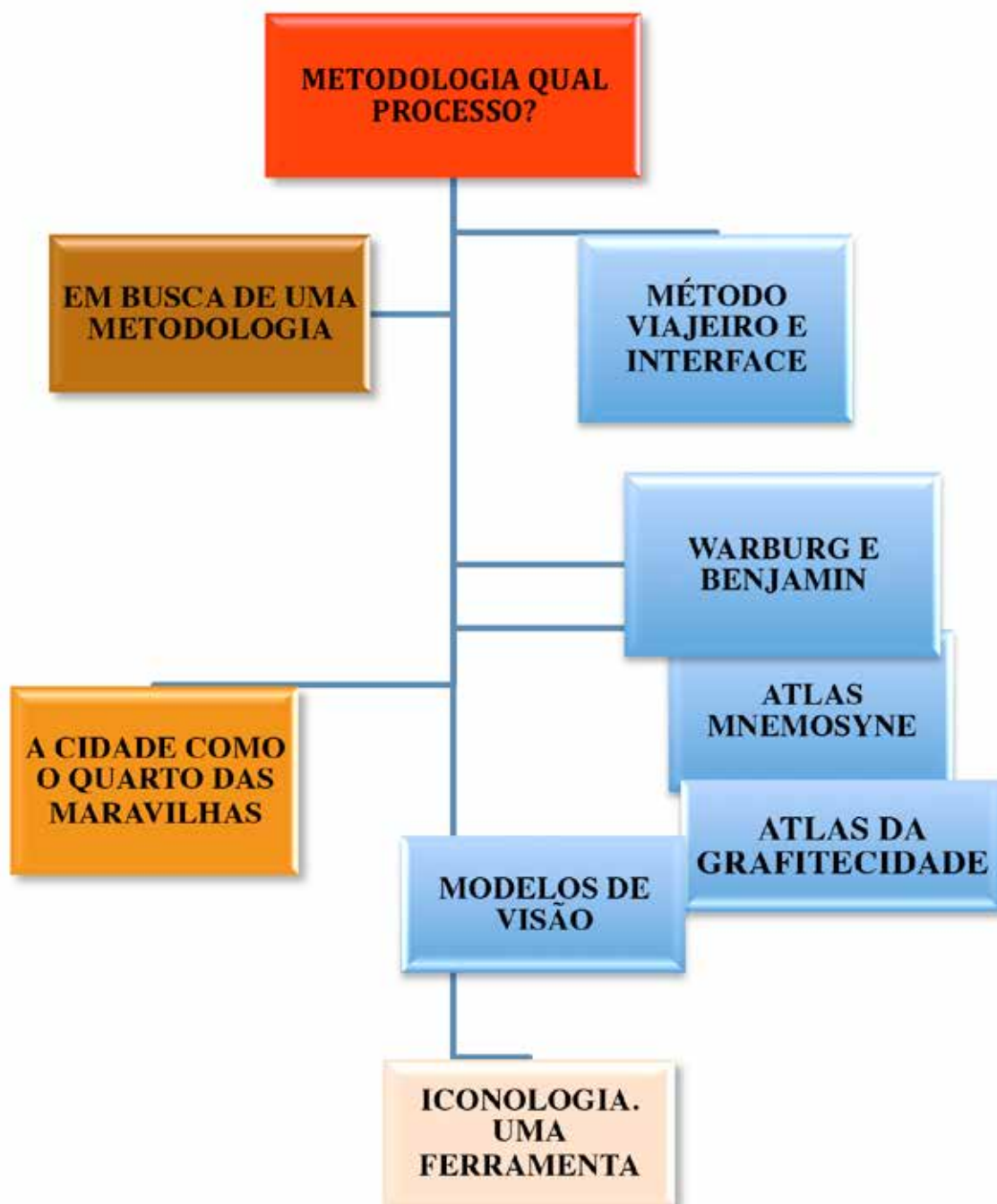
Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós. [M 16a, 4] (BENJAMIN, 2009: 490).

O caráter aurático da imagem, para Huberman, é o que nos convoca nesse movimento de mão dupla entre olhar e ser olhado pelo objeto, como se a imagem produzisse uma exigência de sentido, como se demandasse do olhante uma espécie de trabalho.

Também é nesse sentido, do caráter aurático da imagem conjugando contiguidade e lonjura, aproximação e afastamento, que se condiciona a oscilação imposta pela cisão do ver à sensação de angústia diante daquilo que não podemos apreender, daquilo que nos escapa, do vazio.

CAPÍTULO 3

Em busca de metodologias



A proposta neste capítulo é discutir uma possível metodologia para a criação de modelos mentais que sirvam de base para a análise de imagens. Se a cidade é constituída por camadas palimpsestas e tratando-a como metáfora para uma abordagem entre a história e a memória impõe-se desenvolver uma nova “mirada” sobre a paisagem urbana que realiza, sobrepõe e troca significados no espaço e no tempo. Para isso serão utilizados como suporte os conceitos: a) de montagem e imagem dialética de Walter Benjamin; b) da imagem complexa proposta por Josep Català; c) o do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg.

A cidade é um espaço em que se dá a dimensão da “presença”. Vivenciar esse espaço pressupõe uma tratativa do “desvelamento do mundo”, pois a metrópole se abre para o transeunte e “observador” quando ele se imerge nos fluxos e refluxos do movimento (deslocamento) e do tempo (duração) e da linguagem. O conceito “espaço”, aqui, refere-se ao território da cidade apropriado pelo homem. Ou seja, a cidade como uma construção em que há formas, significados e funções.

Jonathan Crary (2011:21) distingue entre o observador e o espectador. Para ele, buscando a raiz etimológica, a diferença entre *spetare* (raiz latina de “espectador”), e a raiz de “observar” não significa literalmente “olhar”. A palavra “espectador” também mantém conotações específicas “decimonônicas” (do século XIX) que ele prefere evitar, uma vez que se refere a um observador passivo em um espetáculo ou em uma galeria de arte. Por isso ele usa a expressão “observar”, que seria “conformar”, uma ação própria, cumprir com”. Observar é também seguir as normas, já que o observador realiza essa tarefa dentro de um conjunto de determinadas possibilidades e limitações.

“Feliz é o homem que é observador! Para ele o tédio é uma palavra vazia de sentido” (BENJAMIN, 2009: 148). Deste ponto de vista bejaminiano, a cidade emerge como objeto sedutor e complexo para a observação: a pesquisa das imagens que são geradas nesse espaço. Benjamin num dos fragmentos das *Passagens* sinaliza que é importante o “lado fisiológico do ato de colecionar”. E aponta um método,

O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas). [...] As coisas, assim representadas, não admitem uma construção mediadora a partir de “grandes contextos”. Também a contemplação de grandes coisas do passado [...] Consiste, na verdade, em acolhê-las em nosso espaço. [h 2,3] (BENJAMIN, 2009: 240).

O colecionador benjaminiano em muito se assemelha ao pesquisador, como sujeito que recolhe objetos-registros de uma história. O colecionador possui os objetos como se fossem uma peça de um quebra-cabeça, que se relacionam entre si e que, quando agrupadas, formam algo. Podemos considerar que essa origem vem dos “gabinetes de curiosidades” ou “quartos das maravilhas” [imagem 90].

Os Gabinetes de Curiosidades ou quartos das Maravilhas designam os lugares em que durante a época das grandes explorações e descobrimentos dos séculos XVI e XVII, eram guardados uma multiplicidade de objetos raros ou estranhos dos três ramos da biologia considerados na época: *animalia*, *vegetalia* e *mineralia*; além das realizações humanas. Eram uma exposição de curiosidades e achados procedentes de novas explorações ou instrumentos tecnicamente avançados, ou em outros casos eram amostras de quadros e pinturas.



Imagem 90. Quarto das Maravilhas: Gabinete do boticário Ferrante Imperato (1521-1609), de *Dell'história Naturale*. Fonte: web.

Um aspecto importante da arte de colecionar: o fato de que o objeto esteja separado de todas as funções originais de sua utilidade torna-o mais decisivo no ato de significar. O objeto torna-se então uma verdadeira enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, dos proprietários, de onde provém [cf.H 1a,2] < k°,10 > (BENJAMIM, 2009: 928).

É interessante observar que embora esse “objeto” seja separado do todo, ele não perde sua característica de totalidade, pois conserva elementos para se tornar uma “enciclopédia”. Ele se mantém com toda a força de um percurso histórico e social.

Català escreve em *La imagen compleja* que no teatro grego o espectador contempla uma representação cercado pelos outros espectadores, mas com o surgimento da câmara obscura o “espetáculo se privatizou e agora é um espectador individualizado quem observa (CATALÀ, 2005: 537). Essa comparação é importante por revelar a mudança e a forma como observamos *[imagens 91 e 92]* uma vez que a câmara obscura fundamentou a distinção entre o olhar artístico e a visão científica: “uma regida pela emoção e outra pela razão”(CATALÀ, 2005: 538). Jonathan Crary reforça essa ideia em *Las técnicas del observador*:

Durante os séculos XVII e XVIII, a câmara obscura foi, indiscutivelmente, o modelo mais utilizado para explicar a visão humana e para representar a relação entre o sujeito receptor e a posição de um sujeito atento ao mundo externo (CRARY, 2008: 51).



Imagens 91 e 92. Dois modelos de pensamento. Acima a câmara obscura e ao lado o teatro grego.Fonte: web.



3.1. O método viajero e interface

Diante da complexidade da contemporaneidade, Català em *Notas sobre el método* (2011) formula uma proposta de modelo mental da complexidade como alternativa ao tradicional método de investigação. Ele insiste na necessidade de dispositivos epistemológicos que “permitam encontrar alternativas diferentes do imaginário sociológico de caráter reducionista, afim de superar os fenômenos que nos rodeiam num tempo de globalização extremamente complexa”. Acrescenta que “toda investigação parte, consciente ou inconscientemente, de um modelo mental que organiza e propõe as suas prioridades” e se constroi segundo características de um modelo mental determinado. Portanto, acredita que para cada modelo é preciso uma metodologia ou “uma série” de metodologias, uma vez que ultrapassamos o “reino da ideologia da consciência falsa” para o “reino das mentalidades”.

[...] As mentalidades ainda carecem de embasamentos externos para colocar a prova, com resultado, ações ou ideias aparentemente sem raízes ou fundamento. Quando falamos de mentalidades nos referimos, portanto, a um âmbito do imaginário, do social e do individual, e também da sua arquitetura organizada através de modelos mentais, de dispositivos e tensões correspondentes (CATALÀ: 2011 online).

Ele alerta que o conceito de “verdade” é ambíguo para dar adequadamente conta de qualquer problema epistemológico. Ou seja, o seu “absolutismo o incapacita para navegar nos meandros da complexidade contemporânea. Portanto, falar de imagem como representação da verdade é andar em um terreno minado: “As imagens dizem a verdade, se correspondem com a realidade, mas até certo ponto, pois se não a imagem não é verdadeira no seu sentido ontológico (CATALÀ: 2011, online).

Buscar uma metodologia para entender a fenomenologia da imagem requer uma operação transdisciplinar, afastando o conceito mecanicista que vem desde a Antiguidade e do materialismo dos séculos XVIII e XIX. O que se pretende é formular um “modelo transdisciplinar, ou do encontro de vários métodos”, em que o objeto e os métodos con- virjam rumo a um novo campo.

No caso da presente pesquisa nos parece mais correta a ideia de que cada novo problema se aproprie de diferentes métodos para dar conta da complexidade visual, como a produzida na grafitecidade, pois ela se constroi e flui em um cenário abrangente em que novos fenômenos e sintomas surgem a todo o tempo.

Construir uma metodologia para entender a grafitecidade é estar aberto aos desvios, considerados aqui como novos espaços de conhecimento.

Em resumo: a criação da cartografia da grafitecidade se apropria de “novas metodologias”, muitas delas “perdidas em outros paradigmas disciplinares”. Como escreve a ensaísta holandesa, Mieke Bal: “Saber que não se sabe”, levando em conta que a “profundidade, a complexidade e a revisão de crenças anteriores proporciona novas possibilidades”, gerando novos entendimentos e promovendo novas habilidades” (BAL, 2009: 419). Assim, ela propõe o “método viajero”, em que é possível transitar de um campo para o outro entre os que “prescrevem as disciplinas tradicionais”, que para ela se apegam a conceitos indeterminados.

Sem afirmar que a análise interdisciplinar é mais inovadora, creio firmemente que uma investigação interdisciplinar responsável pode oferecer novas combinações, ou ideias, ou – por mobilizar a metáfora de última vez – novas bricolagens (BAL, 2009: 419).

A base dessa proposta de pesquisa vem da análise cultural, campo em que há uma dificuldade em delimitar o foco de estudo e a construção habitual de um objeto mediante a utilização de um método fixo. Portanto, “os conceitos nos oferecem [...] teorias em miniaturas”, ou como escreve Català: “Os conceitos são como pequenos modelos que não só põem à prova o objeto como também acentuam os parâmetros da teoria e sua concepção de mundo”.

Nessa proposta metodológica deve-se entender o conceito de objeto como uma forma significativa, com um tipo de operação determinada, e assim, qualificá-lo como um fenômeno. Tanto o grafite quanto o seu realizador se comunicam simbolicamente com o observador, mas não por meio de uma estrutura simbólica estabelecida. O pensador catalão se lastreia em uma diversidade teórica, sem ser eclética, como ele escreve:

Trata-se, pois, de uma posição que poderíamos chamar de transteórica e que seria o equivalente à transdisciplinariedade, no sentido técnico, como instrumento [...] por trás de cada proposta disciplinar, há uma razão epistemológica distinta. Às vezes radicalmente distinta, mas este problema tem sido resolvido pela própria dinâmica cultural que pôs um fim à hegemonia dos grandes relatos. Quando esses imperavam, era necessário aceitá-los totalmente, como a uma religião (CATALÀ, 2010: 46).

Esta proposta rompe, segundo Català (2011), com a tendência mecanicista ao unir polos supostamente isolados de uma disciplina, o método e o objeto, propondo uma ferramenta que utilize dialeticamente o resultado unificado de todos esses vetores. Estamos, portanto, diante de uma proposta de metodologia baseada no conceito de “viajero”, seguindo a terminologia de Mieke Bal: nele, o significado transita por distintas disciplinas, de cada uma extraindo um significado em particular. Para ela, o objeto e o método constituem o campo, mas

[...] esse campo não está claramente definido. Essa teoria não encapsula o objeto, ela se acerca, o assedia até que ele [objeto] comece a mostrar resistência. A teoria faz o objeto falar, permite que ele se manifeste e leva em conta inclusive as fraturas que podem ser ocasionadas pela teoria (BAL, 2008: 52).

Em diversos trabalhos, Català afirma que falar de uma cultura visual não é necessariamente referir-se a imagens. Pode ser uma menção a algo com visualidade ou uma qualidade especial de áreas que interagem. Assim, para investigar esses elementos são necessárias diferentes modalidades de investigação em que os objetos analisados e associados abram janelas para estruturas operativas mais amplas ou “diferentes fenomenologias”. Só conhecendo características funcionais desses objetos é possível propor um método de análise dos mesmos. Após a delimitação dos objetos é possível acontecer a interpretação que poderá ser realizada com diferentes ferramentas. Para ele, a característica fundamental é que a sua estrutura corresponda àquilo que representa, como ocorre com as maquetes que os arquitetos criam dos edifícios que projetam. Català (2011) apresenta um esquema de um modelo mental e as diversas formas que participam de sua construção [figura 93].

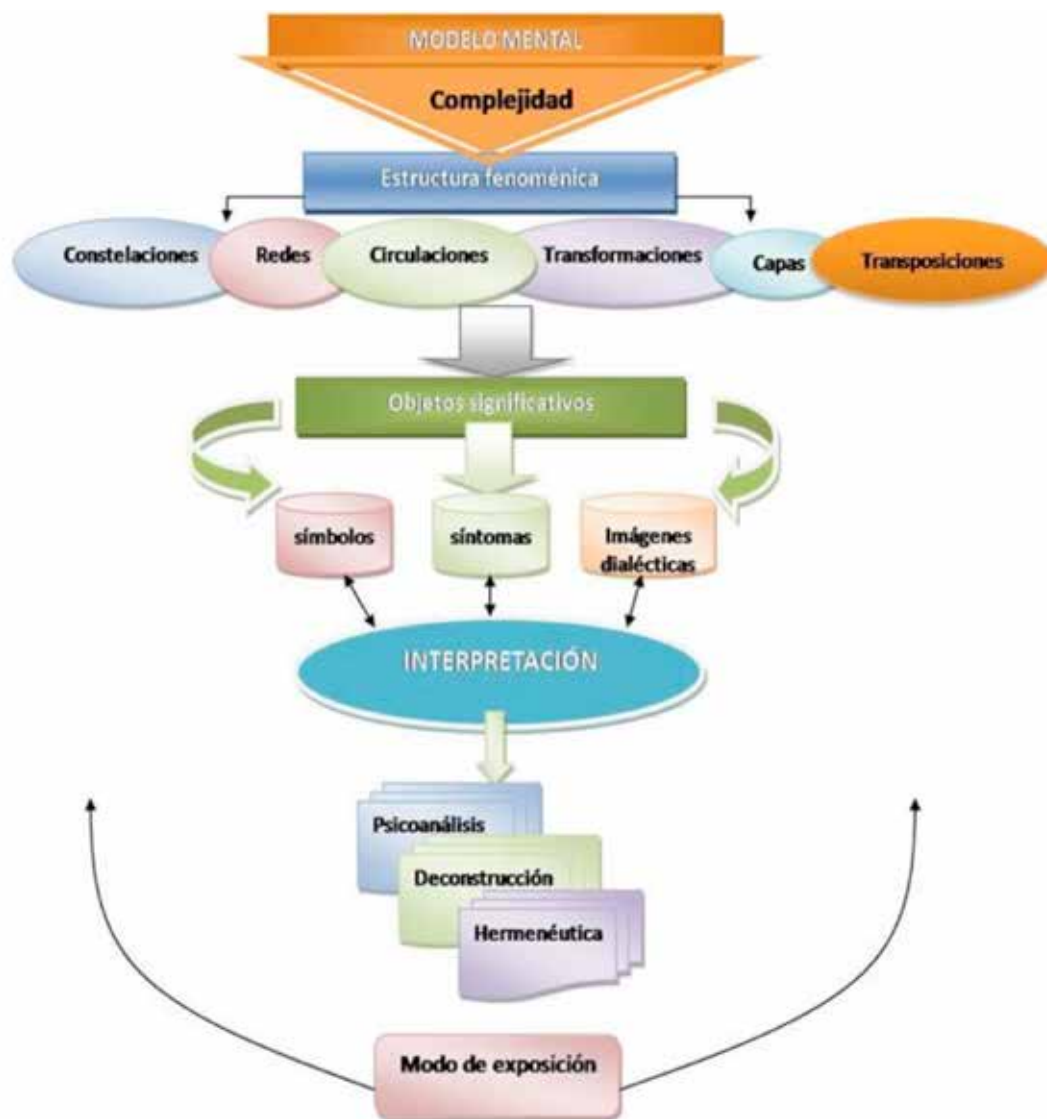


Figura 93. O diagrama da construção de um modelo mental, segundo Català.

Vários desse tópicos já foram tratados no decorrer dessa dissertação. Podemos perceber que o “mapa” proposto por Català não é modelo fechado e sim abre várias janelas para múltiplas interpretações de variadas pesquisas.

Para entender a estrutura proposta por Català, é preciso atentar que ela parte de um impulso inicial que sinaliza a complexidade e onde há a necessidade de buscar manifestações ou fenômenos expressos por meio dos seguintes dispositivos:

- a) constelações:** conjunto de elementos que formam parte de uma arquitetura comum;
- b) redes:** equivale a uma constelação mas contempla a perspectiva da navegação;
- c) circulações:** trânsitos estabelecido pela rede;
- d) transformações:** as mutações da rede. Podem ser de dois tipos: a não estável, que levaria a um ajuste de nossa investigação; a outra é a que faz parte do fenômeno e de seu significado;
- e) capas:** diferentes elementos podem apresentar configurações diversas ao se sobrepore, após formado o todo, apresentar uma unidade estável.
- f) transposição:** indica as variações e as mudanças de escala dentro de um esquema descontínuo, porém harmonioso, respeitando as complexidades visíveis do fenômeno e oferecendo uma postura contemplativa.
- g) símbolos:** elementos que adquirem valor simbólico em uma comunidade;
- h) sintomas:** é o indicativo perceptível de um fenômeno de amplo alcance. O símbolo expressa algo; o sintoma o delata;
- i) imagem dialética:** o conceito pode ser estendido a qualquer formação visual. Aparece como conflagração de contradições. São objetos complexos por excelência.
- j) interpretação:** implica que as coisas tenham um significado e busca esclarecer seu significado intrínseco. A mais profunda interpretação é produzida quando se busca o significado que se desdobra das coisas em seu conjunto.
- k) metodologia hermenêutica, desconstrução e psicanálise:** é quando colocamos a nossa vontade de iniciar um processo de investigação através da interrogação de um objeto de estudo e que pode ser relacionado ao novo dispositivo da interface, em que as formas adquirem uma visualidade completa e se convertem em figuras abertas, indo além de mostrar a forma do pensamento correspondente: implicam a possibilidade da desconstrução.
- l) modo de exposição:** **1) ensaio** – o modo ensaio é uma forma discursiva equivalente à própria textura da realidade que se quer estudar; **2) método complexo** – a implantação desse método coloca na mesa questões da pluridisciplinaridade, a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade, sendo por isso dispositivo epistemológico preparado para desenvolver mediações ou cruzamentos de mecanismos de distintas disciplinas sem cair no ecletismo.

O ponto de partida na aposta da complexidade como alternativa ao paradigma cartesiano, (que propõe a simplicidade) é para Català compreender o paradigma complexo na perspectiva da relação entre a estrutura estável e o fluxo constante. Mas só a entendermos se nos descolarmos do terreno dos organismos ou dos processos físicos (fluxos) e até o dos fenômenos. Nessa perspectiva seria um erro considerar o fenômeno social, a ação dos “rebeldes da rua de má fama” e sua relação como o observador, como um simples intercâmbio entre os autores e o grafite/pichação produzido. Nessa comunicação, o observador está intimamente conectado como parte do processo, com seu repertório e imaginário pessoal. Para interpretar essa produção de imagem deve-se levar em conta que não “há percepção sem interpretação”,

Não há grau zero do olhar (nem, portanto, de imagem em estado bruto). Não há camada documentária pura sobre a qual viria implantar-se, em um segundo tempo, uma leitura simbolizante. Todo documento visual é, na hora, uma ficção. [...] A imagem não é uma língua falada por nossas crianças por não ter nem sintaxe nem gramática. Uma imagem não é nem verdadeira e nem falsa, nem contraditória nem impossível. (DEBRAY, 1993: 60).

Para Debray, falamos de um mundo e vemos outro. Embora a imagem seja simbólica, ela não tem a propriedade semântica da língua, uma forma de infância do signo. “É esta originalidade que dá a ela um poder de transmissão inigualável. A imagem faz o bem porque cria vínculos. Mas sem comunidade, não há vitalidade simbólica. A privatização do olhar moderno é, para o universo das imagens, um fator de anemia (DEBRAY, 1993: 49).

O que parece de grande importância nessa nova proposta é o processo em si, e não o seu ponto final. O importante é o caminho que se percorre, as articulações que ele cria e o processo da geração do conhecimento, pois a transdisciplinaridade propõe criar “pontes de conhecimentos”. Ou seja, aproveitar o que cada disciplina oferece para estudar um determinado assunto, somando a outras, para criar novas perspectivas rumo a novos saberes.

Não se trata, portanto, de apelar para a particular visão de mundo de cada sistema e à epistemologia que deriva da mesma, mas sim de acudir aos resultados que essa epistemologia oferece, incluindo os restos do próprio método em que se assentava, entendendo-os como dispositivos técnicos (CATALÀ, 2010: 46).

Català reforça que, embora a forma interface nos leve a pensar no computador, ela é um movimento circular que gera conhecimentos e que pode se interligar a novas ferramentas para “concretizar” o funcionamento de novas formas de pensamento complexo.

As estratégias da enunciação (modo de exposição) se convertem, com a interface, em estratégias da recepção, de maneira que as tradicionais experiências do sujeito frente à obra na narrativa clássica se visualizam com a interface, convertendo-se em estruturas operativas, numa espécie de retórica invertida. Essa fenomenologia se baseia no desenvolvimento tecnológico, sendo necessário então reconsiderar as funções da tecnologia, em especial a relação tempo/espço, nas poéticas fotográficas e cinematográficas para compreender o funcionamento da forma interface (CATALÀ, 2011 online).

3.2. A cidade como o Quarto das Maravilhas

O historiador Ernest Gombrich escreve, em *La imagen y el ojo* (2002), que em função de sermos bombardeados cotidianamente por imagens não é de estranhar quando ouvimos que estamos “numa época histórica em que a imagem se imporá à palavra escrita”. E pode ser claro que as imagens transcendem a arte ou a comunicação e até mesmo a própria identidade num espaço de construções visuais. O descobrimento da perspectiva no século XV abriu a possibilidade de pensar a imagem em nova dimensão e agora com a virtualidade esse espaço se abre ainda mais. O próprio Gombrich (2006: 173) escreve que “a arte da perspectiva aumentou ainda mais a sensação de realidade” e Panofsky a definiu como a “forma simbólica” de nossa relação com o espaço.

Quando Leonardo da Vinci passou a utilizar a perspectiva em seu trabalho, foram abertas novas possibilidades. A imagem não era mais algo unidimensional, pois a perspectiva incorporou a ela uma nova camada, outro nível visual e, por isso, uma ou mais camadas de complexidade. A imagem não surge a nossos olhos como algo externo, parece que emerge de nosso cérebro e parte de nossa mente. Segundo Jacques Aumont, a retomada da ideia de Panofsky serve para demonstrar que cada período histórico teve “sua” perspectiva, isto é “uma forma simbólica de apreensão do espaço, adequada a uma concepção do visível e do mundo” (AUMONT, 2008: 215). O pesquisador malaguenho Juan C. Pérez Jiménez escreve:

A aspiração de qualquer representação visual é comunicar e transportar o espectador a seu universo próprio. Essa aspiração é facilitada graças à possibilidade de projetar as imagens diretamente sobre nosso cérebro, como um sonho (JIMÉNEZ, 1995: 47).

Durante todo o dia quantas representações icônicas chegam até nossos olhos sem que isso nos incomode? Segundo Gombrich, o habitante da metrópole aceita a profusão de imagens de forma natural. Jiménez aponta que antes da metade do século XX a exposição a imagens era limitada. “Antes dos anos 1920 uma pessoa poderia entrar em contato com umas vinte imagens em toda a sua vida”, por meio de pinturas ou de desenhos impressas em almanaques. Ele atribui a popularização das imagens à revolução dos meios de transporte. Uma vez que a contemplação de imagens estava restrita ao espaço geográfico, quando os meios de transporte evoluíram pôde-se ter mais acesso às imagens produzidas em outros lugares. Hoje sabemos o poder das imagens e a publicidade é quem mais o explora no âmbito público – algo que num passado distante foi monopólio da igreja. Era ela que encomendava e expunha a seus fiéis obras de artistas como forma de estimular a fantasia e consolidar sua catequese e pregação de ideais morais.

Gombrich em *La historia del arte* escreve que “somente a igreja católica descobriu o poder da arte para impressionar” (2006: 339) e que o Papa Gregório, o Grande, no final do século VI, opondo-se aos que defendiam a não representação gráfica e visual dentro das igrejas reforçou que muitos dos membros não sabiam ler e escrever. E para ensinar-lhes, as imagens eram úteis. “Elas são tão úteis como os livros ilustrados para as crianças. A pintura pode ser para os iletrados o mesmo que a escritura para os que sabem ler”. O papa teria dito,

Se Deus foi tão misericordioso que nos mostrou aos nossos olhos de mortais a natureza humana de Cristo, por que não também não estaria disposto a manifestar-se por meio de imagens visíveis? Nós não adoramos essas imagens por si mesmas, da mesma maneira que os pagãos, mas através delas adoramos a Deus e os santos (GOMBRICH, 2006:107-108).

O historiador deixa claro que qualquer interpretação sobre a lógica desse argumento reforça a importância da imagem em um século em que as representações ganhavam destaque e estavam a serviço dos que não sabiam ler.

A imagem perde sua natureza de registro e passa a de ser criada para ser vista. É nesse interstício ou brecha que se inserem os elementos transgressores da cidade. Como criar uma imagem que ainda tenha força de se impor e capacidade de ser vista? A produção frenética visual leva ao paradoxo da imagem que nada diz ou impacta, ou ao da iconoclastia, como Panofsky alertava em *O significado nas artes visuais* (2001) ao se referir ao abuso das imagens.

Como proposta metodológica, a ideia de montagem utilizada por Benjamin, ao lado de sua reflexão sobre o colecionador, se impõe. Da mesma forma que na cadeia de sentidos possíveis da cidade palimpsesta e do “quarto das maravilhas”, é indispensável recorrer à hipótese do tecido, em que diferentes fios se articulam em trama na montagem de camadas superpostas (PESAVENTO, 2004: 28).

A superposição de imagens e tempos em um mesmo espaço, eis aí o palimpsesto tornado cidade. Essas sobreposições do cognitivo com a imaginação criadora é uma síntese para abrir caminho para uma pesquisa da cultura visual. A partir dos traços deixados pelo habitante desta época e o de outras eras é possível a construção visual, e a partir dela criar uma epistemologia do olhar contemporâneo.

As arquiteturas estão aí para mostrar que, por detrás da apropriação de agentes transgressores, o que estes querem é compor, escrever, mesmo sabendo da sua efemeridade, mas mantendo-se presentes na epiderme da cidade.

Sim, a grafitecidade é palimpsesta, constituída pela mistura de sinais e de sobreposições de camadas nesse emaranhado de formas urbanas.

Assim, a proposta de um método de trabalho é o da “montagem” apresentada por Benjamin e que pode nos levar ao desvelamento da imagem dialética como construtora de sentido.

Mas se formas foram substituídas e desapareceram, como resgatar velhos espaços? É aí que o método de montagem warbuguiana mostra eficácia, sobretudo com o advento da fotografia como registro. É ter ousadia nas combinações e correspondências, fazendo viajar, no tempo e no espaço, imagens que possam revelar as cidades ocultas sob a cidade do presente.

Montagem, costura, trama, colagem, urdidura, reaproveitamento, juntando textos e imagens de modo a recompor, pelo esforço da representação mental, uma cidade desaparecida, mas agora presente na elaboração imaginária de um contexto urbano passado.



3.3. WARBURG E BENJAMIN

A imagem como centro nevralgico

Aby Warburg fundou uma disciplina em particular, sem nome, em que ninguém tinha de fazer a pergunta eterna, que Henri Bergson (1859-1941) chamaria de “falso problema” por excelência, de quem vem em primeiro lugar, a imagem ou a palavra? Enquanto “iconologia do intervalo” em si, a disciplina criada por Warburg era oferecida como uma exploração de questões formais, históricas e antropológicas.

Segundo ele, essa disciplina poderia acabar em “restaurar o laço de conaturalidade entre palavra e imagem”. A ideia de “iconologia do intervalo”, derivou da necessidade de compreensão da arte como uma zona de não-fixação, entre o impulso e ação. Fernando Checa, editor da versão espanhola do *Atlas Mnemosyne*, escreve:

O centro das preocupações warburguianas se encontrava na figura do artista, a psicologia da criação e o processo de produção de imagens e ideias, que se concebe como algo mental. [...] O processo de criação se estimula por uma dupla memória, individual e coletiva, que é o lugar em que se cria o espaço do pensamento (CHECA, 2010: 138).

Nesse método, novas janelas se abrem, fornecendo por vezes uma visão antagônica e também semelhante ao conceito da “montagem das atrações”, proposto por Sergei Eisenstein, ou por Dziga Vertov.

Ponto importante no trabalho de Warburg é o foco dado à história, vista como deslocamentos mnemônicos, ou seja, os símbolos visuais funcionam como arquivos de memórias justapostas, em que nada está situado antes ou depois. Esse procedimento de montagem de imagens, muito semelhante à montagem benjaminiana, reflete uma concepção de cultura como um complexo de procedimentos das formas expressivas. Nesse aparente descompasso ou desvio, no choque do tempo passado e do presente, se instaura a força das imagens.

Para Warburg, o efeito, da imagem constituía um “fenômeno antropológico”, como uma cristalização ou uma condensação particularmente significativa do que seria uma cultura, em um determinado momento da história. Nesse sentido ele pensava no “poder mitopoético da imagem” (GOMBRICH, 1970:153) e o utilizou em seus trabalhos de investigações das “fórmulas patéticas” dos gestos sociais, a moda, o vestuário no Renascimento.

Didi-Huberman, que mostra grande influência do pensamento warburguiano, alerta que “cada memória é sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro é ameaçado por saques, por profanação grave” (DIDI-HUBERMAN, 2008 online).

Por isso é comum destruir as imagens ou simplesmente esquecê-las. Para ele, a tentativa de construir uma arqueologia da cultura e da imagem passou a ser “experiência de paradoxos” efetivada na tensão entre temporalidades contraditórias.

Grande parte da pesquisa realizada por Warburg foi em torno do Renascimento italiano (análise de obras de artistas como Giotto, Sandro Botticelli, Giuliano da Sangallo e Domenico Ghirlandaio, além do alemão Albrecht Dürer, entre outros). Para ele o “Renascimento é impuro”, chegando a essa conclusão por meio das “imagens sobreviventes”, em que detectou “resíduos vitais”, halos de vida passada, “de uma morte apenas evitada e quase contínua, fantasmagórica, que dão a essa cultura chamada Renascimento o seu princípio de vitalidade”. É dessa maneira que aponta um modelo de tempo próprio das imagens, um “modelo de anacronismo”, que além do tempo rompe com o sentido de história.

Warburg criou sua própria teoria da evolução e buscou com isso entender os paradoxos da história das imagens. Uma das formulações mais surpreendentes foi produzida em 1928, quando Warburg definiu a história das imagens que praticava como “uma história de fantasmas para adultos”, invocando assim uma vez mais as “imagens sobreviventes” e a “vida em movimento das imagens”. Assim, ele respeitou a complexidade dos objetos em “movimento serpenteante de um sintoma que “não é reflexo de uma intenção, mas um retorno das imagens esquecidas” (DIDI-HUBERMAN, 2009: 254).

Já montagem para Walter Benjamin foi um “método literário” com intenção epistemológica utilizado suas *Passagens*. A analogia entre esse método e as lâminas de *Mnemosyne* demonstra a preocupação de ambos com a coleção de memórias e como a montagem leva essa busca a um nível mais profundo nas imagens dialéticas [imagens 94 e 95].



Imagens 94 e 95. Acima, Painel 58 do *Atlas Mnemosyne: Cosmologia em Dürer*. À esquerda, a gravura *Melancholia I* (1514) de Dürer. O artista foi objeto de estudo de Benjamin e Warburg.



3.3.1. ATLAS MNENOSYNE.
A exposição do pensamento

A forma de expor todo esse modelo de pensamento tem um nome: o *Atlas Mnemosyne*. Um atlas de imagem em que Aby Warburg trabalhou incansavelmente de 1924 até a sua morte, em 1929. Criado como um dispositivo fotográfico, Warburg reuniu durante suas pesquisas grande coleção de imagens, que num primeiro momento foram fixadas sobre papelão negro. Elas eram agrupadas por temas e ordenadas regularmente uma junto às outras, em todo o espaço elíptico de que era constituída a sua sala de leitura em Kunstwissenschaft Bibliothek Warburg, em Hamburgo.

O atlas warburguiano é um quadro combinatório *[imagem 96]* em que as imagens eram afixadas oferecendo uma continuidade em relação aos demais quadros.

Uma mesma imagem pode deslocar-se na fragmentação repetida de seus próprios detalhes. Um mesmo lugar pode ser explorado sistematicamente de longe ou de perto e, por assim dizer, em traveling [...] uma mesma cópia fotográfica pode ser utilizada em uma prancha ou em outra, em diversos formatos ou em diversos enquadramentos (DIDI-HUBERMAN, 2009: 412).

O *Atlas Mnemosyne* apresenta-se como uma ferramenta destinada a manter os intrincamentos e, portanto, um modo de perceber as superposições em ação na história das imagens. Ele permite comparar de uma só olhada, numa mesma lâmina, vinte ou trinta imagens. É uma forma de visualizar todo o trabalho científico de Warburg de maneira uniforme e com sua plenitude iconográfica. Saxl afirmou que “com o *Mnemosyne* possuímos uma “demonstração *ad oculos*” de toda a concepção que Warburg forjou sobre as imagens e de seu modo de transmissão pelo tempo (DIDI-HUBERMAN, 2009: 417). Para o teórico francês seria mais correto falar em “constelação, no sentido de Walter Benjamin”, pelo caráter sempre permutável das configurações obtidas em cada ocasião.

A “função memorativa” no conceito de Warburg é um dos cerne de seu método e respondia ao conceito de sobrevivência, ou seja, as imagens “sobrevivem e retornam” num mesmo movimento, que é o tempo dialético. Podemos considerar o *Mnemosyne* como um “atlas do sintoma” e como um método de “montagem do conhecimento”, ou seja, uma metodologia em que as imagens geram conhecimento.

Warburg estabeleceu “cadeias de transporte de imagens”, linhas de transmissão de características visuais através dos tempos, que carregariam consigo o *pathos*, emoções básicas engendradas no nascimento da civilização ocidental, por meio dessas imagens. Concebia as imagens como veículos de significados, ao mesmo tempo em que eram esboços de soluções, apresentando sempre aberturas colaterais.

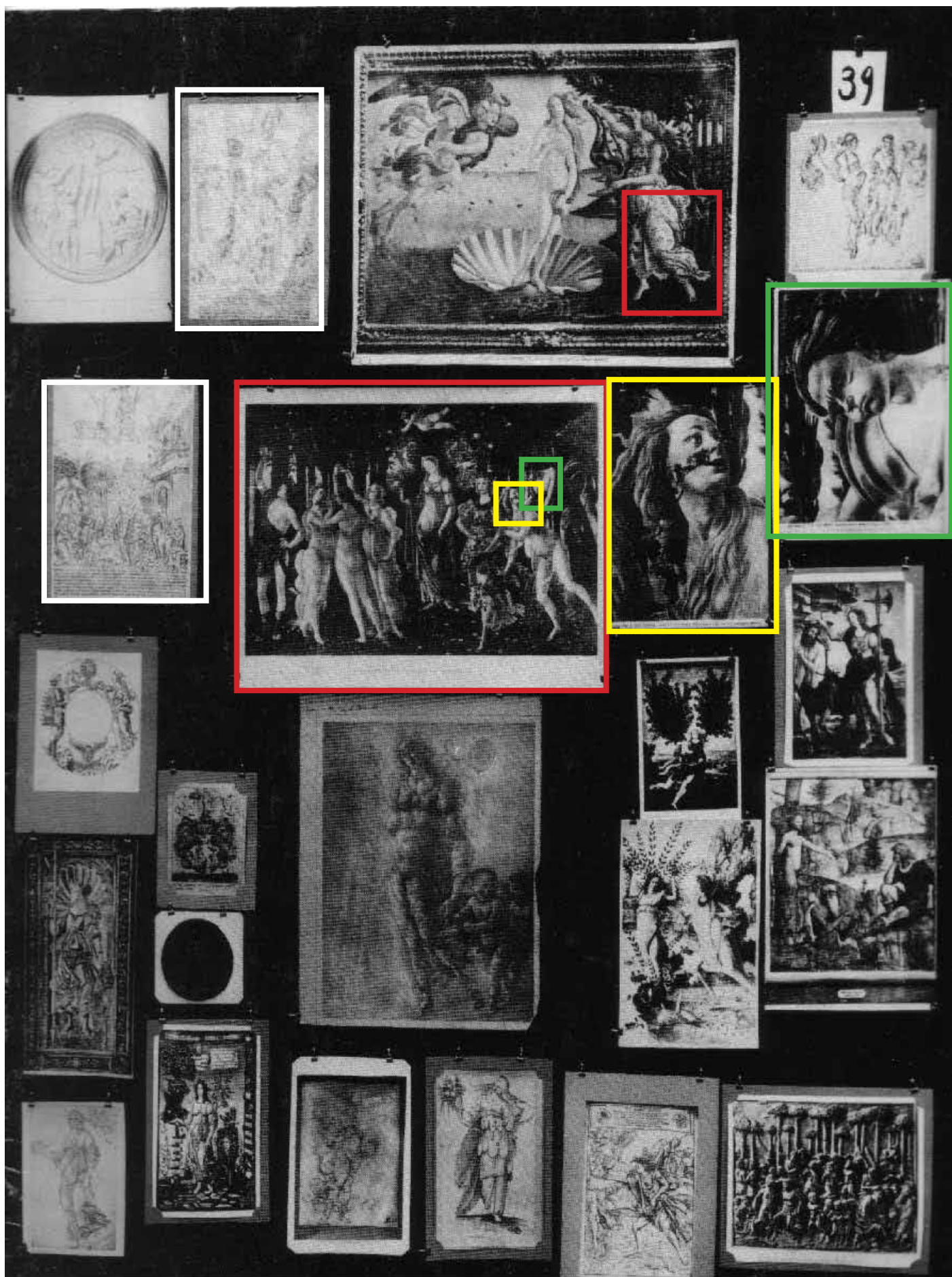


Imagem 96. Painei 39 do *Atlas Mnemosyne*: Botticelli. *Estilo ideal*. Exemplos de movimento, anacronismo e relações das imagens.

Ao observar as pranchas é difícil saber para que lado Warburg orienta nosso olhar ou que significação específica é portadora. Quanto mais se olha, mais densas e intrincadas parecem essas relações.

Segundo Català (2005), o atlas é um projeto de imagem complexa que oferece a metodologia baseada em uma objetividade idealista que até agora estava baseada no saber. Idealista, porque não contempla os fundamentos de sua condição ilusória e se contenta em assumir que seus desejos são condições praticamente antológicas, esquecendo o substrato dos mecanismos ideológicos que é possível em sua operação. Català continua,

A possibilidade de seguir atuando sob a égide de um contínuo processo de desconstrução de seus pressupostos não impede essa metodologia da imagem de recair no ilusionismo, mas amplia o seu alcance para a subjetividade e a emoção, que até então era patrimônio da arte e havia sido negligenciada pela ciência (CATALÀ, 2005: 85).

Nessa proposta, é fundamental incorporar novos elementos como “mecanismos visuais conscientes” a uma metodologia racional. É não aceitar que uma imagem não é simplesmente “ilustração de um conhecimento expresso mediante a linguagem”. Nesse sentido a proposta precisa converter-se em “co-gestora desse conhecimento”. Pois a imagem complexa pretende resolver a separação entre a arte e a ciência ao mesmo tempo em que permite enriquecer nossa compreensão da realidade e manter aqueles aspectos do projeto iluminista cuja continuidade é necessária (CATALÀ, 2005: 87).

A “imagem complexa” nos abre janelas para desfrutar a totalidade da imagem por considerar a sua função cognitiva e epistemológica. Ela abre novos espaços de realidades e daí à produção de conhecimentos.

Pode-se dizer que era uma forma de o pesquisador de Hamburgo ter em mãos toda a multiplicidade das imagens de sua coleção como uma ferramenta para saltar facilmente de uma imagem a outra, gerando conhecimento.

A ideia de montagem do *Atlas Mnemosyne* como protocolo experimental concebido para expor conjuntamente, visualmente, os intrincamentos e as polaridades das imagens não tem a ver com um “artifício narrativo para unificar os fenômenos dispersos”. Pelo contrário, a montagem seria uma “ferramenta dialética que incide na unidade aparente de tradições figurativas do Ocidente (DIDI-HUBERMAN, 2009: 430). Ou seja, a qualidade da montagem propõe mais que uma simples recopilação de imagens-lembranças que narrem uma história. É um dispositivo complexo destinado a oferecer novas possibilidades de imagens de conhecimento e onde “os pensamentos passam as fronteiras, livres de pagar direitos de aduanas”.

Frente a uma prancha ou painel de imagens de Warburg temos a sensação de estar diante de um arquivo imagético extremamente rizomático e de domínio, organização e entendimento difíceis.

O seu criador admite estar consciente da loucura intrínseca de seu projeto: pensar todas as imagens juntas, com todas as relações possíveis. Warburg escreveu que “para não correr o risco dos meus projetos se dispersarem no infinito, mantive como pivô de minhas investigações o tema da influência da Antiguidade”. Claro que para entender ou aplicar o método se faz necessária uma biblioteca imagética considerável, pois no método se criam intervalos ou lacunas entre as coisas observáveis. É nesse ponto que se pode desviar do método e na exposição das ideias derivar para a linguagem escrita.

O *Mnemosyne* por excelência é um hoje um objeto anacrônico e a iconologia warburgiana, segundo Didi-Huberman, aspira efetivamente à produção de algo como uma “imagem dialética das relações entre as imagens: trabalha por desmontagem do *continuum figurativo*, por fusões de detalhes entrecortados e por remontagem desse material em ritmos visuais inéditos” (DIDI-HUBERMAN, 2009: 448) *[imagem 97]*.

A ideia de “montagem” em Warburg será uma resposta fundamental para o problema da “construção da historicidade”, que pouco mais tarde Walter Benjamin expressará com duas fórmulas admiráveis: “Não apenas a história da arte é uma história de profecias, mas também ela deve surgir das coisas, das pessoas e da sociedade”.

Por ser projetada de forma simples, a montagem escapa das teleologias, torna visível o anacronismo, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar “uma história”, mas ao fazê-lo consegue mostrar que a história não é sim toda a complexidade do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino (DIDI-HUBERMAN, 2008 online).

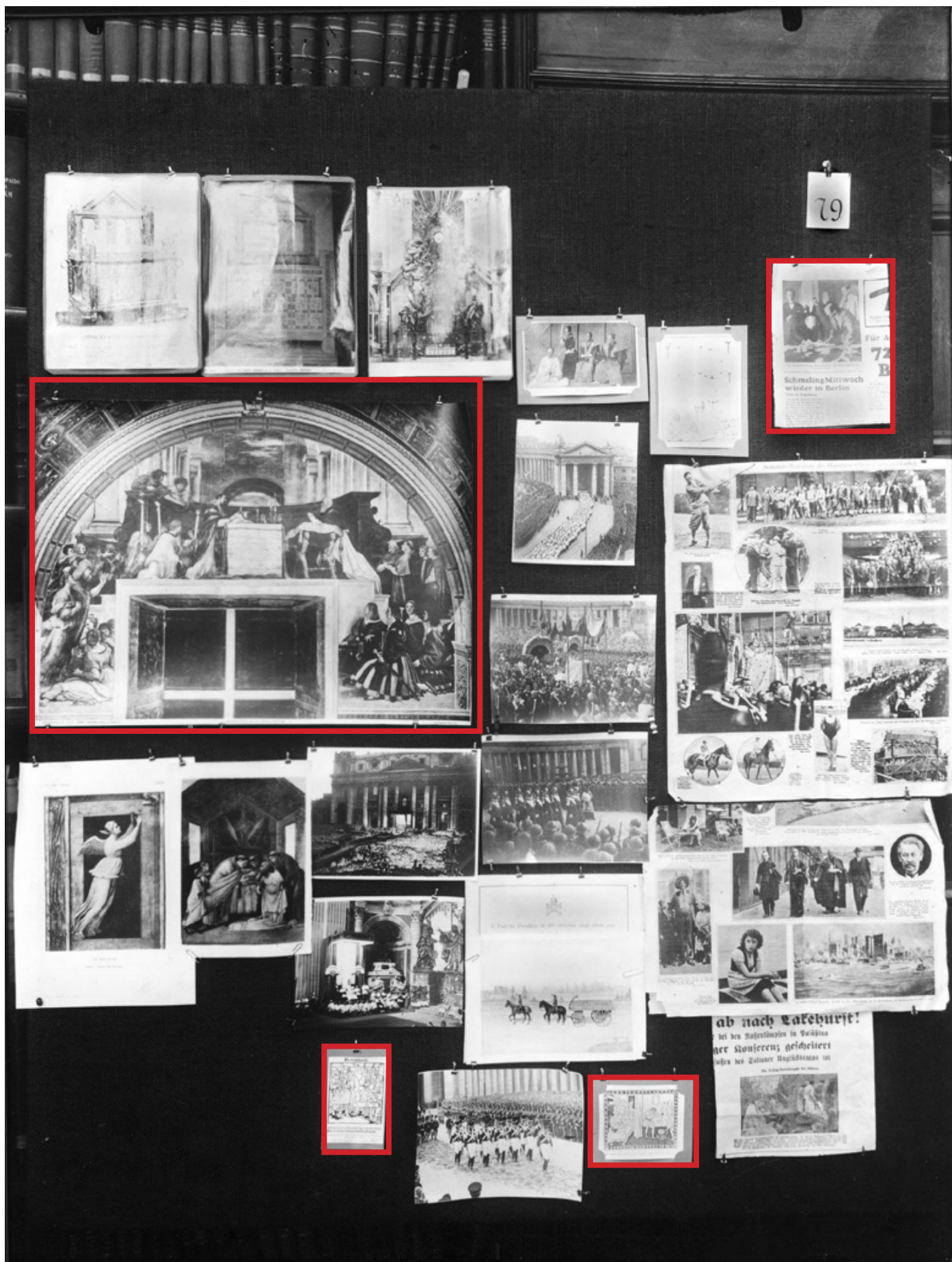


Imagem 97. Aby Warburg: *Bilderatlas Mnemosyne*, fotografias sobre cartolina preta, prancha 79, 1926 (Instituto Warburg, Londres). Nessa prancha é possível ver *A Missa de Bolsena*, de Rafael, e fotografias da Concordata de 1929, assinada pelo Papa Pio XI e Benito Mussolini, e uma xilogravura anti-semita.



Mas como juntar essas metodologias aplicando-as a uma análise visual da grafitecidade? Agora adicionamos um elemento mais: pensar esse espaço como um espaço constituído de memórias, montagens e dialéticas, e que as imagens estão ali para indicar que não são imediatas, nem espontâneas e nem de fácil compreensão.

Seria de se supor que a aparição, no final do século XIX, da imagem em movimento, largamente depurada estética e tecnologicamente, era o primeiro sinal de alerta sobre a bancarrota geral do paradigma da imagem fechada (CATALÀ, 2005: 44). Justamente porque as imagens, ao não estarem “em presente”, são capazes de se fazer visíveis, as relações de tempo se tornam mais complexas, pois incluem a memória na história.

Quando Benjamin materializa a ideia da “imagem dialética”, lança com ela a imaginação harmônica temporária, estruturas inconscientes prolongando a duração de um fenômeno cultural. Podemos na grafitecidade realizar diferentes montagens e ordená-las em realidades diversas.

Na busca de um *Atlas da Grafitecidade* e uma metodologia para a análise e compreensão da imagem que contemplassem todos esses pontos, num primeiro momento foram coletadas apenas imagens que tinham algum sentido para o trabalho de pesquisa. Mas eram associações imagéticas desprovidas de qualquer análise e apenas baseadas em referências adquiridos por um observador curioso: a) fotos de Benjamin e Aby Warburg; b) *As cidades* de Maurits Cornelis Escher; c) René Magritte e o *Falso espelho do olhar*; d) palimpsesto de Arquimedes; e) a capa do filme *Cópia Fiel*, do diretor Abbas Kiarostami; f) o Santo Sudário de Turim; g) a gravura *Melancolia I*, de Dürer; h) as experiências de Eadward Muybrigde; i) grafites da cidade de São Paulo em 2011 *[imagens 98]*.

Seria essa uma primeira representação ou aplicação (superficial, esclareça-se) da combinação dos método de Warburg e Benjamin. Nessa construção desse atlas se leva em conta apenas a primeira impressão ou aparência da imagem, baseada numa construção imagética de fotos difundidas pela internet. As imagens utilizadas para construir esse *atlas da grafitecidade* foram recolhidas da *web*, sem nenhuma checagem. Simplesmente foram apropriadas.



Imagem 99.

LEGENDAS:

↗ fluxo das imagens

= similaridade

1 - Graffiti - série VIII, la magie, de 1932, de Brassai.

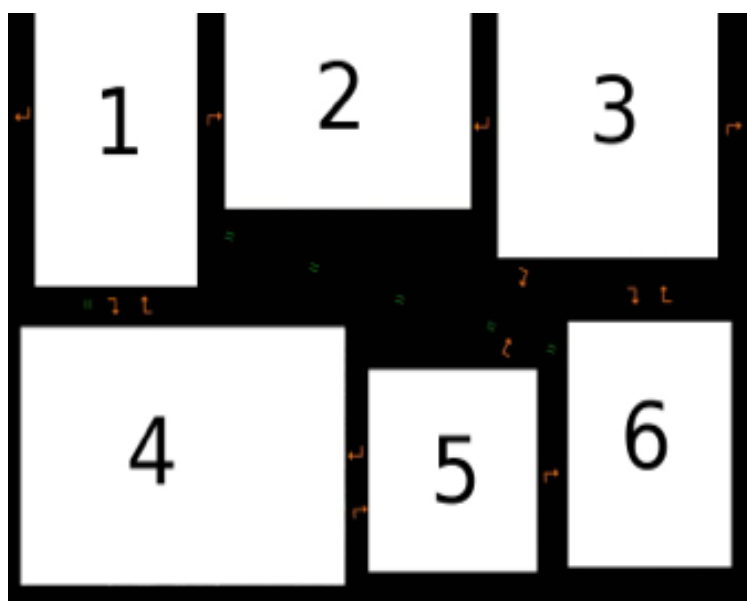
2 - Pichação em rua de Paris, Maio de 1968. "A cultura é a inversão da vida".

3 - Jornal *The New York Times* – 21 de julho de 1971. Matéria a respeito de um jovem que escrevia nas paredes da cidade, Taki 183.

4 - Signos de vulvas inventariados por André Leroi-Gourhan. Os exemplos A1 e C (grão de café) foram registrados por Brassai nas fotografias ao lado.

5 - Taki 183. Considerado o primeiro registro de grafite em Nova York.

6 - Grafite em rua de Paris: "Nós: você, eu, nós". Provavelmente de 1932.



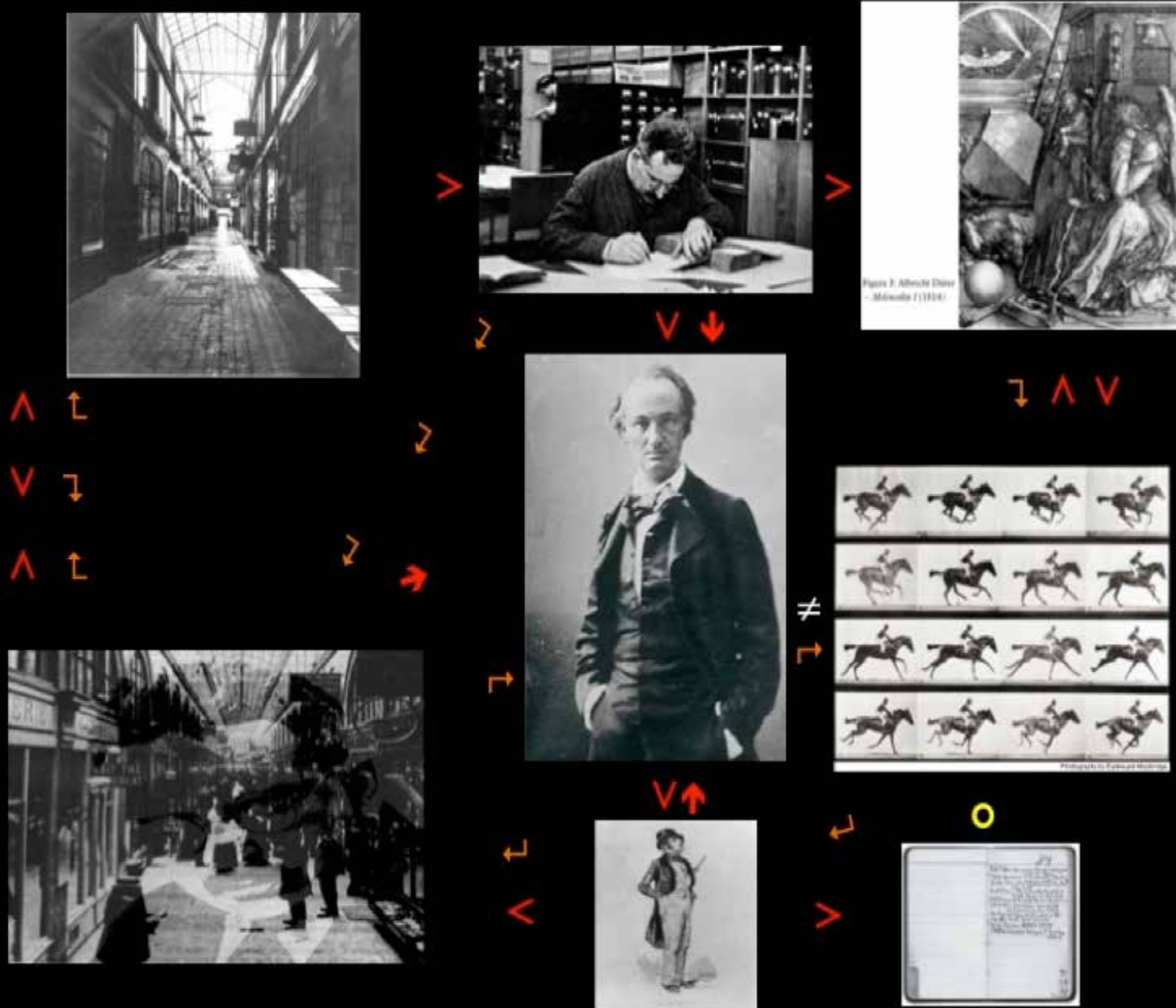


Imagem 100.

LEGENDAS:

- ↗ (orange) fluxo das imagens
- = (green) similaridade
- ≠ (white) Oposição
- ↖ (red) Fluxo interno das imagens
- ↑ (red) Referência direta a imagem e conceito
- ↑ (white) Imagens associativas ou alegóricas
- ↑ (blue) Imagens em movimento
- (yellow) Método

1- Passage de l'Opéra, em Paris. Photothèque des Musées de la Ville de Paris. Clichê: Habouzit.

2 - Walter Benjamin em 1937, na Bibliothèque Nationale. Foto de Gisèle Freund.

3 - Melancholia I, de Albrecht Dürer (1514)

4 - Passagem de Paris

5 - Poeta Charles Baudelaire. Foto de Nadar, 1855.

6- Cavalo em movimento. Eadward Muybridge.

7 - Le Flâneur, caricatura de Paul Gavarni, 1842.

8 - Caderno de anotações de Walter Benjamin.



Imagem 101.

LEGENDAS:

↗ fluxo das imagens

= similaridade

≠ (cor branca) Oposição

↖ Fluxo interno das imagens

↑ Referência direta imagem e conceito

↑ (cor branca) Imagens associativas ou alegóricas

↑ Imagens em movimento

○ Método

1 - Thomas Eakins's - *Motion study: male nude, standing jump to right*, de 1885.

2 - Maurits Cornelis Escher - *Print Gallery*. Litografia de 1935.

3 - Cartaz do filme *Cópia Fiel* (2010), de Abbas Kiarostami.

4 - Fotogramas do filme *O homem com uma câmera*, de Dziga Vertov (1929).

5 - Constelação.

6 - Walter Benjamin. Foto de Gisèle Freund.

O ato de ver não é um ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é um ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para com ele satisfazer-se unilateralmente. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito (DIDI-HUBERMAN, 2010: 77).

A criação de um atlas como proposta metodológica para entender a grafitecidade é reconfigurar o objeto da pesquisa, superar a fronteira, criar o diálogo, codificar e decodificar, reunindo em um mapa visual, separado, para depois buscar entender as imagens em sucessivas camadas que a grafitecidade produz, como forma de representar um espaço.

A grafitecidade potencializa o sentido de visão, exigindo-nos um esforço maior para a decodificação.

Difícilmente se percebem as imagens contemporâneas de uma forma isolada, seja porque elas mesmas se apresentam conjuntamente, ainda que pertencendo a territórios diferentes, organizando constelações visuais, como no caso da televisão, ou porque o nosso olhar entrou em um regime perceptivo peculiar, encarregando-se de agrupar umas imagens com outras. Como pode suceder quando nós passeamos por uma cidade, já não existem as imagens isoladas (CATALÀ, 2005: 46-47).

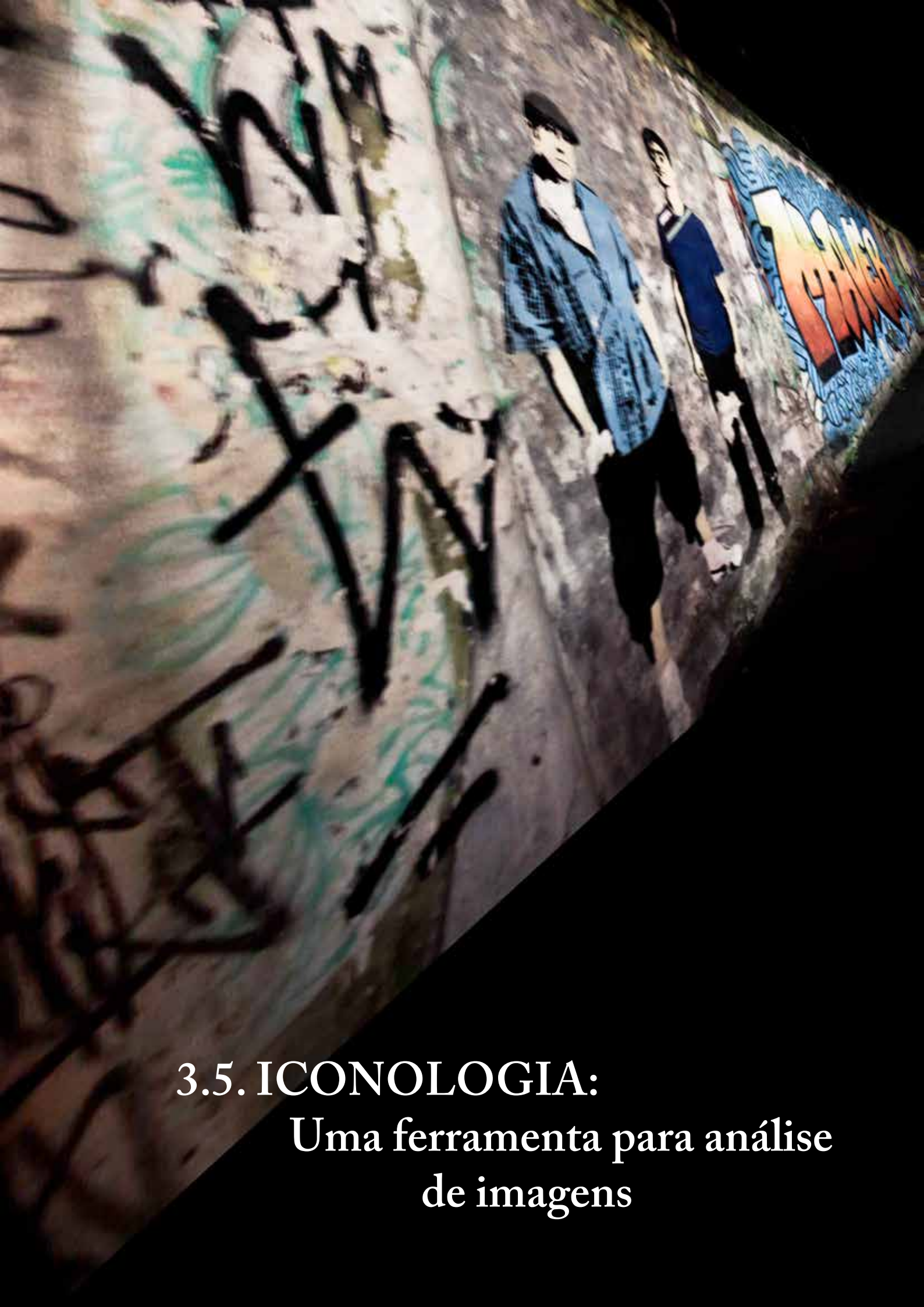
Para Georges Didi-Huberman, “a imagem, afastada a pretensão de decifrá-la, deveria ser retrabalhada em uma escrita imagética que lhe acrescentasse novas imagens críticas”. Daí chegamos a duas constatações: a) as imagens são ambivalentes, e isso causa inquietação; b) o ato de ver sempre nos abrirá um vazio invencível.

E ele aponta duas atitudes e uma delas seria a do homem da crença, que deseja ver algo além do que realmente vê; a outra a do homem da tautologia, que pretende não ver nada além da imagem, nada além do que é visto.

Portanto, para ele apenas uma “experiência visual aurática conseguiria ultrapassar o dilema da crença e da tautologia”. A suspeita de que falta algo a ser visto “impõe doravante, no exercício de nosso olhar, a atenção à dimensão literalmente privada, portanto obscura, esvaziada, do objeto”. [...] Não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas de se inquietar com o entre” (DIDI-HUBERMAN, 2010).

Quando escolhemos o que olhar, vemos – e criamos uma autoria sobre nosso tempo – as coisas assumindo outro sentido. A grafitecidade constroi uma plataforma que potencializar o olhar. Uma forma diferente de estar diante das imagens. Ela é um grande arquivo, disposto em camadas palimpsestas, que está, de modo geral, pronto para ser decifrado e ganha significações quando for trabalhada como montagem, pois o copião de um filme não tem um sentido, ele só acontece após a montagem. As imagens nunca nos mostram tudo ou

As imagens não nos dizem nada, nos mentem ou são obscuras como hieróglifos enquanto alguém não se dê o trabalho de lê-las, quer dizer, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las fora dos clichês linguísticos que suscitam os clichês visuais (DIDI-HUBERMAN, 1988:44).



3.5. ICONOLOGIA:

Uma ferramenta para análise
de imagens

Josep Català, em *A forma do real* (2011), abordando a “alfabetização visual”, escreve que a escrita se apoia basicamente sobre a “transparência de sua materialidade” e a “imagem se baseia na necessidade de tornar essa materialidade opaca”. Em outras palavras, que se detenha o olhar em vez de deixá-lo passar a outro lugar.

Aprender a ler significa aprender a apagar o suporte material do escrito para internalizar e automatizar seus mecanismos simbólicos; aprender a ver implica tornar visível a materialidade do figurado para construir sobre ele uma nova simbologia. Trata-se de dois mecanismos cognitivos antagônicos, embora ambos confluem para um processo de conhecimento parecido (CATALÀ, 2011: 15).

Nesse ponto, o pensador catalão dá uma alfinetada e contraria algo disseminado por John Berger em seu livro *Modos de ver* (1975), em que defende que as “imagens falam por si só”. Essa contestação encontra ecos na escola de Warburg e seus seguidores: Erwin Panofsky, Fritz Saxl e com ressalvas de Ernst Hans Josef Gombrich. Català conclui a alfinetada dizendo que as imagens obviamente não falam, pois não emitem som, nem “propõem significados da maneira como o fazem palavras ou textos”. Acreditar que as imagens falam é utilizar uma metáfora para explicar o funcionamento da atividade de “ler imagens”(CATALÀ, 2011: 16).

Erwin Panofsky, discípulo de Warburg, diferencia a iconografia de iconologia: iconografia trata do tema ou mensagem das obras de arte e iconologia se preocupa com a análise global. Para ele, interpretar uma obra de arte faz necessário identificar três níveis no seu tema ou significado: I) primário, aparente ou natural; II) secundário ou convencional; III) significado intrínseco ou conteúdo (iconologia).

Para demonstrar a aplicabilidade do método na grafitecidade usarei a imagem encontrada em uma das pilastras do Elevado Costa e Silva, em São Paulo, produzida pelo Coletivo Alto Contraste (Lúcio e Lygia) [*imagens 102 e detalhes*].

O nível primário, aparente ou natural, é o patamar mais básico de entendimento despojado de qualquer conhecimento ou contexto cultural. Vemos um homem, um urso com boca feminina, palavras e letras.

No nível secundário ou convencional, acontece uma equação cultural e conhecimento iconográfico. Pensamos no sentido da frase “um ícone é um ícone”; na tesoura que separa as partes do homem; no dedo em riste associado à boca vermelha que se sobrepoõe à boca do urso amarelo [*detalhes*] .

Imagem 102 [Fa] e detalhes.
Alto Constraste. Elevado Costa
e Silva. Junho de 2012.

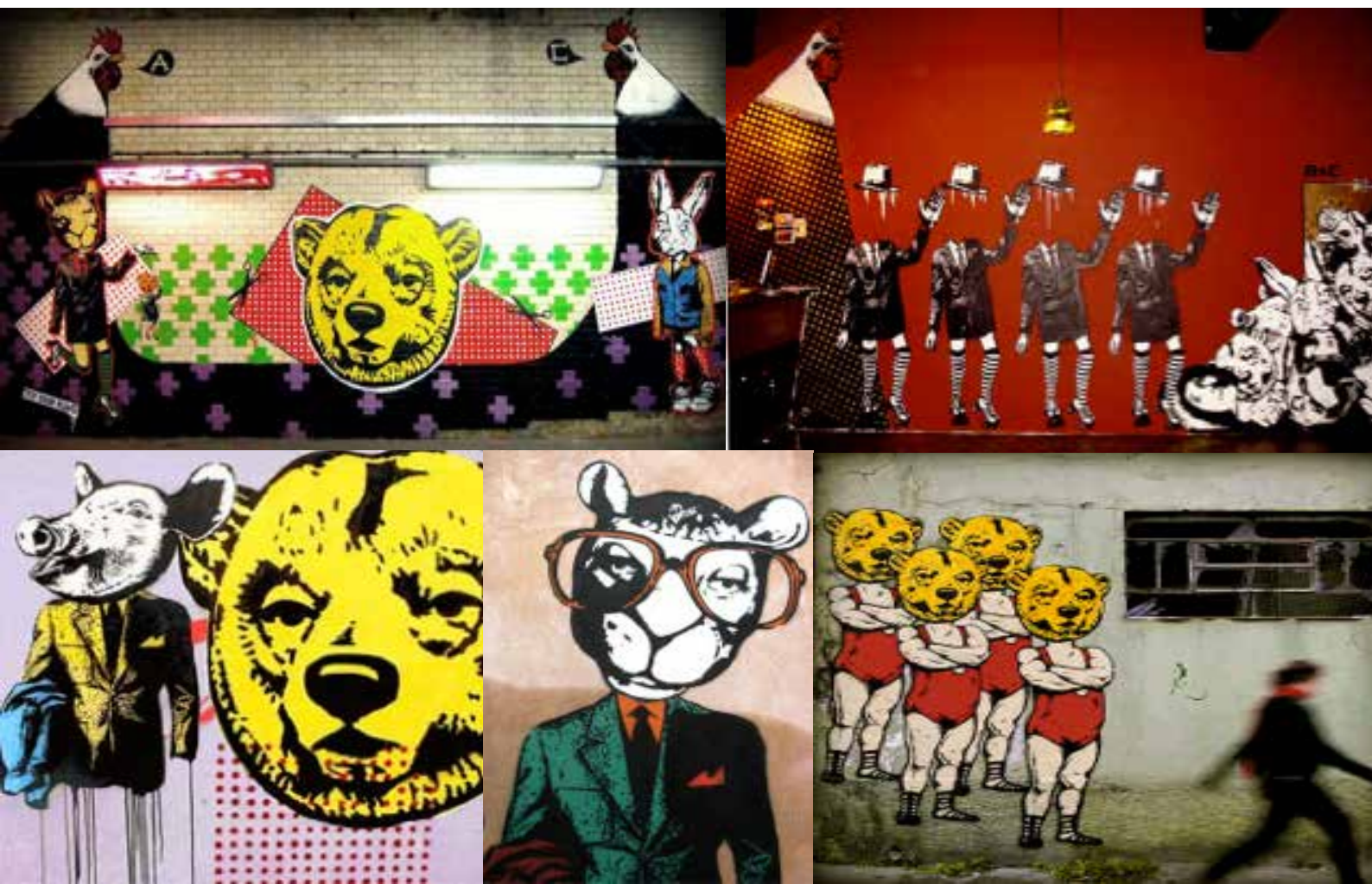


Já o terceiro nível, o do significado intrínseco ou conteúdo, é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelavam a atitude básica de uma expressão: a imagem inserida num espaço público, uma sociedade pós moderna, a fragmentação, e referências estéticas dispares e anacrônicas.

A espacialidade da imagem, inserida na grafitecidade, nos remete a uma ação de uma atividade subversiva e a técnica de produção do trabalho (stêncil) dialoga com outros processos de reprodução imagética. A figura do homem é construída de fragmentos de tempos diferentes. O terno, o tênis, a boca, a tesoura podem ter sido apropriada de uma revista feminina ou de moda dos anos 90. A imagem do urso pode ter sido retirada de publicidade infantil ou ecológica. O texto “Um ícone é um ícone” revela uma crítica contemporânea: o homem é uma imagem, uma representação gráfica e um objeto.

Ou seja, nesse terceiro nível a imagem não é um incidente isolado e sim o produto de um espaço histórico determinado. É nessa camada que se realizam a síntese e a iconologia. A descoberta e a interpretação desses valores simbólicos, segundo Panofsky (2001), podem até mesmo ser desconhecidas ou diferir da concepção de quem as produz.

Ou seja, ao analisar essa imagem passamos a considerá-la como um documento da personalidade Coletivo Alto Contraste, tratando-a como um sintoma que se expressa em uma incontável variedade de outros sintomas, buscando conexões com os outros trabalhos do coletivo *[imagem 103]*.





3.6. MODELOS DE VISÃO

Geocêntrico X Heliocêntrico

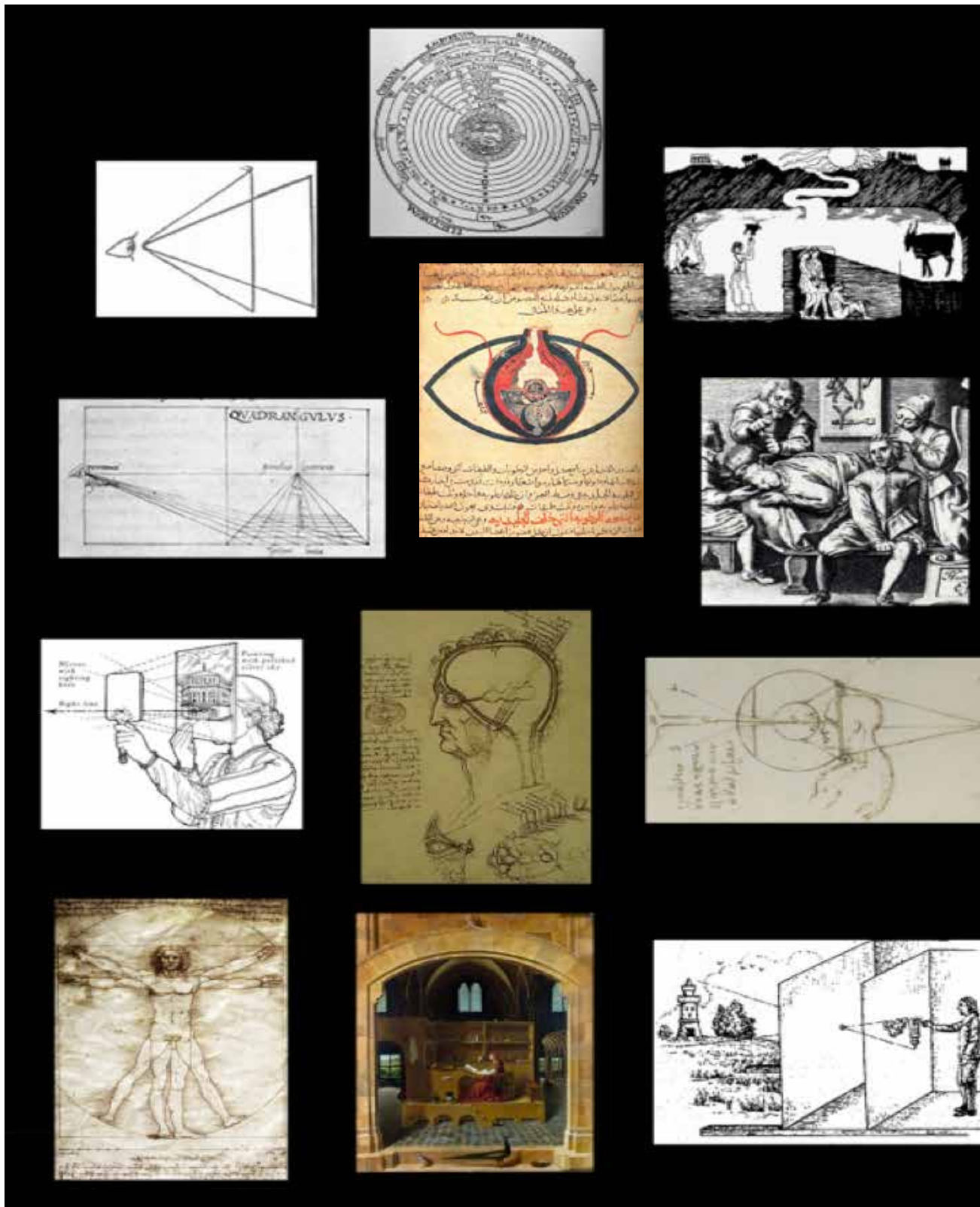
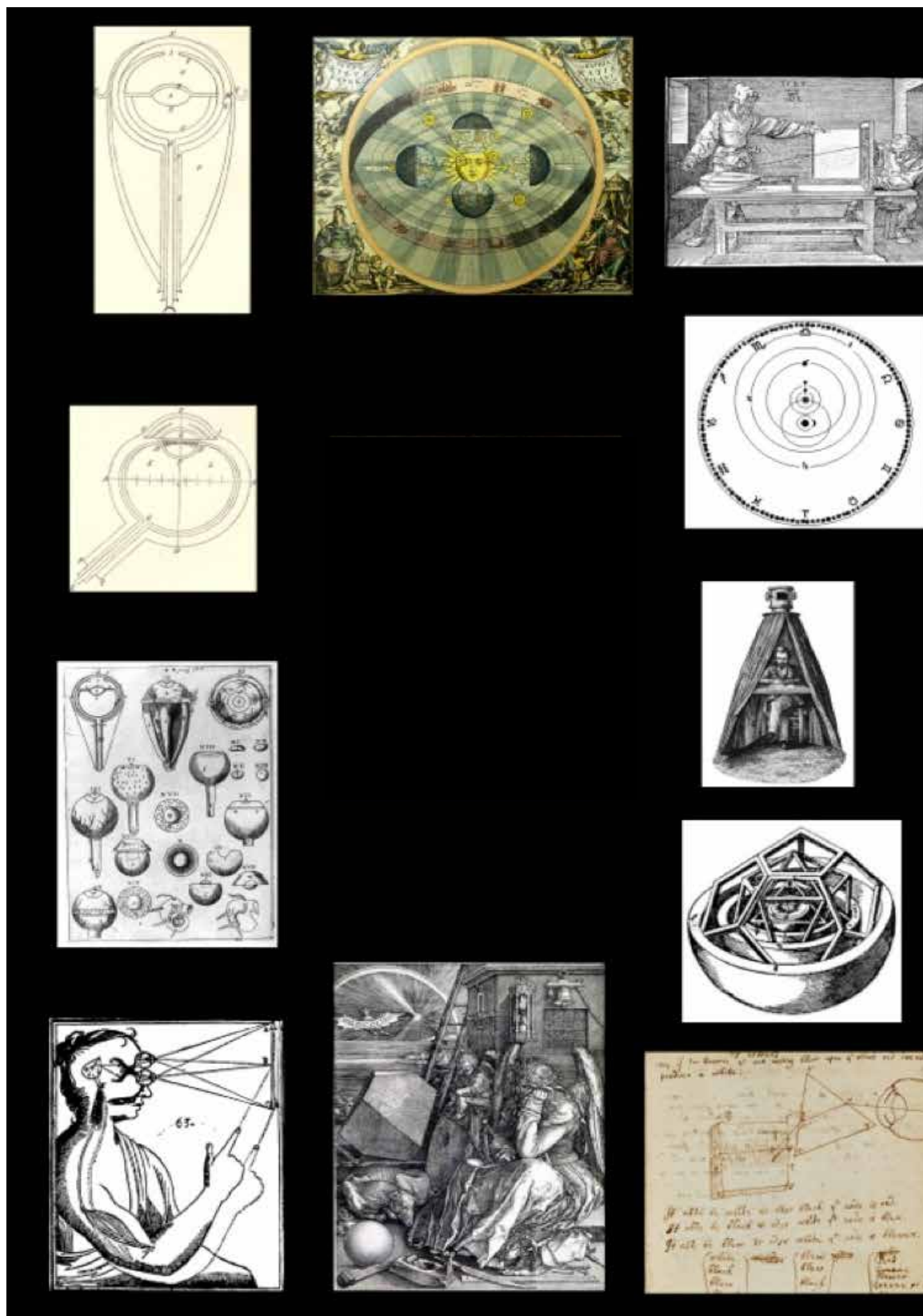


Imagem 104. O olhar no sistema geocêntrico. Modelo do pesquisador.

1. Representação do universo no tempo de Aristóteles. A figura mostra três esferas iniciais, os lugares naturais da água, ar e fogo. Depois se seguem as esferas dos corpos celestes, em ordem: Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno. A última esfera, a oitava, é a das estrelas fixas.
2. A Teoria do Cone de Euclides, na qual o olho emite os raios visuais que atingem o objeto visto (teoria da emissão). O olho é o ápice do cone visual e o objeto visto sua base.
3. A alegoria da caverna de Platão. O filósofo resume nesta alegoria a visão de uma humanidade ignorante, prisioneira das sensações, do imediatismo e inconsciente da sua limitada perspectiva.
4. Desenho de Leon Battista Alberti. Os raios que partem do olho se transformam em linhas geométricas, abstração euclidiana: a pirâmide perspectiva.
5. Manuscrito árabe de Hunain ibn Ishak. Biblioteca Nacional do Cairo. Cerca de 860 d.C. Reproduz a imagem que possivelmente copiou de um original grego. Mostra a estratificação de uma série de culturas e a sobreposição de uma sobre a outra em seus elementos gráficos e mitos, revelando a evolução da humanidade.
6. Galeno acreditava que havia um espírito visual com origem no cérebro, escoando por dentro dos olhos. Ele capturava na lente a luz e as imagens transportadas por ela e as fazia voltar ao cérebro.
7. Reconstituição da experiência perspetiva de Brunelleschi (1377-1446) em Florença.
8. *Anatomia do olho*, de Leonardo Da Vinci. Em seus estudos sobre a estrutura do olho em detalhe, a sua habilidade foi mudar o tamanho da pupila de acordo com sua exposição à luz. Ele percebeu que a pupila muda de tamanho quando há diferenças nos graus de brilho e escuridão dos objetos ou ambientes.
9. Leonardo da Vinci comparou o fenômeno do eco, de características ondulatórias, com os fenômenos da reflexão da luz. Levantou a hipótese de que a luz seria uma onda e não um conjunto de partículas.
10. Câmera Obscura: aparelho óptico baseado no princípio de mesmo nome, que esteve na base da invenção da fotografia no século XIX. Consiste numa caixa (ou também sala) com um buraco no canto. A luz de um lugar externo passa por esse buraco e atinge uma superfície interna, de espelhos onde é reproduzida a imagem invertida.
11. *Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci. O Renascimento favoreceu o progresso dos estudos anatômicos e da Vinci aplicou as ideias de proporção e simetria à anatomia humana por acreditar que a maneira como o corpo humano está formado é uma analogia da estrutura do universo. O maior anatomista da época foi o médico flamengo André Vesálio, um dos maiores contestatários da obscurantista tradição de Galeno. Durante anos ele dissecou cadáveres, em Pádua, descrevendo detalhadamente suas descobertas.
12. *São Jerônimo*, de Antonello da Messina (1475): o santo recolhido em seu escritório, compenetrado, trabalha a tradução da Bíblia para o latim. Català liga essa imagem à câmara obscura e à mente racionalista.



1	2	3
4		6
8		7
		9
10	11	12

Imagem 105. O olhar no sistema heliocêntrico. Modelo do pesquisador.

1. André Vesálio. Os nervos ópticos não são ocos.
2. Representação da Teoria Heliocêntrica. Nicolau Copérnico (1473-1543) colocou o sol como centro do Sistema Solar, contrariando a vigente teoria Geocêntrica.
3. *O desenhista de alaúde (Instruções)*, de Albrecht Dürer (1525). Tratou a representação visual de uma forma científica e com a compreensão dos princípios euclidianos. Dürer discute uma variedade de mecanismos do desenho em perspectiva a partir de modelos, tais como a câmara clara. Satisfaz o objetivo renascentista de precisão solicitado pelas ciências e substitui a hierarquia simbólica que era representada pelos diferentes tamanhos relativos à importância dos personagens.
4. O olho, representação de Christopher Scheiner (1625). O interior da retina e como nela se projetam as imagens, dando origem à sua percepção.
5. Modelo de Kepler demonstrando o heliocentrismo de Copérnico: propunha que o tamanho de cada órbita planetária é estabelecido por um sólido geométrico (poliedro) circunscrito à órbita anterior.
6. Johann Kepler e a câmara obscura em forma de tenda para desenhos topográficos (1620).
7. A estrutura do olho humano por Kepler. Ele foi o primeiro a reconhecer que as imagens eram projetadas invertidas pela “lente do olho” na retina e depois “corrigidas” nas “cavidades do cérebro” devido à “atividade da alma”.
8. Modelo de Kepler relacionando a distância entre as órbitas planetárias com os cinco sólidos platônicos, os poliedros regulares do livro *Mysterium Cosmographicum*. O modelo tem a seguinte sequência: Esfera de Saturno / Cubo / Esfera de Júpiter / Tetraedro / Esfera de Marte / Dodecaedro / Esfera da Terra / Icosaedro / Esfera de Vênus / Octaedro / Esfera de Mercúrio.
9. Processo da recepção visual, Descartes (1646). Ele desenvolve uma teoria corpuscular da luz, sugerindo a projeção, ponto por ponto, da imagem da retina no cérebro.
10. *Melancolia*, de Albrecht Dürer (1514). Na perspectiva benjaminiana, tanto o homem barroco quanto o homem moderno, cercados de objetos, estão sujeitos a uma apatia, uma doença da alma insatisfeita pelo excesso de materialidade.
11. Caderno de anotações de Isaac Newton (1672): a descoberta de que a luz do sol é composta de várias cores.



3.7. Escrevendo os modelos de visão

Um dos riscos que demonstram a complexidade da percepção visual é a variedade de disciplinas que dela se aproximaram durante vários séculos. A mais antiga representação do olho humano de que temos conhecimento é um desenho de Humain ibn Ishak, no livro *Los diez tratados sobre la estructura del ojo, sus enfermedades y sus curas* [imagem 105]. O desenho revela uma série de estratificações de várias culturas, sobreposições de uma sobre outra, com os seus elementos gráficos, figuras e mitos. São elementos que demonstram em diferentes épocas modelos de pensamentos tendo como base a visão.

A imagem revela as pálpebras abertas. É um olho seccionado ao longo do seu eixo óptico revelando que sua estrutura interna é semelhante a uma lâmpada rodeada por vários círculos. Na parte central o precioso segredo: o cristalino. Ao seu entorno a retina, a coróide, a esclerótica e, na parte de trás do globo ocular, dois nervos oculomotores. Entre eles se origina o nervo óptico em posição à pupila.



Imagem 105. Manuscrito árabe mostrando a anatomia do olho. Biblioteca Nacional do Cairo. Cerca de 860 d.C.

A investigação da percepção visual remonta aos anos 300 a.C. com Pitágoras e o matemático Euclides, que descobrem que a luz se propaga em linha reta. A crença era de que o olho emitia um feixe de raio que se chocava com os objetos. O filósofo Aristóteles, contemporâneo de Euclides, era partidário de uma teoria receptiva, segundo a qual os olhos eram emissores de luz, mas segundo Villafañe e Mínguez,

[...] os olhos não eram emissores de luz, mas sim receptores desse tipo de energia. Foi Euclides quem propôs a imagem de nossa visão como um cone visual cujo vértice coincide com o olho e cujas linhas visuais externas encerram os objetos que estão em nosso campo visual em um dado momento (VILLAFANE E MÍNGUEZ, 2006: 63).

Demócrito acreditava que a alma, como qualquer elemento, é constituída de átomos e a sensação deve consistir no impacto dos átomos externos sobre os átomos da alma. Os órgãos dos sentidos são simplesmente “passagens” através das quais estes átomos se introduzem. Os objetos da visão não são estritamente algo que presumimos ver, mas as “imagens” que os corpos emitem constantemente, como imagens imateriais que se destacassem das coisas e entrassem na pupila. Essas imagens não são produzidas imediatamente sobre a pupila, mas o ar, entre o olho e o objeto visto, e aquele que vê. O ar, tomando uma forma sólida e cor diferente, formaria a imagem nos olhos úmidos.

Por sua vez, em *De la naturaleza de las Cosas* (1918), Tito Lucrécio Caro dizia que as imagens eram minúsculos fragmentos de matéria, que ele chamava de átomos. Apresentava a teoria de que a luz visível seria composta de pequenas partículas. Teoria incompleta, apesar de bastante consistente, é uma espécie de visão antiga da atual teoria dos fótons.

Para Platão havia raios que partiam do olho e raios que partiam do sol; encontravam-se ao se refletirem nos objetos e voltavam para o olho. Por volta de 100 d.C., na Grécia, o cientista Claudius Ptolomeu escreveu *A grande síntese ou Almagesto*. No livro, o cientista adota o sistema geocêntrico: a terra está no centro do universo e em torno giram Mercúrio, Lua, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno. Ptolomeu escreveu os primeiros tratados de óptica, onde relata os princípios gerais de refração e lentes de aumento. Mas somente no século X as lentes foram desenvolvidas, as chamadas “pedra de leitura”.

Já Claudio Galeno (129-200), sendo monoteísta, sua visão sobre o corpo humano era a de uma criação divina em que cada elemento anatômico fora planejado por Deus da maneira mais perfeita possível para cumprir sua função. Para ele, havia um espírito visual com origem no cérebro que escoava por dentro do olho, capturava na lente a luz e as imagens transportadas por ele e as fazia voltar ao cérebro.

Herdeiros da ciência grega, os árabes partiram de Galeno e aceitaram a mediação do espírito visual, mas rejeitavam claramente a ideia dos raios projetados dos olhos para o exterior: a visão agora vem de fora, não de dentro. Ítalo Calvino afirma que na Idade Média cristã a crença de que o olho emitisse luz entrou em crise,

É na lente (situada contra toda experiência no centro do olho, assim como a terra no centro do cosmo) que ocorre a fusão entre o Mundo e o Eu: esta era a convicção de Dante. Os diagramas da anatomia do olho perdem qualquer conotação biológica, tornam-se uma geometria de círculos concêntricos como – diz Pierantonu – “um mundo ptolomaico de esferas armilares” (CALVINO, 2010: 127).

No princípio do século XV, em Florença, o arquiteto e escultor Filippo Brunelleschi descobriu a perspectiva linear, que consistia basicamente na intersecção do cone visual de Euclides mediante um plano transparente. Isso estabeleceu os princípios geométricos necessários para converter uma cena ou imagem em três dimensões numa figura bidimensional. Assim formalizava Leon Battista Alberti: os raios que partiam do olho se transformaram em linhas geométricas, abstrações euclidianas: a pirâmide perspectiva.

Mas a seguir Leonardo da Vinci desmonta essa construção abstrata: a “virtude visual” não é puntiforme, como seria se agisse no vértice das pirâmides de linhas, mas é uma propriedade do olho inteiro. É ele o primeiro a entender que o nervo óptico não pode ser um nervo oco, tal como pensavam a Antiguidade e a Idade Média árabe e cristã, mas algo múltiplo e complexo. Do contrário, as imagens acabariam se sobrepondo e se confundindo. Para ele,

A luz nunca foi um raio abstrato movendo-se na mente e no olho do homem, mas um mar radiante que de algum modo interage incessantemente com a matéria. E a matéria, os objetos, os homens, os lugares não são representáveis mediante as linhas contínuas e exatas de seus contornos, mas apenas evocados pela evanescência contínua das superfícies (CALVINO, 2010: 127).

Enquanto isso, no campo da ciência oficial, André Vesálio publicava em Pádua suas tabelas em que a anatomia se torna uma ciência experimental baseada na dissecação de cadáveres.

Desde a Antiguidade e a Idade Média as metáforas que servem de modelo para o funcionamento do olho mudaram várias vezes: o bastão, a flecha, a lente, a pirâmide, a câmera obscura, em seguida o “espelho do mundo”, a “janela da alma”. A ideia da câmera obscura nos leva a um patamar novo, o da imagem e mentes racionalistas, como um sistema de partes cujas correlações esboçam um discurso filosófico sobre a correspondência entre a visão e o pensamento (Català, 2010: 136). O autor analisa a representação de *São Jerônimo*, de Antonello da Messina (1475) e lança a seguinte pergunta: “Não é a disposição desta representação um eco da caverna platônica, filtrado pela câmera obscura?”

De alguma forma o que se pretende é a criação de um modelo mental em que o sujeito recorre ao seu interior, que é a alegoria do próprio deslocamento que o sujeito faz do seu interior para a mente. Esse deslocamento é puramente cartesiano: “penso, logo existo”.

Em 1619, Christoph Scheiner secciona a esclera, observa de dentro do olho e vê “como de uma janela” a imagem na retina “refletida como um espelho”. Essas duas metáforas se tornam decisivas (CALVINO: 2010). Esse drástico experimento transformou um modelo científico em um feito. Efetivamente demonstrou-se que a imagem de um objeto se forma na parte posterior do globo ocular, dando origem à sua percepção. No livro *Rosa ursina* (1626-1630), Scheiner relata o experimento que corrobora que a imagem se forma na retina, escrevendo: “Mostro muito claramente no olho humano [...] que [...] os raios, que se interceptam, caem sobre a retina” (Scheiner apud TOSSATO, 2007 online) e cria uma comparação entre o olho e a câmera obscura.

Os artistas passam a pintar uma janela refletida na pupila dos olhos retratados. Quanto ao espelho, Claude Lorrain (1600-1682) pintava de costas para a paisagem, que via refletida num espelho convexo. Podemos dizer que nasce assim o *pathos* da distância, componente fundamental de nossa cultura.

A concepção do olho como emissor de luz foi reproduzida durante mais de mil anos, Català (2010: 134) afirma que Leonardo da Vinci intuiu que a imagem se formava na retina até que em 1604 o astrônomo Johannes Kepler comprovou essa intuição ao entender o ajuste do olho de dentro. Ele descreveu: “A luz atravessa o olho e forma uma imagem na retina, comparando esta como um fundo de uma câmera obscura” (VILLAFANE e MÍNGUEZ, 2006:63).

Não há dúvida, pois a projeção da imagem do exterior sobre a retina do olho humano é um fenômeno real que forma parte do funcionamento da visão. Mas os fenômenos reais têm a sua parte imaginária [...], portanto é preciso compreendê-los em toda a sua amplitude porque é dessa parte imaginária que surge a maioria das pautas experimentais. [...] Não deixa de ser significativo o fato de que as antigas teorias tácteis da visão, tanto em Pitágoras e em Euclides como a contrária de Aristóteles, foram superadas pela experiência de Leonardo e posteriormente de Kepler em um período em que a câmera obscura se populariza e se converte em um instrumento técnico (CATALÀ, 2010:134).

Johannes Kepler, leitor fiel de Alhazen, pôde compreender com maior detalhe o funcionamento das partes que compõem o olho humano; a partir da geometria. Diz ele que, a partir da fonte, a intensidade da luz varia com o quadrado da distância, que a luz se propaga a uma distância ilimitada e que a velocidade de sua propagação é infinita. Constata que a visão é consequência da imagem que se forma na retina através de uma lente e descreve as causas da miopia e da hiperopia. O estudo da perspectiva dominava a época e a câmera obscura torna-se o verdadeiro modelo de olho.

Reconstruindo a geometria óptica, Kepler [...] demonstrou como uma imagem invertida e revertida é focada no olho por meio de uma construção que, ao mesmo tempo, mostra que a imagem deve cair sobre a retina, e que, portanto (como Platão sugeriu), ela deve ser o receptor sensitivo. Ele demonstrou como a partir de um ápice em cada ponto sobre o objeto visível uma multidão de cones radiantes passa pela pupila (TOS-SATO, 2007 online).

No final do século XVII, Newton demonstrou que a luz do sol é composta por raios cuja refração mediante um prisma produz como resultado um espectro visível. Kepler finalmente solucionava o mistério, pois “a luz não era algo que possuía cor em si mesmo, e sim era uma experiência perceptual” (CALVINO, 2010: 129).

René Descartes (1596-1650) propôs uma interpretação fisiológica que ia além da retina e considerou que as imagens formadas em cada uma das retinas de alguma forma estavam ligadas a nosso cérebro. Ele escolhe a glândula pineal, “enterrada no fundo do cérebro, uma fortaleza bem defendida, que garante a unidade da visão do sujeito” (CALVINO, 2010: 129).

É no “terceiro olho” que Descartes coloca a alma. As sensações são movimentos do corpo que se transmitem ao espírito através dessa glândula, fazendo com que o espírito invoque determinada vivência. Em *La Dioptrique* (1637), Descartes defende por isso que o que mais interessa ao homem é domesticar a visão, elevando-a de simples instrumento de sobrevivência a instrumento de conhecimento científico. E enfatiza as novas teorias, que fundem geometria e anatomia no estudo do olho. Desenvolve uma teoria corpuscular da luz e sugere a projeção, ponto por ponto, da imagem da retina no cérebro. Calvino lança uma pergunta:

Mas então por que deveríamos ter dois olhos, se a visão é una (e uno é o mundo)? A descoberta do quiasma (ponto de encontro dos dois nervos óticos), e paulatinamente, de sua função e funcionamento, absorve a filosofia. Uma pergunta atravessa toda a história que acabamos de percorrer: onde se forma a visão? No olho ou no cérebro? E, se for no cérebro, em quais de suas zonas? Quando nos fazemos essas perguntas, é natural imaginarmos que o homem leve oculto dentro da própria cabeça um homúnculo que perscruta a imagem que chega, primeiro postando-se atrás da lente, depois contemplando a retina e finalmente se instalando no cérebro. É preciso fazer um grande esforço para imaginar como o homem funciona evitando o antropomorfismo (CALVINO, 2010: 129).

Villafañe e Mínguez (2006) escreveu que o século XIX conheceu um espetacular desenvolvimento da fisiologia do sistema visual que permitiu revelar a estrutura da retina e dos condutores nervosos na descoberta de Camillo Golgi (1843-1926) que nos leva a conhecer a retina como a conhecemos hoje. A ideia de mostrar esta evolução é entender o momento em que a luz se torna imagem.

A alternativa olho-cérebro continua até o microscópio demonstrar que a retina e o córtex visual têm a mesma constituição: abre-se assim o caminho que possibilitará entender que a retina é uma porção periférica do córtex cerebral. Ou seja, o cérebro começa no olho (CALVINO, 2010: 129).

O que se destaca nesse longo relato ou em uma abordagem mitológica da história da ciência e da cultura é correto: o conhecimento avança progressivamente por meio de modelos, analogias e imagens simbólicas que até certo ponto servem para compreender; sendo depois postos de lado para que se possa recorrer a novos modelos, outras imagens, outros mitos. Em diferentes épocas, cada modelo de pensamento foi criado ou justificado por um mito sobre a visão. Mas o mais interessante desse processo é a noção de uma estrutura mental e o intervalo espaço-temporal que se percorre, inconscientemente, na imagem.

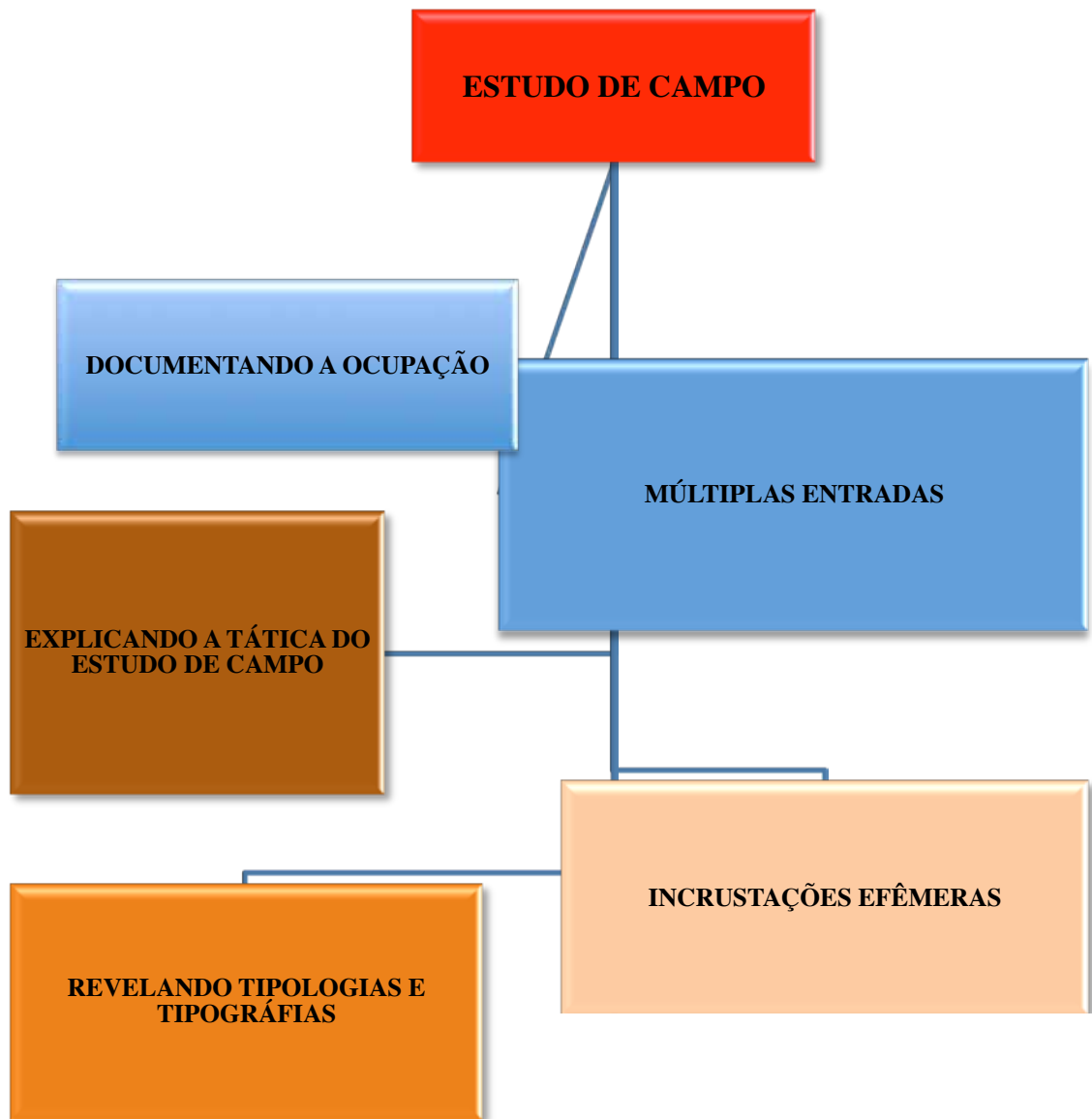
O modelo científico que representa o funcionamento da visão humana segue sendo uma construção ligada a um paradigma cultural determinado porque, em nenhum caso responde à mencionada condição complexa. Pelo contrário, se não acreditamos que um feito deve cumprir tais requisitos, devemos nos perguntar quem garante a idoneidade desse feito para explicar um fenômeno, se deixa de fora de seu alcance diversas partes do mesmo. Em um ou outro caso, se faz necessário relativizar o conceito de feito científico (CATALÀ, 2010: 137).

A base para algumas metodologias e discussões por trás dessa abordagem é a forma como o olho/cérebro evoluiu para discernir o espaço extremamente complexo. O nosso campo visual é de extrema complexidade. Detalhes são mais bem registrados no centro do olho. O olhar busca coisas interessantes e não permanece centrado durante muito tempo. Ao focar um objeto por um longo tempo, o cérebro não mais consegue discernir o objeto. O olho precisa estar em constante movimento, deslocando-se pela cena e construindo ao longo do tempo um sentido de contexto. Esse estabelecimento de contexto habilita o cérebro a criar um entendimento consistente de toda a cena, preenchendo os detalhes faltantes.



CAPÍTULO 4

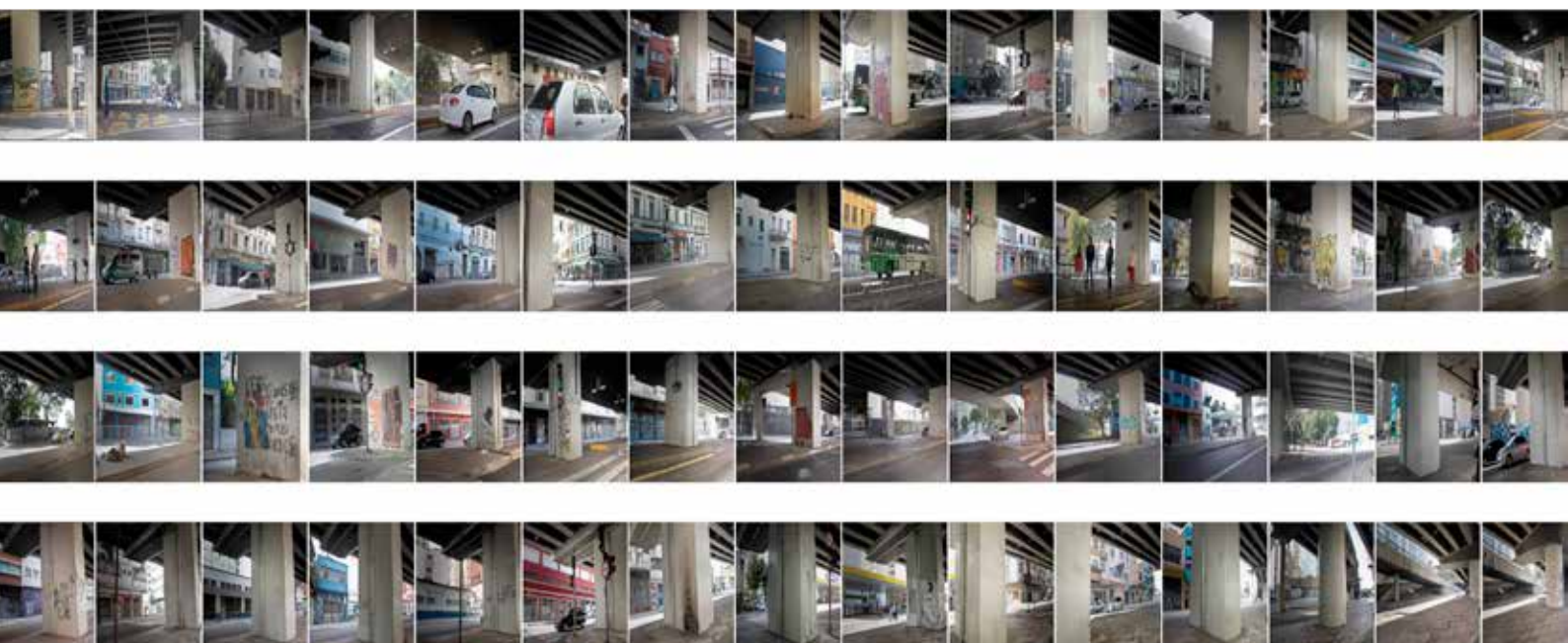
ESTUDO DE CAMPO:
Grafitecidade e o território da
transgressão.



Até aqui buscou-se estabelecer referenciais para pensar o objeto de estudo deste trabalho: *Grafiteidade e visão viajar: Comunicação visual, rebeldia e transgressão*. Agora se inicia uma abordagem focalizando especificamente este objeto que são as intervenções urbanas. Nos itens subsequentes, serão apresentadas imagens e as características principais do objeto desse estudo.

O Elevado Presidente Costa e Silva, mais conhecido como Minhocão, é uma via expressa elevada, construída em 1969/1970 na cidade de São Paulo. O nome foi dado em homenagem ao então general-presidente do país no período da ditadura militar, que indicou o administrador Paulo Maluf como prefeito. Essa avenida elevada liga a Zona Leste com a Zona Oeste, planando sobre o centro da cidade. Começa na Praça Roosevelt, no centro da cidade, indo desembocar no Largo Padre Péricles, no bairro de Perdizes. Tem uma extensão 3,4 quilômetros e passa a 5 metros das janelas dos prédios de apartamentos outrora valorizados das Avenidas São João e Amaral Gurgel, São João e General Olímpio da Silveira. É considerado por muitos uma aberração arquitetônica. Com frequência a discussão sobre o seu desmonte aparece na mídia. Mas aparentemente essa via é um mal necessário. Ruim com ela, pior sem ela.

Os 76 pilares que sustentam o elevado se tornaram um espaço propício e convidativo para a ação de grafiteiros e pichadores [imagens 107, 108 e 109]. Em 2010, o prefeito da cidade, Gilberto Kassab, determinou uma ação de limpeza, cobrindo todos os grafites ali acumulados com uma tinta que mescla as cores cinza e bege. Essa espécie de mata-borrão eliminou as intervenções, branqueando a longa extensão inferior da via, gerando críticas de urbanistas e de grafiteiros.



A partir de 13 de março de 2011 este pesquisador, deu início a um trabalho de documentação da apropriação deste espaço embranquecido por pichadores e grafiteiros, como se explicará a seguir.

O que se pretendia, por meio desses registros fotográficos periódicos, era em primeiro lugar fixar imagens que podem ser borradas ou sobrepostas em curtos espaços de tempo, dando margem ao acompanhamento da transformação do espaço. Esses registros servem e servirão para analisar: a) as múltiplas entradas ou invasões, consideradas aqui qualquer forma de expressão, seja ela o grafite, pichação ou anúncio publicitário; b) as tipologias e tipografias empregadas nesses trabalhos e intervenções; e c) as incrustações efêmeras, ou seja, obras que surgiram e desapareceram ou que se tornaram parte de um tecido palimpséstico urbano.

A apropriação do espaço urbano ainda pode ceder lugar a uma outra possibilidade: a de propiciar uma aura ao suporte (muro, parede, meio-fio ou qualquer via da cidade) que até então passava despercebido.

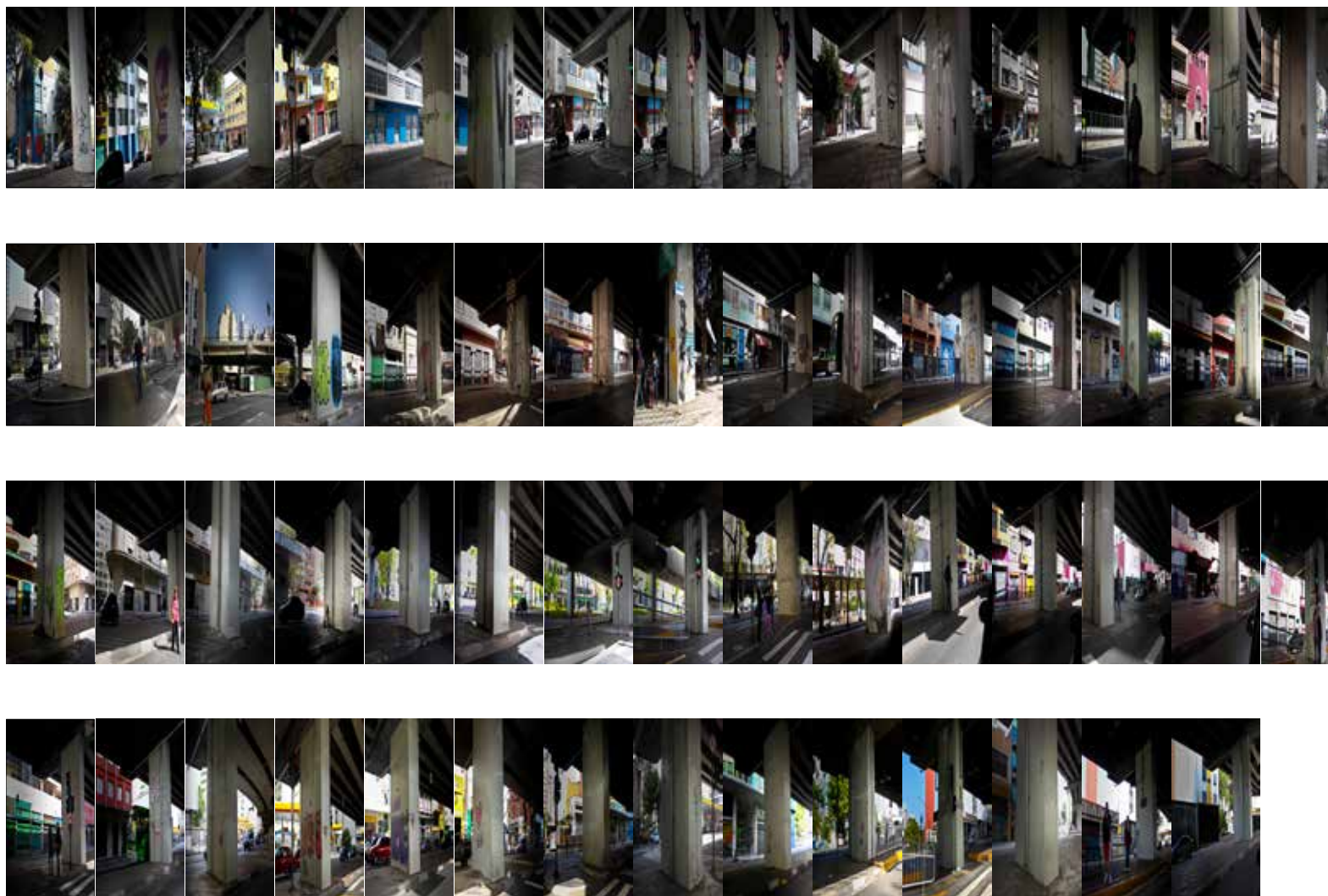


Imagem 108 [Fa]. Primeiro Registro ocupação.13/03/2011.

O conceito de *Street Art* engloba toda manifestação plástica encontrada nas ruas, muros, paredes, edifícios, postes nos dias de hoje. É possível identificar uma série de técnicas e estilos diversos, uso de cores monocromia, desenhos abstratos ou figurativos, colagens, stêncil, borrões determinados por motivos culturais, regionais e de época, muitas vezes mesclados entre si, dando origem à linguagem particular de cada artista.

Aura, pois esse o conceito se apresenta como a “única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar”. A intervenção urbana não é passível da reprodução fácil, ou seja, torna-se uma obra única na trama ou epiderme da cidade, por mais que essa mesma imagem possa ser repetida – quando produzida a partir de matrizes ou o estêncil. Se a intervenção é considerada bela ou feia também importa pouco, pois a aura reside no seu ato, na conferência de valor estético quando antes não havia essa preocupação.



Imagem 109 [Fa]. Primeiro registro da ocupação 13/03/2011.

Numa sociedade em que a fruição e acuidade visual são cada vez mais fortes, a fotografia surge como uma ferramenta capaz não apenas de registrar informações de cunho sociológico, antropológico e artístico, mas é também capaz de dialogar com outras fontes de documentação, possibilitando uma interpretação posterior de uma realidade. O pesquisador José de Sousa Martins ensina:

A imagem fotográfica foi incorporada por sociólogos e antropólogos como metodologia adicional nesse elenco de técnicas de investigação. E os próprios historiadores a agregaram à lista da documentação a que recorrem para ampliar as evidências documentais da realidade social do passado que constituem a matéria prima de suas análises. Um recurso que, em diferentes campos, amplia e enriquece a variedade de informações de que o pesquisador pode dispor para reconstituir e interpretar determinada realidade social (MARTINS, 2008: 26).

A fotografia na presente pesquisa é uma ferramenta fundamental, uma vez que o objeto (grafite/pichação) tem suas próprias convenções e peculiaridades, entre elas a de estar sujeito ao efêmero e transitório. Algumas belas intervenções na cidade de São Paulo foram apagadas por esquadrões de limpeza, tendo até o prefeito pedido desculpas por serem grafites “autorizados”. Para o sociólogo, diz Martins, a fotografia é muito mais indício do irreal do que do real, e continua:

O que o fotógrafo registra em suas imagens não é só que está ali presente no que fotografa, mas também, e sobretudo, as discrepâncias entre o que pensa ver e o que está lá, mas não é visível. A fotografia é muito mais indício do irreal do que do real, muito mais o supostamente real recoberto e decodificado pelo fantasioso, pelos produtos do auto-engano necessário e próprio da reprodução das relações sociais e de seu respectivo imaginário. A fotografia, no que supostamente revela e no seu caráter indicial, revela também o ausente, dá-lhe visibilidade, propõe-se antes de tudo como realismo da incerteza (MARTINS, 2008: 28).

No caso da presente pesquisa, a fotografia se torna, além de um documento, uma linguagem, procurando resultados intencionais e carregando a marca do pesquisador. O estudo da cultura visual caminha em direção de uma teoria da visibilidade que tem como meta analisar o que se tornou visível, quem vê o quê, e como vê.

O que gerou a criação da cultura visual massiva foi a “era da reprodutibilidade técnica da imagem”, a ideia da reprodução e das cópias associada com a cultura do impresso, criando até um descrédito do mundo físico e uma espectralização do que ele contém.

A decorrência desse fato é que trabalhar com imagem obriga, por óbvio, percorrer os vários períodos: produção, circulação e consumo, para que se possa traçar uma trajetória ou biografia da imagem. Na grafitecidade devemos acrescentar a sua ação.

O grafite ou a pichação, ou seja, uma imagem, não tem sentido em si. É na interação social que produz sentido, mobilizando diferencialmente tempo e espaço nos lugares em que os transgressores realizam suas intervenções, determinando os atributos para a existência e a permanência da imagem.

A imagem só se torna imagem com a sua totalidade complexa quando se constitui objeto material de um observador que a interpreta como um fenômeno social imaginário.

Na grafitecidade vivemos a imagem em nosso cotidiano, em suas várias dimensões, usos e funções, e ao mesmo tempo ela apresenta uma problemática devido a seu caráter efêmero. Estudar o grafite/pichação só é possível se criarmos um registro fotográfico, pois só é possível realizar uma análise se anteriormente essa imagem se transformar em documento (fotografia) para que possa ser fonte de informação. Ela pode ter sido eliminada ou ter o espaço físico ocupado por nova imagem, no processo palimpséstico a que já se referiu.

A fotografia permite reter as imagens preservando-as do tempo e do esquecimento. Os registros fotográficos desse trabalho são parte de sua metodologia: o registro de um processo de pesquisa de um objeto efêmero.

No decorrer da pesquisa, ao longo de sete meses, foram realizadas oito sessões de fotos do “minhocão”, sempre de carro e nas manhãs de domingo – sendo a última delas feita num trajeto a pé, simulando o passeio de um *flâneur*, de modo a combinar a visão viajar com a visão do pedestre caminhando pela via urbana. Mas a intenção primeira foi o de registrar a visão e o impacto que um observador recebe ao se locomover no interior de um veículo ao longo dos 3,4 quilômetros do traçado. Com a câmera posicionada na janela esquerda da parte de trás do automóvel, foram realizados disparos contínuos, em modo automático, de todo a extensão delimitada. A seleção das imagens procurou levar em conta a visibilidade das pilastras, mas também contemplou a interferência de outros carros, ônibus ou passantes que ofuscaram a visão, além do desfocado que por momentos a câmera poderia registrar **[imagem 110]**.

Datas dos registros:

- a) 13/03/2011
- b) 09/05/2011
- c) 12/06/2011
- d) 07/09/2011
- e) 25/09/2011
- f) 27/11/2011
- g) 22/02/2012
- h) 13/07/2012 (desta vez caminhando e fotografando detalhes).





Imagem 110 [Fa].
Registro da ocupação.
25/09/2011.

4.1. Revelando tipologias e tipografias



Para o sociólogo português Ricardo Campos, o grafite amadureceu a partir da sua raiz primária, o *tag*, e gradualmente foi definindo os preceitos estilísticos, a partir de uma prática coletiva de ensaio e de estruturação simbólica do campo.

A habilidade do writer residia na sua capacidade de elaboração de uma caligrafia original e arrojada, que se destacasse das restantes que inundavam a cidade. A maior complexidade e riqueza das produções visuais resultou desta competição estilística. O Lettering aperfeiçoa-se, numa caligrafia urbana produzida por alguns dos criadores mais prolíferos e engenhosos do movimento que deixaram marcas que ainda perduram. Muitos dos protocolos estilísticos e dos processos de composição atuais devem-se a alguns escritores urbanos que, fruto de intenso trabalho de experimentação, inventaram estilos e fizeram história (CAMPOS, 2010: 92).

Os grafiteiros privilegiaram o spray pelas possibilidades oferecidas, como portabilidade e manuseio fácil e a agilidade para realizar as inscrições. A seguir um repertório de algumas das principais tipologias utilizadas nas incursões dos artistas de rua:

- 1) Bullet ou boleta – letras arredonda e infladas [*imagens 111, 112 e 113*].
- 2) 3D – o grafite tridimensional talvez seja o estilo mais cobiçado da nova geração. Explora o efeito tridimensional para dar volume a desenhos e letras [*imagens 114 e 115*]. No estudo de campo não foi encontrado nenhum trabalho completo. Talvez por ser um estilo que necessite tempo para a sua execução.
- 3) Free style ou estilo livre [*imagem 116*].
- 4) Throw-up (vômito) ou “grapicho” – estilo de execução rápida, conhecido por usar poucas cores contrastantes [*imagem 117*].
- 5) Piece – grafite realizado com primor ou que ocupa uma área delimitada.
- 6) Wild style ou tribal – estilo complexo, agressivo, composto por letras entrelaçadas entre si por meio de setas e traços retorcidos. É característico da chamada velha escola.
- 7) Bomber – são letras gordas e que parecem vivas, geralmente feitas com duas ou três cores [*imagem 118*].

Existe uma corrente que aposta na criação de uma modalidade intermediária entre o grafite e a pichação, que vem recebendo o nome de “grapicho”. Nessa técnica relaciona-se a estilização do apelido do grafiteiro com letras bem elaboradas e coloridas, contornos e preenchimento. O que há de conexões com o grafite é a elaboração e o detalhamento do trabalho. No contexto da metrópole contemporânea, agentes transgressores diversos, sejam grafiteiros ou pichadores, utilizam o espaço público de forma crítica, impondo a comunicação rebelde. Claro que não há uma forma de diferenciar as duas transgressões ou classificá-las. Sobretudo porque até no universo da arte contemporânea isso se perdeu.

Crew é um grupo de grafiteiros que se unem por um objetivo, formando o seu “coletivo”. As *crews* costumam ter nomes extensos, que são abreviados por meio através de siglas, normalmente entre 2 a 4 letras. Através dessas siglas, algumas vezes são criadas novas definições para o nome de *crew*. Um grafiteiro pode pertencer a várias *crews*. Muitas vezes esses interventores optam por pintar o nome das suas *crews*, seja abreviado ou por extenso, em detrimento de sua própria *tag* [imagem 118].

Dois outros estilos podem ser encontrados. O lambe-lambe e o pôster, que podem conter as mais diferentes técnicas de produção. De fácil circulação e colagem, se espalham pela cidade [imagem 119].



Imagem 111 [Fa]. Grafite Bullet de OsGêmeos.

Imagem 112 [Fa]. Grafite Bullet de Coyo.

Imagem 113 [Fa]. Grafite Bullet de Spot





Imagem 114 [Fa]. Grafite 3D. Southbank Centre, Belvedere Road, SE1 8XX. Londres. Janeiro de 2011.

Imagem 115 [Fa]. Tentativa de criar o 3D. Minhocão.



Imagem 117 [Fa]. Grafite throw-up de Ise.



Imagem 116 [Fa]. Grafite free style de Finok. Ao lado tag e um estêncil de autor desconhecido.



Imagem 118 [Fa]. Grafite em estilo bomber. No trabalho podemos observar a tag do artista, assim como a Crew (OVEI COP 12). Autor desconhecido.

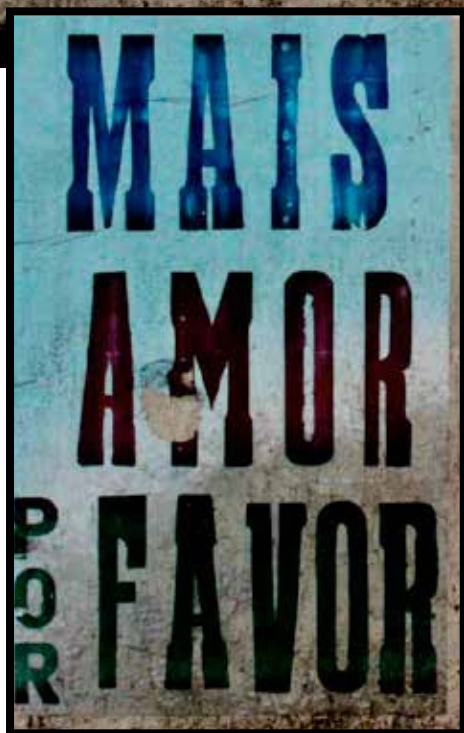


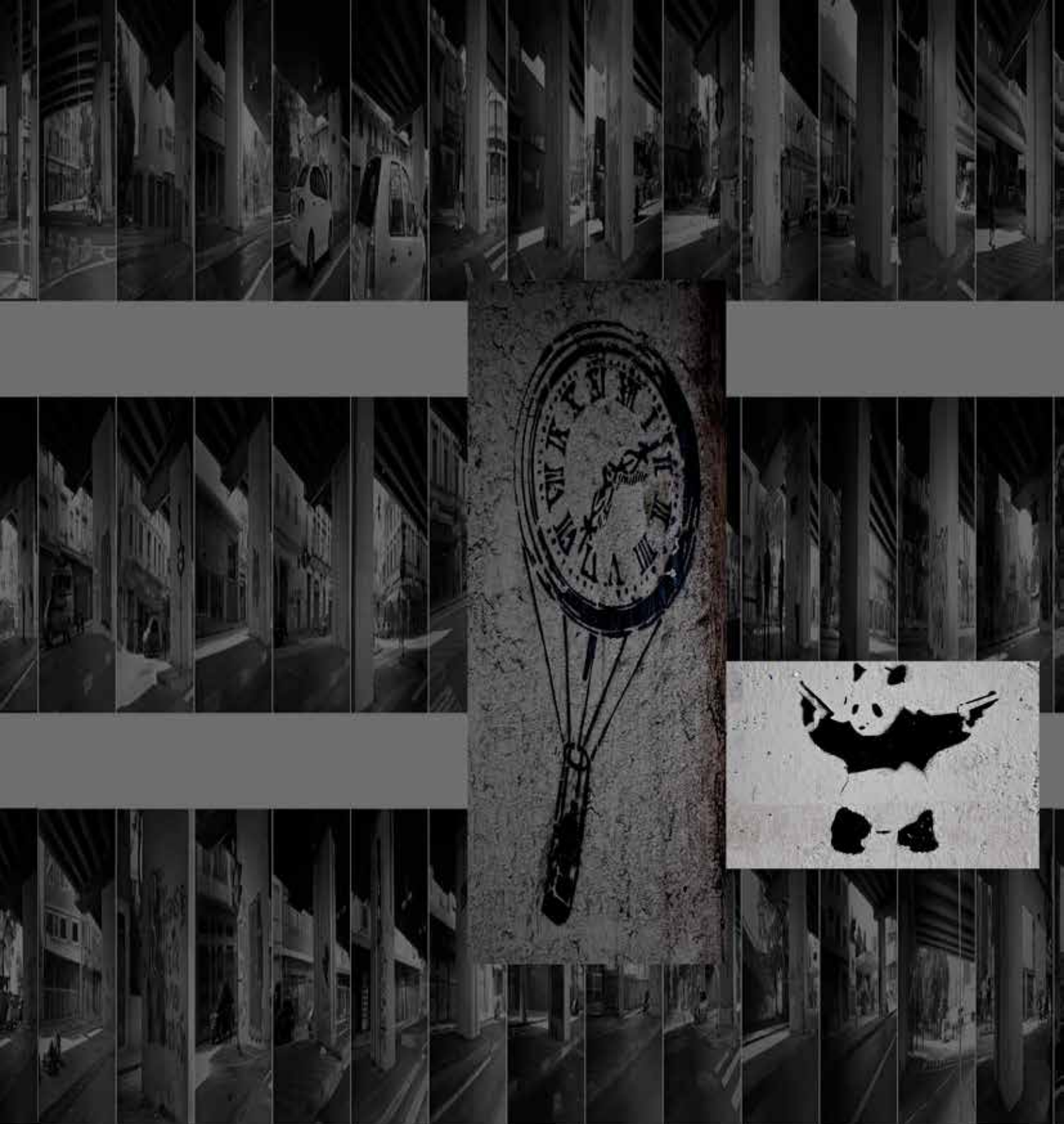
Imagem 119 [Fa] (detalhe). Lambe-lambe da dupla Vjsuave (Ceci Soloaga e Ygor Marotta).



Imagem 119 [Fa] (detalhe). Escrita garatuja e grafites. Autores desconhecidos.

Imagem 119 [Fa] (detalhe). Poster. Técnica mista. Autor desconhecido.





4.2. Incrustações efêmeras

O homem na cidade não é um mero receptor passivo, ele interage, codifica e decodifica e devolve a essa cacofonia de elementos a sua (re)significação. Portanto, o espaço urbano não é fruto apenas de uma formação geográfica ou espacial, mas é parte de um processo histórico onde ocorre um debate de ordem simbólica, e as gramáticas visuais fabricadas coletivamente desencadeiam-se na intersecção entre a estrutura que se impõe aos cidadãos, que imprimem no espaço suas biografias individuais e coletivas.

A pesquisadora Célia Ramos (2007) diz que o grafite “foge da realidade caótica da urbe” e transporta o “leitor” para um mundo diferente, promovendo uma catarse momentânea ao retirá-lo “do fluxo cromático massivo e essencialmente cinza para um universo colorido e fantasioso”. Já a pichação se torna a reafirmação do agressivo cotidiano da cidade, ela é pontiaguda como os arranha-céus e acompanha o ritmo vertical dos prédios. Essa fuga da realidade está relacionada com os elementos figurativos e até mesmo miméticos que facilitam o reconhecimento. Assim, o “observador” se identifica com a intervenção do grafite enquanto na pichação, pela rebuscada e aparente ilegibilidade ele acaba se afastando por não reconhecer nas letras elementos familiares (a pichação é uma escrita cifrada). Como ensina Ricardo Campos:

Contrariamente às mensagens políticas e ideológicas ou aos escritos de caráter pessoal que povoam as paredes das cidades, o grafitti, na sua manifestação mais comum, não possui uma mensagem clara ou objetiva. Daí que, para o cidadão comum, corresponda a uma lógica do absurdo, uma mensagem sem mensagem, um código indecifrável e, aparentemente, sem intuito. Todavia, o não reconhecimento do código não implica que o mesmo seja vazio de sentido ou de significado cultural, apenas revela que funciona enquanto circuito de comunicação de natureza subcultural (CAMPOS, 2010: 97).

No contexto da metrópole contemporânea, agentes transgressores diversos, sejam grafiteiros ou pichadores, utilizam o espaço público de forma crítica, impondo a comunicação rebelde. Eles usam o seu trabalho com o objetivo de um impacto visual e comunicacional, visto que a cidade é composta de representações da realidade visual e da experiência humana. Ou seja, eles criam imagens narrativas como base de um texto ou produto visual.

Em outras palavras, na visualidade contemporânea surgem novos hábitos de visão envolvendo busca, extração, adição e processamento de informação, releitura e (re)significação. A postura aberta desse novo modo de olhar é parte essencial da formação identitária, composta de táticas adotadas por um indivíduo ou grupo para sobreviver na sociedade da informação.

No plano geral da cidade, vemos o todo e não sabemos ler os detalhes, a mensagem dispersa, algumas vezes escondida ou dissimulada nesse torvelinho imagético de abundância e excesso. A proposta aqui é apresentar, visualmente *[imagens 120 a 139]*, algumas pequenas incrustações no espaço urbano, que apenas o olhar atento de um caminhante interessado pode ser capaz de destacar e interpretar.

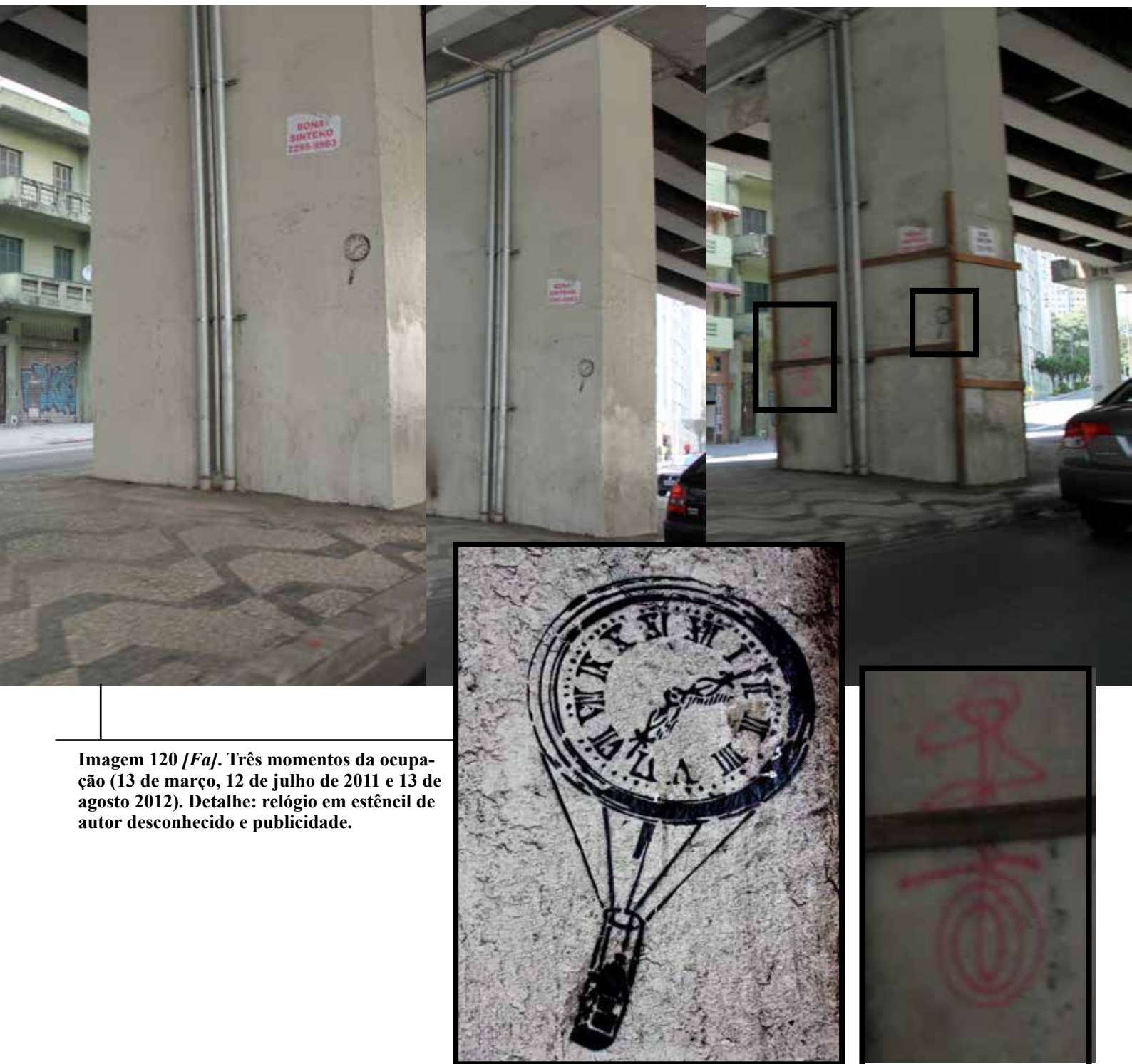


Imagem 120 [Fa]. Três momentos da ocupação (13 de março, 12 de julho de 2011 e 13 de agosto 2012). Detalhe: relógio em estêncil de autor desconhecido e publicidade.



Imagem 121 [Fa]. Dois momentos da ocupação (13/03/2011 e 13/08/2011). O estêncil da folha é encontrado em todas as pilastras. O *Bad Urso*, de autor desconhecido, e a inscrição do site *121satangov.blogspot.com.*, que o autor conta as suas desventuras e por que tem que morrer. O conteúdo do site sempre é apagado, mas o autor cria outro.

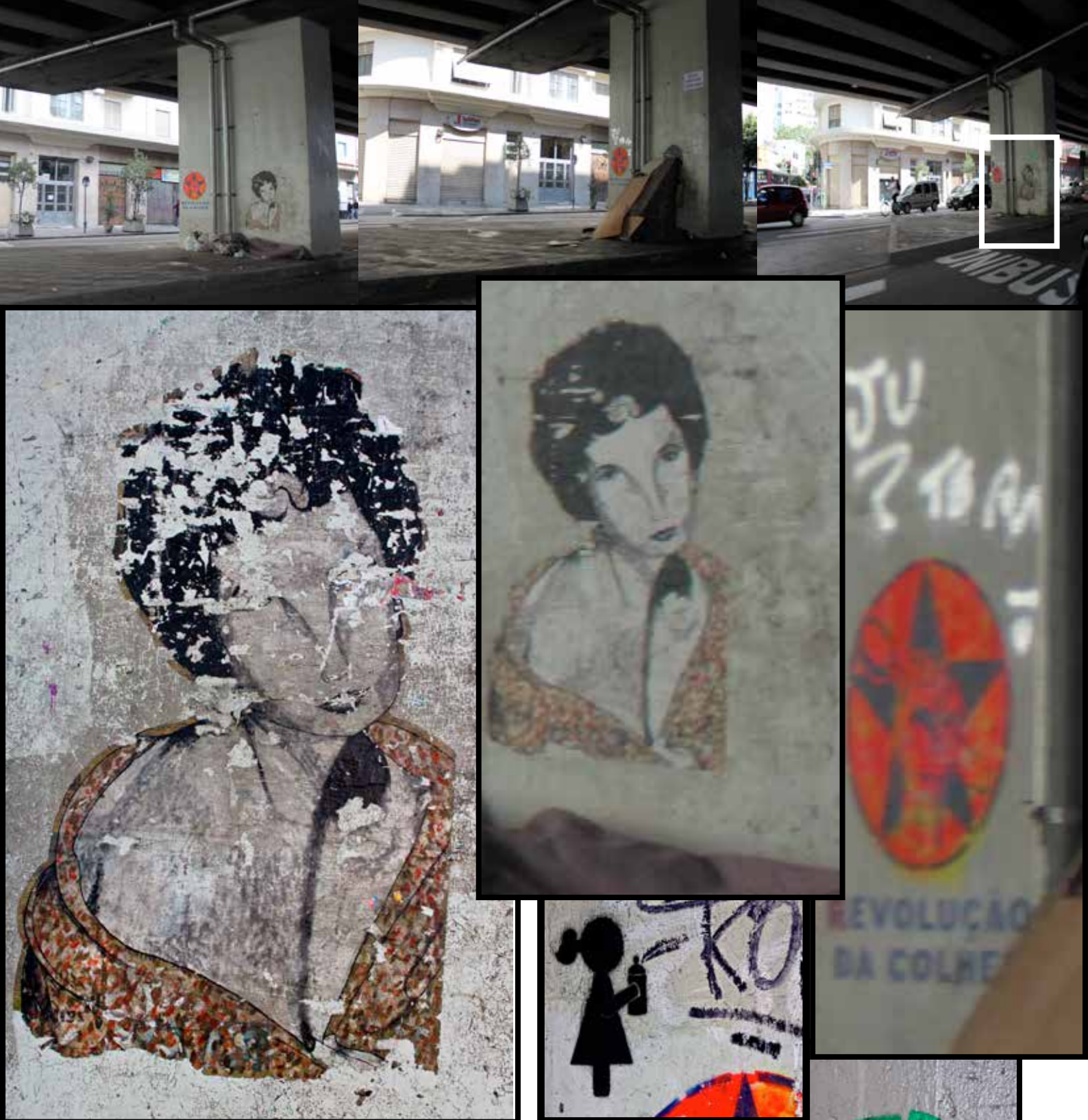
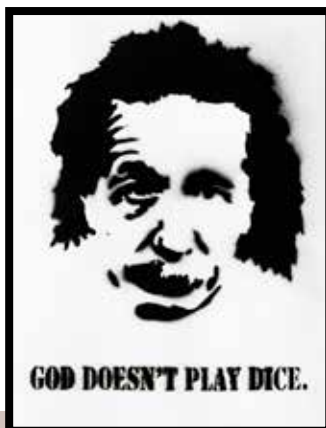


Imagem 122 [Fa]. Registro da ocupação em 12/06/2011. Revolução da colher, grafite para divulgar o vegetarianismo.
 27/11/2011. Caixas obstruem a percepção.
 09/05/2011. estêncil folha. Autor desconhecido.
 13/07/2012. A mulher, técnica mista e colagem desgastada. A imagem da dama se deteriorou do registro de 12/06/2011 para o de 13/07/2012. estêncil de menina pichadora. Autores desconhecidos.



Imagem 123 [Fa]. Registro em 25/09/2011 e 13/07/2012.
Detalhes: Estêncil Força Jovem. Campanha “Crack. Tire essa pedra do seu caminho”. imagens de personalidades mundiais descontextualizadas.





Registro [Fa] feito em Atenas, Grecia. 2008.



Imagem 124 [Fa]. Ocupação 25/09/2011.
Detalhes.

Imagens da internet, e de outras cidades
apropriadas nos estêncil do minhoção.



Imagem 123 [Fa]. Registro em 13/07/2012.
Detalhe.



Imagem 125 [Fa]. Estêncil registrado na rua de
Istambul, Turquia. Janeiro de 2008.



Imagem 125. Montagem. O grafiteiro Sub X Tu em ação. Fotos: Victor Moriyamao.



Imagem 126 [Fa]. Macaco Sagui do artista Sub X Tu. Decupagem visual. Observa-se apropriação do elementos da arquitetura para compor o trabalho.

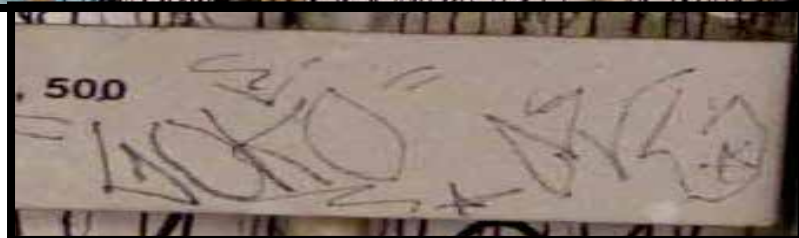
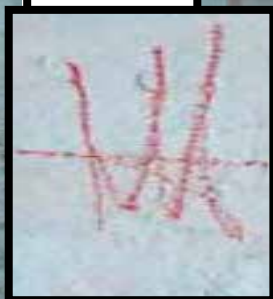




Imagem 127 [Fa]. Vários momentos da ocupação. Detalhes de pichações. Embora tenha sido encontradas nas pilastras do elevado, nas suas laterais ela é mais visível. Ganha força e impõe-se nos prédios do entorno.

Imagens 128, 129 e 130 [Fa]. Prédios ao redor do Elevado Costa e Silva.

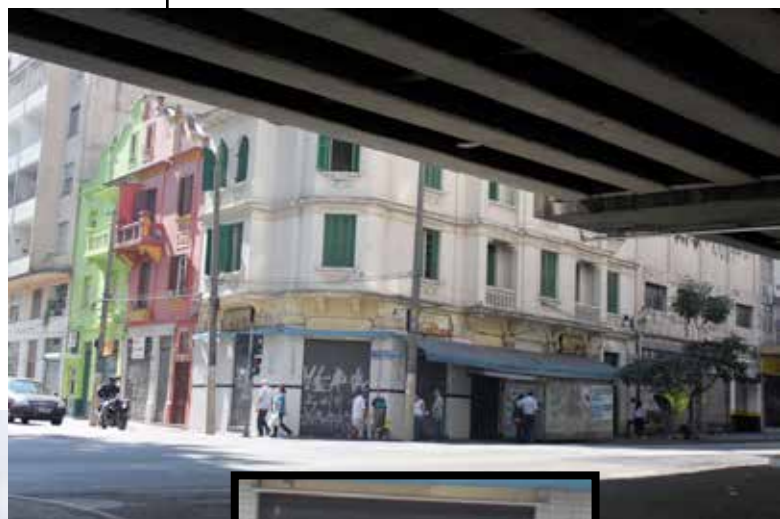










Imagem 131 [Fa]. Registro da ocupação em 12/06/2011. Trabalho do artista Mauro. O artista explora a espacialidade do ambiente e o uso de letras e imagens, o que leva o observador a criar vários olhares, ou pontos de vista nas combinações que a obra propicia. O artista aproveita os quatro lados da pilastra (abaixo).

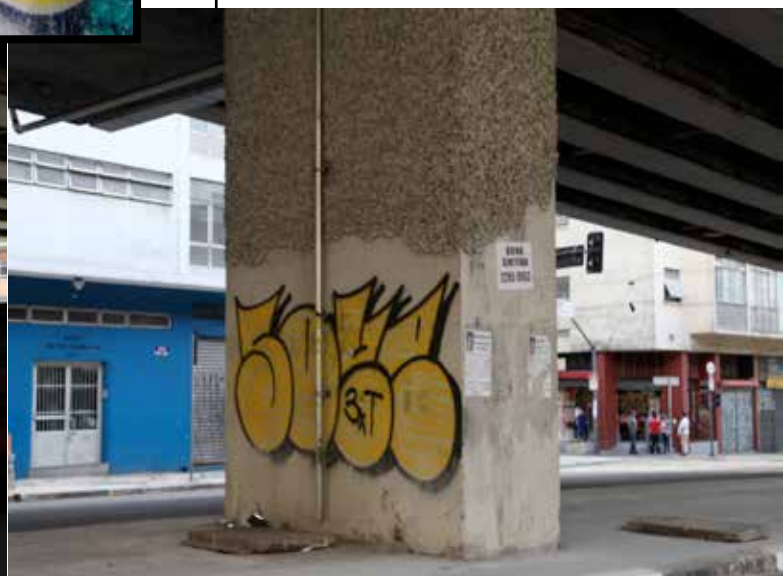




Imagem 132 [Fa]. Detalhe. Ao mesmo tempo em que o artista provoca o olhar, suas figuras parecem nada olhar, apenas desejam serem vistas.



Imagem 132 [Fa]. Registro da ocupação em 9/05/2012. A obra do artista Mauro foi apagada pelo serviço de limpeza da Prefeitura Municipal de São Paulo. Logo em seguida nova ocupação. Grafites de autores desconhecidos.





Imagens 133, 134, 135 e 136 [Fa]. Plano geral e pequenas incrustações realizadas com giz sobre o grafite. A obra é mutável e efêmera. Autores desconhecidos.



Imagens 137 e 138 [Fa]. Registro da ocupação em 12/06/2011 e 27/11/2011. Detalhes de estêncil de crânio. Autor desconhecido.



J. M. Salgado
Rua Gen. Júlio Marcondes Salgado
65 a 147
CEP 01201-020
Ble 2



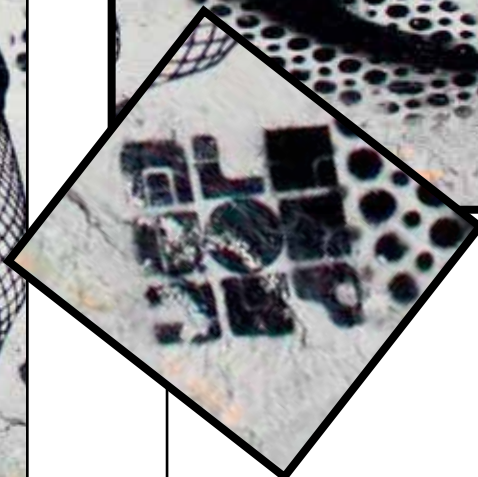


Imagem 139 e detalhes [Fa]. Cão com corpo humano.
Técnica mista. Lambe-lambe e estêncil. Referências di-
versas.
Abaixo, assinaturas em estêncil de autor desconhecido.
Não pertence ao trabalho do cão.





REFLEXÕES FINAIS



A CIDADE PAISAGEM E A VISÃO DO PESQUISADOR

A metrópole de São Paulo é para mim, nascido no interior de Minas Gerais, uma cidade enigma. Passar a viver nela me fez refletir sobre suas imagens e suas paisagens com diversos espaços de composições confusas, que quanto mais o tempo avança, mais a torna pós de si mesma.

Num primeiro momento procurei manter-me no ponto de vista de um pedestre, ser observador errante que pratica e compartilha a cidade atento a seus movimentos. Assim, foi com o exercício de um olhar estrangeiro diante da cidade que se construiu a noção da grafitecidade, ao mesmo tempo em que sedimentava uma reflexão a respeito do papel do pesquisador e dos limites do distanciamento ao observar o fenômeno e refletir sobre o objeto de estudo.

A primeira pergunta foi: é possível existir uma comunicação na transgressão?

A *Street Art* se apropria de qualquer espaço em “branco ou desocupado” e o utiliza como suporte para transmitir uma mensagem pública. Queria entender como ocorre dentro da grafitecidade o deslocamento sugerido pela ideia de “rizoma” de Deleuze e Guattari. Daí a percepção de que nesse espaço não há um centro e nem periferia.

As imagens produzidas na cidade não têm sentido em si, imanente. É a interação com o observador que produz o sentido, mobilizando diferentemente – no espaço tempo, nos múltiplos territórios, circunstâncias sociais – determinados atributos que conferem à imagem uma existência social e psicológica. Dessa maneira, a análise de uma imagem não se deve limitar a uma simples tarefa descritiva. É importante pensar que a imagem está inserida numa constelação imagética, ou seja, ela não está ilhada. Ao contrário, ela é constituída de capas de complexidade. Portanto, impõe-se pensar sua biografia, sua trajetória temporal e espacial e situá-la, sempre que possível, no contexto de produção.

É conveniente também entender o grafite/pichação do ponto de vista político-social, pois ele se converteu, em muitas cidades do mundo, em um elemento de transgressão de formas diversas.

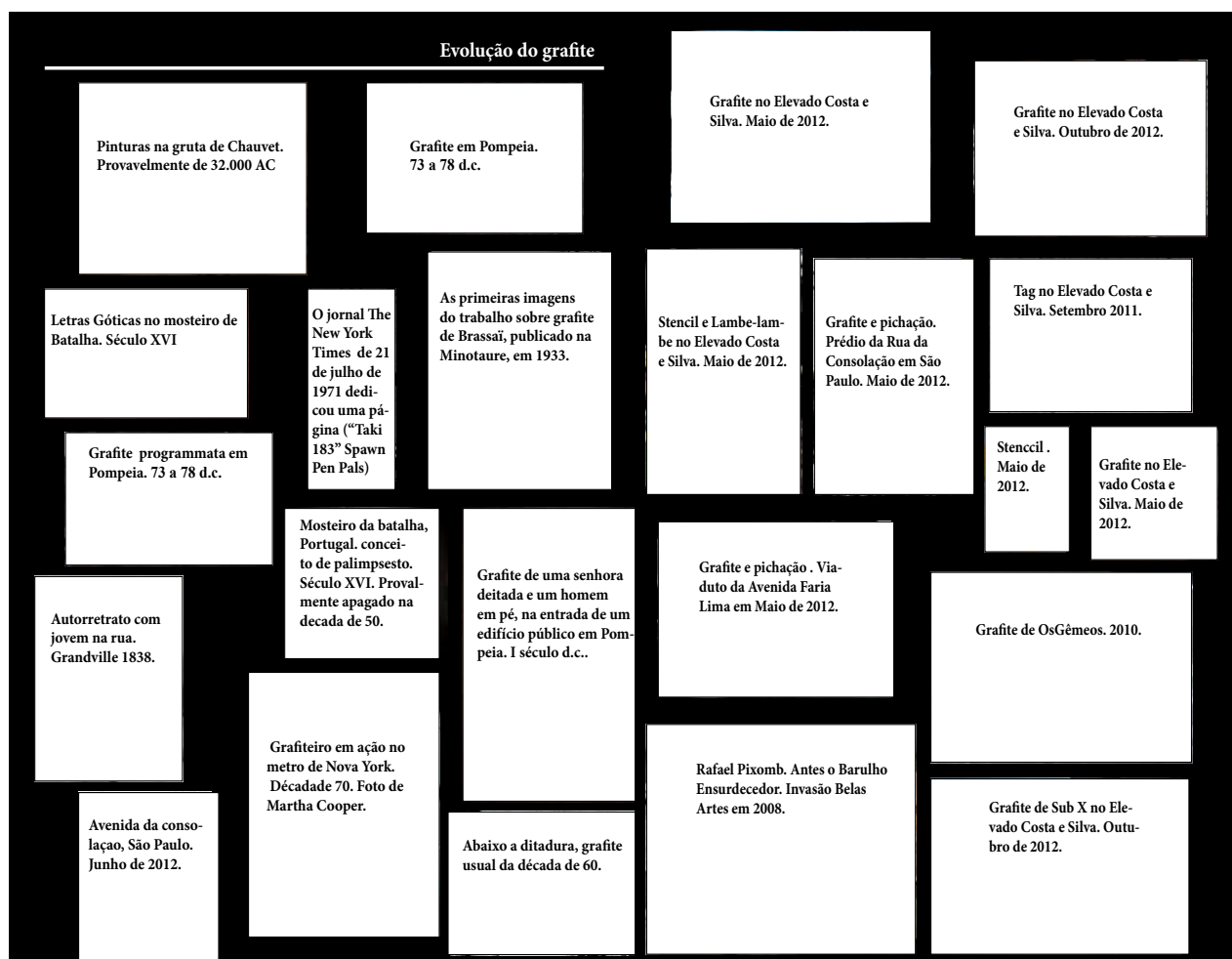
É certo que a cidade apresenta a virtualidade do umbral, da passagem, mas talvez seria melhor falar em interstícios, lugares que então entre um lugar e outro e que muitas das vezes produzem algo diferente, como são os espaço de inserção do grafite/pichação.

A grafitecidade nos faz ter em conta que estamos em um ambiente de passagem, não é somente algo que alguém observa, mas ao observamos também nos construímos com a imagem da cidade.

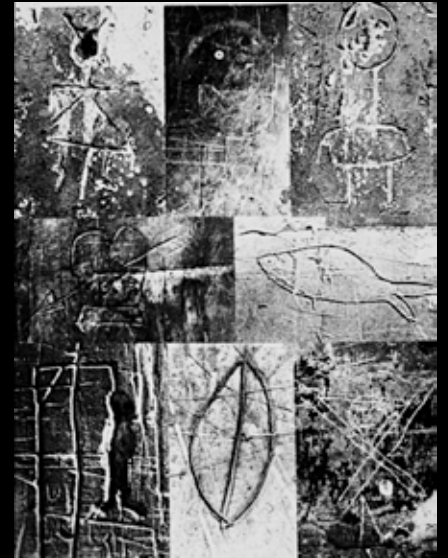
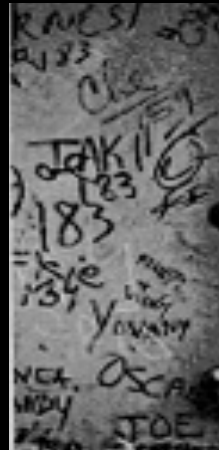
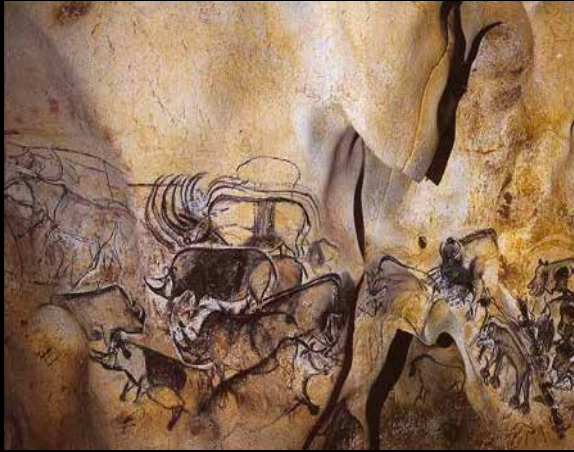
Este trabalho não buscou apenas estudar ou analisar as imagens. Ao realizar a pesquisa pode-se observar que os estudos da cultura visual oferecem uma alteração epistemológica na forma de compreender a cognição e modificar o nosso pensamento, uma vez que nossa mente foi treinada cartesianamente a acreditar que a imagem é uma forma de ilustração do pensamento. Na grafitecidade a imagem é considerada como o cerne da cidade, retratos de uma identidade.

Os agentes transgressores submersos em algo que os supera tentam eternizar seu pertencimento ao mesmo tempo que as imagens se esparramam pelo ambiente e se dispersam pela paisagem urbana.

A seguir será apresentado a evolução do grafite e as suas variadas combinações e referências históricas [Figura 141].



EVOLUÇÃO DO GRAFITE





Durante o trabalho, por diversas vezes o pesquisador se deparou com a expressão “leitura de imagem”. Algo que causou certo desconforto por acreditar que não é um termo apropriado quanto se trata de cultura visual, uma vez que o termo “leitura” traz no seu escopo a questão da escrita.

Josep M. Català propõe a ideia de “mirar”, diferente de olhar, algo mais profundo, pois pressupõe um olhar mais atento e crítico.

Leitura se associa com a vista, já que os símbolos se convertem em significados. Mas em nossa cultura os símbolos não têm tanta importância, diferentemente do que acontece no Oriente, em que as próprias palavras evocam a força do símbolo.

Sabemos que a cultura da escrita é uma maneira hegemônica de organizar as culturas, que são formas textuais ou verbais. Ao mesmo tempo, paralelamente, convivemos com a cultura da imagem, que toma conta de todos os espaços da cidade. Isso nos leva a uma encruzilhada ou a um paradoxo: que cultura estamos vivendo? A da imagem ou a da escrita?

Ao falarmos de ecologias das imagens e as suas relações isso fica mais claro. Quando desejamos expor a ideia em um âmbito espacial como elemento de comunicação recorremos à escrita, a exemplo do que faz a semiótica.

Não é errado afirmar que a imagem nos serve para pensar, há diversos estudos que defendem que quando pensamos vemos. Tomando como certa esta afirmação, ela pode ser a ponta de um novo modelo de pensamento que considera a imagem como ferramenta do pensamento. Isso se evidencia quando trabalhamos com o conceito de “ecologia das imagens” e suas relações ou quando permitimos que as imagens tomem forma no âmbito espacial como elemento de comunicação.

Assim não é possível renunciar à cultura textual. Uma perspectiva seria talvez buscar a dialética entre as duas formas ou campos, sem a prevalência de uma sobre a outra, que provoque silêncio nas páginas e crie uma nova imersão na forma de pensar.

Podemos arriscar a dizer que não estamos na era das imagens, precisamente porque necessitamos dos textos para explicá-las. Mas fica uma pergunta incômoda: em algum momento conseguiremos eliminar o texto ao descrever uma imagem?

PENSAR COM IMAGENS

Houve nesse trabalho uma intenção de também usar as imagens como forma de pensamento. Essa proposta possibilita dar expressão à ideia de uma ciência universal da cultura e da imagem, na qual as divisões disciplinares seriam anuladas. Dotar a imagem de um potencial que, nas palavras de Mieke Bal, nos permita “estender a subjetividade ao objeto, entendido como o outro com o qual se performa o conhecimento (BAL, 2009: 368).

Ao optarmos pela utilização desse método de pensar com imagens nos movemos num regime cognitivo especial, não completamente aceito nas práticas acadêmicas habituais, mais acostumadas à citações ou ilustrações de discurso.

IMAGENS COMPLEXAS

Mergulhar no conceito de “imagens complexas” permitiu perceber que se trata de uma abertura para todas as possibilidades que as imagens possuem, não apenas as contemporâneas, que por si só são tão complexas.

Nesse ponto é possível observar a estreita relação entre os pensamentos de Aby Warburg e Walter Benjamin, que propuseram uma nova forma de “mirar” as imagens: Warburg quando propõe uma nova forma de História da Arte; Benjamin ao ampliar o conceito de imagens dialéticas em sua relação com a cidade.

Essas linhas de confluência ou relação é fruto do espírito de um tempo, em que se abre espaço para uma nova sensibilidade do olhar – base para o pensamento das “imagens complexas”, proposto por Josep Català. Pensar que estamos a todo o momento construindo o passado estabelece uma nova problemática da percepção do tempo.

As imagens anacrônicas de Warburg são “imagens sintomas” que se unem acima do tempo, em linhas subterrâneas que podem estar mais ou menos além da cronologia e, por isso, permitem a conexão com outras imagens em diferentes momentos. A proposta é interessante, pois permite contemplar na imagem elementos que antes não podiam ser vistos. Numa ecologia da imagem é importante levar em conta que elas estão inseridas num contexto social, político e cultural. Ou seja, uma imagem não existe por si mesma e mantém relações com outras imagens criando relações imagéticas temporais e espaciais.

Quando o cinema introduziu o movimento às imagens, a condição ecológica ficou ainda mais clara. O cinema utiliza a montagem concretizando combinação de imagens que convida o observador a seguir uma narrativa.

É quase senso comum concordar com Walter Benjamin na questão da perda da “aura”, mas também podemos entender isso de forma distinta. Perdeu a “aura” porque nenhuma imagem subsiste por si mesma, estando relacionada com uma outra, uma vez que não há um original e sim uma imagem que se forma a partir de um conjunto de imagens ou referencial?

A grafitecidade é um território de metáforas e na sua mobilidade e efemeridade reúne pontos dialéticos entrecortados por vetores de velocidades infinitas. Esta paisagem possui ritmo e enunciação surgidos na interação com o observador em movimento. Essa interação produz uma conjunção de olhares que leva a uma interatividade nos “interstícios urbanos” já que o corpo do observador também está ali e também deseja interagir e se comunicar.

Nesta nova plataforma de produção de imagens, o campo visual é convertido numa superfície de inscrições e um espaço de aglutinação de perceptivas e linguagens. Pensar na grafitecidade é, portanto, propor uma nova forma de visualidade, em que o nosso olhar muda de uma situação de planar, desprovida de profundidade, para se deslocar lateralmente, multiplicando os pontos de vista.

Para o transeunte, a paisagem da grafitecidade pode parecer fragmentos das várias cidades contidas na cidade. O que os artista transgressores propõem é uma comunicação que transita entre a agressividade e a passividade do observador. Mas acredito que os artistas transgressores buscam criar uma paisagem de diálogos, uma busca comunicacional e híbrida, confluência de tensões e de marca de pertencimento e territorialidade.

Uma das evidências que se pode apontar ao término dessa investigação é a possibilidade de entender que o grafite/pichação adquire um ponto de vista político e social, pois essa expressão converteu-se num elemento de transgressão de variadas formas.

Uma expressão comunicacional e artística de guerrilha, por ter em seu bojo a vontade política como uma das instâncias de sua produção incidindo no tecido social da metrópole. Essas intervenções manifestam questões provocativas como o que é público e privado, questionando ao mesmo tempo o próprio conceito de arte.

A proposta de grafitecidade nesse trabalho se constitui como uma nova plataforma de produção de imagens, desviando da ideia de imagens enquadradas ou fechadas dentro de um recinto, seja um museu, uma igreja ou uma galeria de arte. Essa plataforma é instável por sua efemeridade, não há um espaço delimitado fazendo com que as imagens sobrevivam livremente por todo o território urbano. Assim, esse conceito abre a possibilidade de pensar a cidade como um espaço de performances palimpsésticas em transformações constantes, uma intervenção se sobrepondo a outra, reforçando a problemática

A imagem produzida na grafitecidade se torna complexa, uma vez que ela esta associada tanto com a própria dialética do espaço de produção quanto pelo que ela pretende representar.

Podemos perceber que há uma dissociação na leitura que diferencia o grafite e a pichação, geralmente tratando este último como vandalismo, e o outro como arte. Mas em São Paulo, onde a diferença entre o grafite e a pichação fica mais evidente, pode surgir a hipótese de que o grafite estaria mais ligado com o que conhecemos como arte, enquanto a pichação se situaria na marginalidade ou fora do círculo de atuação das propostas artísticas.

O antropólogo Ricardo Campos (2007) reforça que o grafite/pichação é socialmente representado como um “ato violento e marginal” e assume que essa marginalidade entre outras coisas está associada à “violência simbólica e semiótica” que essa prática exerce. Ele nos leva a refletir que a linguagem, por vez impenetrável, e o anonimato da ação suscitam uma atitude de desconfiança, desencadeando a rejeição do que é obscuro e que surge de forma imprevista nos espaços urbanos.

Ao mesmo tempo tentar diferenciar o grafite/pichação considerando elementos da legalidade ou não, permitido ou proibido, arte ou vandalismo, ou ainda que na pichação o que está em jogo é a transgressão e no grafite o apuramento técnico, reduz a manifestação urbana e se reveste de preconceito.

No caso da presente pesquisa, uma das conclusões é a de que essas expressões transgressoras produzem imagens em essência dialéticas e complexas (Benjamin e Català), pois elas têm a força de trazer para a superfície uma série de tensões inseridas no tecido social e urbano da cidade.

Nesse sentido podemos também associar as imagens produzidas nessa paisagem com o que refletia Warburg. Ele intuiu a carga emocional das imagens transmitidas através dos tempos e dos espaços. Em espaços incluídos nas imagens e que de um tempo-época para outro iam se transformando. O conceito de História de Warburg sedimenta-se numa teoria da memória e do símbolo, uma vez que as imagens são dotadas de vida póstuma, e nesse ato de dinâmica produzem símbolos para uma possível atualização e variação de conteúdo e de formas. Essas formas traçariam pontes entre o passado e o presente, e circulando ao longo do tempo seriam reestruturadas, modificando-se ao se inserirem em outros momentos históricos. Dessa forma o passado nunca é um tempo concluído. Ele estará sempre emergindo no presente.

As imagens produzidas na grafitecidade possuiriam o mesmo apelo emocional das imagens figurativas a que Warburg se dedicou, ou essa emotividade estaria mais na ação que normalmente é realizada na clandestinidade?

Levando em consideração que essas imagens são dialéticas e complexas podemos concluir que sim. Há uma emotividade que perpassa a transgressão, já que são criadas com o desejo de ocupar os interstícios urbanos sem molduras e de provocar uma experiência estética que perpassa desde a emoção até o estranhamento.

Ressaltou-se durante o trabalho afirmações de teóricos da visualidade de que uma imagem não é nada, não fala, pode mentir, é falsa. Quem cria, apropria ou transforma a imagem em um modo de expressão e discurso tem uma intenção, mas que só se efetiva como tal quando quem a observa atribui um valor à obra e ao criador.

Muitas das vezes são vozes (imagens) anônimas que reivindicam pertencimento por meio de discurso imagético utilizando-se de alegorias e metáforas para expressar as experiências numa cidade e num contexto da pós-modernidade.

Quando autores como Warburg, Benjamin e Català colocam a sua atenção sobre as imagens é porque elas passam a ter importância e reforçam a tese de que uma imagem sem um observador não é nada, daí que na grafitecidade os artistas utilizem táticas e estratégias de visibilidade para que sua produção atinja o observador.

Outro elemento que se destaca na arte urbana é a sua configuração anacrônica de imagens, muitas delas “viajeiras”, passando pela tradição realista da pintura e ao mesmo tempo se projetando para o âmbito do abstrato.

O grafite está em um território que se pode chamar de letra/imagem e tem uma longa trajetória, daí a opção de retroceder até Pompeia para criar esse elo com o que é produzido na contemporaneidade. Desta maneira podemos perceber que há uma hibridação entre imagens e letras, pois muitas vezes as imagens são palavras ou vice-versa.

A MORTE E O RENASCIMENTO DO *FLÂNEUR*

O tema da *flânerie* na grafitecidade nos coloca diante de uma nova teoria da visão, pois já não se trata mais de um olhar imediato. Se acreditamos que o *flâneur* de Baudelaire nos aponta para os limites do realismo do século XIX, hoje precisamos pensar esse termo como um complexo modelo de pensar a visão, nas metáforas construídas por sobreposições ou sequências diferentes de formas do espaço que é vivenciado quase sempre em movimento.

O *flâneur*, no contexto da visão viajar, é alguém que realiza montagens e está conectado com a montagem subjetiva, que também se poderia chamar de “ensaio visual sobre determinado tema”.

Acreditando que a velocidade nas metrópoles causou a morte do *flâneur*, podemos pensar que essa figura ressurgiu nos artistas transgressores, por meio dos “rolés” na busca de espaços. Eles observam atentamente, inventariam, recolhem impressões que no seu universo são retrabalhadas e posteriormente devolvidas à cidade em forma de tipografias urbanas. Ernest Cassirer afirma que a imaginação do artista não inventa arbitrariamente as formas das coisas. Ele nos devolve essas formas em sua verdadeira figura, tornando-as visíveis e reconhecíveis.

VISÃO VIAJAR

O s conceitos de visão viajar e imagem complexa são ferramentas similares de novos discursos. Da mesma forma que a escultura e a instalação exigem do observador o movimento, na visão viajar a cidade é normalmente vista em movimento, por alguém que percorre o espaço. Ou seja, o observador apreende elementos da paisagem na medida em que a atravessa.

A visão viajar, constituída de movimento e olhar, provoca uma experiência próxima da fruição escultórica, pois a grafitecidade é apreendida como um modo físico para posteriormente se criar a montagem subjetiva das imagens, produzindo uma leitura transversal, ou em camadas, do conjunto da cidade.

O conceito de visão viajar nos permite experienciar a performatividade epistemológica dos novos procedimentos da visão. Na montagem subjetiva o tempo é percebido como rito e como objeto, uma espécie de armazém temporal com as suas diversas capas de imagens. O observador cria uma forma de ensaio fotográfico ou filmico.

Nesse sentido as imagens ocupam um lugar privilegiado a partir de uma biblioteca imagética, podendo com isso criar relações vinculadas no tempo e no espaço. Mesmo que aparentemente não exista uma relação visível entre elas, sobressai uma relação emocional com essas imagens percebidas nas zonas umbrais ou interstícios urbanos. Ou seja, a montagem subjetiva é uma forma de ampliar as perspectivas de observação, que podem ser apenas a visualização de um momento, mas que subjetivamente cria uma “coletânea de matérias e montagens”.

Os elementos semânticos da paisagem urbana são destacados do contexto e reorganizados segundo a montagem subjetiva, ao levar em conta o movimento e as suas discordâncias internas.

A montagem subjetiva não é uma composição para o olhar e sim a subordinação das imagens a uma forma de pensar com imagens. Resgatam-se as imagens dos arquivos da memória que não haviam sido devidamente “miradas” – e que muitas vezes nem sabíamos que haviam sido capturadas e nem por que retidas. Resgatamos para construir um novo diálogo, um ensaio visual gerador de pensamento, pois que cada imagem possui um significado em si e ele vem de distintos contextos. Ao reordenar essas imagens e lhes atribuir a continuidade de uma narrativa, o observador também pensa em seus elos de ligação.

Assim, a imagem, agora trazida para o âmbito cognitivo, carrega em seu mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda análise.

A montagem subjetiva nos impõe a virtualidade de realizar novos e inesperados arranjos das imagens que foram arquivadas. Do mesmo modo como foi na técnica da montagem que Benjamin encontrou a possibilidade de realizar seus revezamentos ou passagens: dispondo, desfazendo, recompondo, opondo, provocando choques e sobreposições. As imagens adquirem uma leveza preciosa e, ao mesmo tempo, uma intensidade, uma potência, no momento em que emergem.

PERTENCIMENTO E IDENTIDADE

O outro ponto relevante foi o mergulho no estudo de campo realizado nas 76 pilstras do Elevado Costa e Silva, na cidade de São Paulo, afim de descobrir as motivações dos artistas transgressores. Elas podem ser as mais diversas, mas em essência buscam compartilhar a sua forma de perceber e interagir com o mundo, uma vez que os grafites/pichações são recortes de várias realidades. Essas intervenções passam a se constituir em vozes que apontam pontos de conflitos existentes nas várias esferas, no campo político, artístico, ético e poético, ou simplesmente da existência contemporânea.

Esses comunicadores urbanos que se apropriam das pilastras do elevado, um espaço público, elaboram a informação na contramão da publicidade, priorizando não um produto, mas a escala do humano. Eles provocam a visualidade de uma experiência, criam uma relação com o observador, rompendo certa carga simbólica veiculada nas cidades. Eles reivindicam pertencimento e identidade, provocando um debate sobre as relações sociais, colocando em xeque o próprio conceito do que é arte.

O grafite/pichação nas metrópoles contemporâneas poderia sugerir definitivamente uma impossibilidade da visão, mas por seu caráter dialético e sua inserção na paisagem resgatam algo que não se retrata, algo produzido entre o olhar e o mundo, e que não é uma simples representação, mas um ato político inserido no contexto urbano. Como um arquiteto o grafiteiro e o pichador expõem suas próprias cidades invisíveis. Como objetos de cultura, essas inscrições urbanas apresentam, simultaneamente, uma realidade material e uma realidade simbólica.

Composta por linhas ou rizomas, sem centro ou periferia, a grafiticidade expõe a necessidade ancestral de busca de identidade, e nela o pertencimento aflora. Ninguém é tudo, ninguém é nada: somos. Participamos. Interagimos. Comunicamos. Pertencemos!

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Gretel, e BENJAMIN, Walter. *Correspondencia 1930-1940*. Eterna Cadencia Editora: Buenos Aires, 2011.
- AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. *Imagem onírica e imagem dialética em Walter Benjamin*. *Revista de Filosofia do Mestrado Acadêmico em Filosofia da UECE*. Fortaleza, V.1 Nº 2.
- ARNHEIM, Rudolf. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós, 1985.
- _____. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus Editora, 1993.
- BAGNARIOL, Piero, e VIANA, Maria Luiza. *História recente do graffiti in Guia ilustrado de graffiti e quadrinhos*. Belo Horizonte: Graffiti, 2004.
- BAL, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Barcelona: Cendeac, 2009.
- BAITELLO, NORVAL . *Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos*. In: David Rodrigues. (Org.). *os valores e as atividades corporais*. São Paulo: Summus Editorial, 2008
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BAZIN, A. *Ontología de la imagen fotográfica*. In *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política – Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Pequena história da fotografia*. In: *Magia e técnica, arte e política – Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Ensaio sobre literatura e história da cultura*. In: *Magia e técnica, arte e política – Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Rua de mão única*. In: *Obras escolhidas II: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *O flâneur*. In: *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Charles Baudelaire, um lírico auge do capitalismo*. In: *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- _____. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012.
- _____. *Escritos franceses*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2012.
- BERGER, Peter, e LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1987.

- BOLLE, Willi. *A fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. *A metrópole como médium-de-reflexão*. In: *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- BREA, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal, 2010.
- BUCK-MORS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.
- BAITELLO JR, Norval. *Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos*. In: RODRIGUES, David (org.) *Os valores e as atividades corporais*. São Paulo: Summus, 2008.
- BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- _____. *Testemunha ocular, história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.
- _____. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- _____. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Cia das letras, 2010.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- _____. *Coleção de areia*. São Paulo: Cia das Letras: 2010.
- CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.
- CAMPOS, Ricardo. *Pintando a cidade. Uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*, tese de Doutorado na especialidade de Antropologia Visual. Lisboa: Universidade Aberta, 2007.
- _____. *Pintores de cidades in Le Monde Diplomatique*, abril, nº 6, série II. Lisboa, 2008
- CANEVACCI, Massimo. *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*, São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- _____. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CATALÀ, Josep M. *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- _____. *Passión y conocimiento: El nuevo realismo melodramático*. Madrid: Cátedra, 2007.
- _____. *El grado cero de la imagen: formas de la presentación directa*. in: Ortega, Luisa Maria; GARCIA, noemí. *Cine directo: reflexiones en torno a un concepto*. Barcelona: T&B, 2008.
- _____. *LA imagen interfaz. Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad*. Bilbao: Universidad del País Vasco/Euskal Unibertsitatea, DL, 2010.
- _____. *A forma do real – introdução aos estudos visuais*. São Paulo: Summus Editorial, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2004.
- _____. *Andando pela cidade. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. P21–31. SD.
- CHECA, FERNANDO. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- COELHO, Teixeira. *Moderno pós moderno: modos & versões*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

- COSTA, Roaleno R. A. *O grafite no contexto histórico-social, como obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana*. Dissertação de Mestrado apresentada à universidade de São Paulo: USP, 1994.
- CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador: Visión y modernidade en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Volume 1*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DI FELICE, Massimo. *Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. São Paulo: Annablume, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, George. *O que nós vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- _____. *Ante el tempo – Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Olhar periférico*. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. *Espaço comunicante*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2007.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa: elementos estruturais de sociologia da imagem*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- FREUD, Sigmund. *Freud (1930-1936) O mal-estar na civilização e outros textos*. São Paulo: Cia da Letras, 2010.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- FUNARI, Pedro Paulo. *A vida cotidiana na Roma Antiga*. São Paulo: Annablume, 2003.
- FRUTIGER, Adrian. *Sinais e símbolos: desenho, projeto e significado*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GARI, J. . *La conversación mural – Ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid: Fundesco, 1995.
- GEERTZ, Clifford. *O saber local. Novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos- La literature en Segundo grado*. Madri: Taurus, 1989.
- GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções. Estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'água Editores, 2005.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Cia da Letras, 1989.
- _____. *Olhos de madeira. Nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- HUSSERL, Edmund. *A ideia da fenomenologia*. Rio de Janeiro: Edições 70, SD.
- GIBSON, James J. *Percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1974.

- GOMBRICH, Ernst H. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Ediciones Paidós. SD.
- _____. *La historia del arte*. Buenos Aires: Paidós, 2011.
- _____. *La imagen y el ojo*. Madrid: Debate, 2002.
- GERTZ, Clifford. *O saber local*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.
- GITAHY, Celso. *O que é o graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- JIMÉNEZ, Juan Carlos Pérez. *Imago mundi. La cultura audiovisual*. Buenos Aires: Fundesco, 1996.
- JENSEN, Wilhelm. *Gradiva. Uma fantasia pompeiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- JOLY, Martine. *Introducción al análisis de la imagen*. Madrid: La Marca Editora: 2000.
- _____. *A imagem e o signo*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- JOSEPH, Isaac. *El transeunte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio urbano*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- KNAUSS, Paulo. *Grafite Urbano Contemporâneo*. In: TORRES, Sonia. *Raíces e Rumos. Perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: Editora Sete Letras, 2001.
- LACOSTE, Jean. *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1997.
- LEÃO, Lúcia. *A estética do labirinto*. São Paulo: Ed. Universidade Anhembi Morumbi, 2002.
- LEÃO, Lucia (org.). *INTERLAB - Labirintos do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Mapas e territórios: Explorando os labirintos da informação no ciberespaço* in: Brasil, André e outros (org.). *Cultura em fluxo: novas mediações em rede*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2004.
- LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra 2 : memórias e ritos*. Lisboa: Edições 70, sd.
- LIMA, Fátima Costa de. *Resenha de fragmento do texto de DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo, ante el imagen*, 11-31 pp. In: *Ante el tiempo. Historia del arte o anacronismo de las imágenes*. Traducción de O. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: Conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.
- LOTMAN, Iuri M. *La semiótica de la cultura y el concepto de texto* In *Escritos 9*, enero-diciembre, Puebla, México : Centro de Ciencias del Lenguaje, 1993.
- _____. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: ediciones Cátedra, 1996.
- _____. *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- _____. *La Semiosfera III - semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70. SD.
- MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MCCORMICK, Carlo. *Trespass. História da arte urbana não encomendada*. Los Angeles/Barcelona: Taschen/Ethel Seno: 2010.

- MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- MARCONDES FILHO, Ciro (org.). *Dicionário da comunicação*. São Paulo: Paulus, 2009.
- MANGUEL, Alberto. *En el bosque del espejo. Ensayos sobre palabras y el mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- _____. *Lendo imagens*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- MANGUEL, Alberto. *As cidade das palavras: história que contamos para saber quem somos*. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- _____. *A biblioteca a noite*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- MILLER, Henry. *Trópico de Câncer*. São Paulo: Círculo do Livro SA, 1975.
- MITCHELL, W. J. T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal S.A. 2009.
- POATO, Sérgio. *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.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 1973.
- _____. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid: Ediciones de La Piqueta, 1986.
- _____. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1992.
- _____. *O significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- RORTY, Richard. *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.
- SOUZA, David da Costa Aguiar. *Grffiti, pichação e outras modalidades de intervenção urbana: caminhos e destinos da arte de rua brasileira. Enfoques. Revista eletrônica do PPGSA/IFCS/UFRJ*. V.7, nº1 (Março, 2008). Rio de Janeiro: PPGSA, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 2007.
- STHAL, Johannes. *Street Art*. Lisboa: HF.Ullmann, Coleção Art Pocket, 2009.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, Rialp, 1991.
- VEDDA, Miguel. *La realidad de la desesperación – Estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*. Buenos Aires: Gorla, 2011.
- VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Madrid: Paidós: 1994.
- _____. *Teoria de la imagen*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- VILLAFÑE, Justo, e MÍNGUEZ-ARRANZ, Norberto. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Piramide, 2006.
- VILLAFÑE. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Piramide, 2006.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1977.

CATÁLOGOS

Walter Benjamin. *Contelaciones*. Madrid: Circulo de Bellas Artes. SD.

Dicionário de imagens. Lisboa: Lexis 70, 2011.

Brassaï - *Paris la nuit*. Agnès de Gouvion Saint-Cyr. Madrid: Circulos de Bellas Artes, 2008

Brassaï Grafites. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2008

TEXTOS ON LINE

BOLLE, WILLI. *As siglas em cores no trabalho das passagens de W. Benjamim*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1996. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340141996000200003&script=sci_arttext#not44. Acessado em 10/02/2012.

CATALÀ DOMENECH, Josep M. *La imagen y la representación de la complejidad* in http://www.mmur.net/teenchannel/era_digital/ponencias/j-catala.htm. Acessado em 18 de Novembro 2011. Acessado em 10/05/2012.

_____. *Notas sobre el método*. 2011. Disponível em http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=64. Acessado em 12/05/2012.

DIDI-HUBERMAN, George. *Cuando las imágenes tocan lo real*. 2008. Disponível em http://www.macba.es/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf. Acessado em 07/11/2011.

GOMBRICH, Ernst H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Disponível em <http://pt.scribd.com/ariadna%20f/d/7634415-GOMBRICH-Ernst-H-Arte-e-Ilu-sion-Estudio-Sobre-La-Psicologia-de-La-Representacion-Pictorica> Acessado em 12/05/2012.

MARTÍNEZ, Pablo Angel Lugo. *El arte transgresor; un acercamiento a la rebeldía, un valor en el arte del siglo XX*. Tese de doutorado Universid Politécnica de Valencia: Facultad de Bellas Artes de San Carlos: 2010 Disponível em http://www.academia.edu/1475034/El_arte_transgre-sor_un_acercamiento_a_la_rebeldia_un_valor_del_arte_del_siglo_XX. Acessado em 5/04/2012.

MARTÍNEZ DE OLCOZ, Ignacio Javier Castillo. *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine*. Tese de Doutorado do Programa Arte e Tecnologia da Imagem. Barcelona: 2005. Disponível em <http://www.tdx.cat/handle/10803/1378>. Acessado em 5/04/2012.

PAES, Brígida M. C. *Canteiro de obras. Deriva sobre uma cidade-pesquisa habitada por práticas artísticas no espaço publico*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Minas Gerais/Belo Horizonte: 2008. Disponível em https://www.ufmg.br/online/arquivos/anexos/Brigida_Campbell.pdf.pdf. Acessado em 6/06/2011.

PESAVENTO, Sandra Jatally. *Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto*. In *Revista Esboço* N 11: 2004. Páginas 25 a 30. <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/issue/view/47/showToc> Acessado em 18/11/2011.

PRADES, Jaime. *A legitimidade das ruas A história que ainda não foi contada sobre o grafite de São Paulo*. Em <http://www.flickr.com/photos/artetude/2969430850/> Acessado em 25/05/2012.

RALSTON, Ana Carolina, *Os Gêmeos*. 1974. Disponível em <http://osgemeos.com.br/index.php/biografia/> Acessado em 20/09/2010.

RAMOS Celia Maria Antonacci. *Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte* in 2007 <http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/127.pdf> . Acessado em 3/05/2012.

SALLES, Vanesa M. M. *A metrópole moderna, o olhar surrealista: considerações benjaminianas*. 2011. Disponível em <http://www.revispsi.uerj.br/v11n1/artigos/pdf/v11n1a07.pdf> \ . Acessado em 10/02/2012.

SILVEIRA, Fabrício. *Remediação e extensões tecnológicas do grafite*. *Revista Galáxia*, São Paulo, nº 14, p. 95-109, dez. 2007. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0319-1.pdf>. Acessado em 04/03/2011.

TOSSATO, Claudemir Roque. *Os fundamentos da óptica geométrica de Johannes Kepler*. *Sci. stud.* vol. 5 N.4 São Paulo Oct./Dec. 2007. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-31662007000400003. Acessado em 26/10/2011.