



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

PELES GRAFITADAS

UMA POÉTICA DO DESLOCAMENTO

WILLYAMS ROBERTO MARTINS SANTOS

SALVADOR
2006

WILLYAMS ROBERTO MARTINS SANTOS

PELES GRAFITADAS
UMA POÉTICA DO DESLOCAMENTO

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa

Salvador
2006

FICHA CATALOGRÁFICA

S237 Santos, Willyams Roberto Martins

Peles Grafitadas: Uma poética do deslocamento /
Willyams Roberto Martins Santos.- 2006.
.85.f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia,
Escola de Belas Artes. 2006.

1. Arte - Criação 2. Espaço 3. Grafite 4. Apropriação
5. Deslocamento. I. Costa, Roaleno Ribeiro Amâncio.
II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Belas Artes.
III. Título.

CDU 7:159.928



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

WILLYAMS ROBERTO MARTINS SANTOS

PELES GRAFITADAS – UMA POÉTICA DO DESLOCAMENTO

Dissertação como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

BANCA EXAMINADORA:

Roaleno Ribeiro Amâncio Costa (Orientador).....
Doutor em Comunicação (USP)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Maria Celeste de Almeida Wanner.....
Doutora em Artes Plásticas, Califórnia College Arts e Crafts EUA.
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Messias Guimarães Bandeira.....
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Salvador, 22 de Maio de 2006

Dedico este trabalho a todos os amigos, parentes e mestres que contribuíram na sua realização.

Uma coisa é certa: ambos, tanto muros pintados como grafites, nasceram após a repressão das grandes revoltas urbanas de 66/70. Trata-se de uma ofensiva tão “selvagem” quanto as revoltas, mas de um outro tipo, uma ofensiva que mudou de conteúdo e de terreno. Estamos face a um novo tipo de intervenção na cidade, não mais como lugar do poder econômico e político, mas sim como espaço / tempo do poder terrorista dos mídia, dos signos e da cultura dominante. O tempo no grafite e o tempo do quadro - congelar a memória.

Jean Baudrillard

AGRADECIMENTOS

A minha família, em especial, pelo apoio e compreensão.

Ao meu orientador, prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa.

À prof. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner pela disposição em contribuir com o crescimento deste trabalho.

Aos professores do MAV e os colegas de turma do mestrado.

À Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia que muito auxiliou com uma bolsa de estudos, para a realização deste trabalho.

Aos amigos e colaboradores, pelo apoio e paciência que tiveram durante o curso de Mestrado: Sergio Fernandes, Danilo Gusmão, Sicília Calado, Maurício Alfaya, Tânia Martins, Marcos Rabelo, Neio Mustafá, Airson Heráclito, Marcelo Amado, Leda Costa, Jordan Martins, Pedro Semanoswki, Tatiane Gusmão, Edgard Oliva, Eduardo Silva, Maurício Caribé, Ítalo Tupinambá, Maria Ruiz, Euler Oliva, Renner Rama, Taciana Costa, Bruno Moura e Adalberto Alves. Nada aconteceria sem a participação deles. Digo muito obrigado, embora isso seja pouco.

RESUMO

A presente dissertação, desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, na linha de Processos Criativos, aborda aspectos relacionados as apropriações de imagens grafitadas, encontradas nos muros da cidade de Salvador, como também os meios técnicos e operacionais para a sua remoção na qual são nomeadas de peles grafitadas. Em seguida são selecionadas e posteriormente deslocadas para o espaço interno da galeria, ressignificando-as como documentos visuais, que vão comentando e ampliando notícias, pautando os dias, disseminando uma teia polissêmica de significados. A investigação das imagens grafitadas no espaço público ocupa-se a dar procedimentos em gerar uma poética, baseando-se em aspectos plásticos e conceituais à partir de princípios formativos para a construção da obra, sustentados principalmente por conceitos de pensadores como Gaston Bachelard, Henri Bergson, Merleau-Ponty e Didi-Huberman.

Palavras-chave – Espaço público, grafite, muro, matéria, remoção, deslocamento, tempo, galeria, imagem, cidade, apropriação.

ABSTRACT

The present dissertation, developed in the Master of Fine Arts Program, School of Fine Arts, of the Federal University of Bahia, in the discipline of Creative Processes, approaches aspects related to the appropriation of graffiti images, found on public walls in the city of Salvador, as well as the medium techniques and operations for the removal of such imagery, which is considered graffitied skin. Afterwards, they are selected and consequently relocated to the internal space of the gallery, re-signifying as visual documents, which go on commenting on and amplifying the content, tracking the day-to-day, and disseminating a polysemic web of meanings. The investigation of the graffiti imagery in public space occupies takes on a procedure of generating a poetic, based on conceptual aspects from the formative principles for the construction of the work of art, informed, primarily, by concepts of Gaston Bachelard, Henri Bergson, Merleau-Ponty and Didi-Huberman.

Key - words – Public space, graffiti, wall, matter, removal, deslocation, time, gallery, image, city, appropriation.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. O GRAFITE NA CONTEMPORANEIDADE	19
2.1. HISTÓRICO, PRINCIPAIS GRAFITEIROS	20
2.2. CONCEITOS E CONTEXTOS DO GRAFITE	23
3. A BUSCA DAS IMAGENS	26
3.1. AS ERRÂNCIAS	26
3.2. O BAIRRO, A RUA, O MAPA E AS ESCOLHAS	29
3.3. IMAGENS SELECIONADAS	35
4. PELES DAS SUPERFÍCIES MURAIAS	37
4.1. A POÉTICA DO DESLOCAMENTO E O DEVIR DA PLASTICIDADE	38
4.2. PROCESSOS TÉCNICOS: A SÉRIE EM TRÊS TIPOS	42
4.2.1. PELES PORNOGRÁFICAS	48
4.2.2. PELES ESCRITAS	49
4.2.3. PELES DE MINIATURAS	52
4.3. OS ARTISTAS, OS GRAFITEIROS ANÔNIMOS E A NOITE	54
5. A CONSTRUÇÃO DA OBRA	60
5.1. DO MURO À GALERIA	64
5.2. A POÉTICA DO ESPAÇO URBANO E A GALERIA	65
6. CONCLUSÃO	70
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75
ANEXO	85

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Obra de Basquiat, "From the vapor of gasoline".	22
Figura 02: Mapa do Logradouro 9. Salvador: Telelista 2003 / 2004.	
1 mapa, color. Escala. Destacando bairro do Pilar.	27
Figura 03: Uma das ruas do bairro do Comércio de Salvador.	30
Figura 04: Aplicação da resina sobre a superfície mural.	42
Figura 05: Enquadramento e aplicação do nylon.	43
Figura 06: O nylon e a resina sobre a imagem.	44
Figura 07: Descolagem do nylon.	44
Figura 08: A lacuna que ficou no muro depois da descolagem.	45
Figura 09: O verso de uma imagem descolada.	47
Figura 10: A imagem já retirada da superfície.	49
Figura 11: Outra imagem retirada da superfície.	51
Figura 12: Mais uma imagem retirada.	53
Figura 13: Obra de Cy Twombly: Lepanto (pintura de 12 partes), 2002.	56
Figura 14: Montagem do chassi.	60
Figura 15: O Vazado da tela.	61
Figura 16: Espaço interno da Galeria.	65
Figura 17: Obras expostas na Galeria.	68
Figura 18: Obras expostas na Galeria.	68
Figura 19: Obras expostas na Galeria.	69
Figura 20: Obras expostas na Galeria.	69
Figura 21: Convite da exposição.	86

1. INTRODUÇÃO

Apresento nesta dissertação abordagens relativas à construção de uma poética visual teórico-prática, desenvolvida durante o Mestrado em Artes Visuais, na linha Processos Criativos, a qual intitula-se: PELES GRAFITADAS – UMA POÉTICA DO DESLOCAMENTO.

Os primeiros trabalhos desenvolvidos no âmbito das artes visuais já estavam voltados para o *espaço público*¹, e abrangia conceitos relacionados à pintura. Consistia numa interferência direta nas letras de *pichações*² enquadradas e demarcadas com outras linhas, através de traços e tintas coloridas, formando um novo campo visual.

Não satisfeito com esses resultados e instigado pelo desejo de possuir aquelas *imagens*³, pesquisei novos recursos. Daí, desenvolvi outros meios e técnicas que possibilitaram-me removê-las, retira-las de seu contexto original, surgindo a partir de achados e experimentações, o objeto desta pesquisa.

Foi preciso recorrer ao passado, quando o homem primitivo gravou nas paredes das cavernas rochosas suas primeiras impressões. No decorrer do tempo, passou a intervir nas superfícies das ruas de variadas maneiras, gravando perfis que sugeriam

¹ O que me refiro é o espaço, não como um espaço político ou artístico que redimensiona a arte pública, ocupando o espaço físico ou discursivo, e sim, o espaço onde serviu como fruição para pesquisa deste trabalho.

² A pichação é também grafite. No entanto, a pichação consiste em letras e palavras desenhadas, (e é anterior ao grafite de rua), ressurgindo no ano de 1968, nas Universidades de Paris, ante as manifestações e revolta dos estudantes que procuravam alternativas criativas e de identificação nos espaços públicos. Os pichadores, hoje, se nomeiam “escritores do grafite”.

³ Quando cito a palavra imagem é, apenas para identificar as manchas e os grafites degradados que se encontram nos espaços pesquisados, nas superfícies dos muros, sem, contudo, deixar de esclarecer certas reflexões inerentes às abordagens sobre a imagem como veículo que leve a construir uma poética. Um simples sinal, um jateamento de *spray*, sobras de tintas ou um desenho desgastado e, principalmente, resíduos de grafites, enfim, o que se encontra impresso no muro, incluindo, as vezes, cartazes de propagandas publicitárias e políticas, pode, pela sua composição e cor, desdobrar-se em possibilidades plásticas no decorrer desta pesquisa. As imagens que cito estão, geralmente, em lugares de pouca visibilidade no espaço público pesquisado.

garranchos indefinidos. Considero que a manifestação primordial sobrevive na atualidade através das impressões encontradas nos muros das cidades, e feitas por pessoas que se expressam através de traços e cores, interpretando nos muros seus anseios.

Assim, compreendi melhor que, semelhantemente ao homem primitivo que fixou imagens em superfícies distintas, “que desenvolveu sua capacidade de fixar imagens em diferentes superfícies [...]” (LARA, 1996, p.73) agora, com um rápido olhar sobre os muros das cidades de nossa época, percebo a vastidão de elementos, de letras, números, cores e seus detalhes, comprometidos, mas capazes de suscitar novas possibilidades visuais. Nesses espaços públicos, nos muros da cidade de Salvador, encontrei tais possibilidades, percebendo os incontáveis *grafites*⁴ urbanos.

O interesse em pesquisar o grafite surgiu a partir das diferentes ações que os grafiteiros iam deixando ao longo da extensão dos muros, através de suas linhas de pichações, num trajeto singular marcado pela capacidade e coragem de alcançar locais quase inacessíveis.

Com o passar do tempo, essas escritas e os desenhos coloridos iam se descascando, mas os resíduos se transformavam em efeitos visuais curiosos, com manchas e pontos de cores que, em seu recorte, resultavam em novas imagens propostas a partir de um novo olhar. Daí, surgiu o desejo de aproveitá-las: apropriei-me dessas deteriorações e interfeirei em seus fragmentos ausentes, acrescentando, nos vazios, minhas impressões. Assim, estabeleci um diálogo com o seu criador, através dos vestígios, mediante a captação de seus impulsos de intervir na cidade e as minhas emoções e percepções, estimuladas a dar uma resposta, pelas potencialidades daquelas imagens grafitadas.

⁴ A “arte de rua”, como é chamado o grafite, surgiu no começo dos anos 80 em trens e metrô de Nova Iorque. Suas composições, quase sempre figurativas, se destacam pelas cores, e suas aplicações são feitas por meio de máscaras, molde vazado e jateamento de *spray*. No Brasil, o grafite aconteceu por volta da primeira metade da década de 80. Falaremos mais adiante sobre a história dos grafites.

Foi a partir da observação direta, ao longo das vias de acesso, que descobri no grafite uma possibilidade de elaborar uma poética. Assim, surgiu a necessidade de investigá-lo. O grafite me impulsionava de tal modo que eu buscava me aproximar e testar sua fisicalidade. De tanto observá-lo e conviver com ele, tive a idéia de removê-lo, para partilhar mais intensamente de sua composição. Para tanto, desenvolvi um método de captura que me possibilitou transferi-lo.

A técnica adequada para o resgate da imagem tornou-se o meu primeiro obstáculo. Parti, então, para as experimentações. Deslocar os grafites alterava o seu conceito original e possibilitava novos experimentos quanto à técnica. Após várias tentativas, cheguei ao melhor resultado que apresento nesta dissertação.

Para a prática da pesquisa, precisei reconhecer as características materiais do grafite, que me possibilitariam desenvolver um método de remoção. Em seguida, parti para a ação. Também, era necessário criar maneiras que permitissem identificar camadas, pois suas tintas coloridas interessavam-me. Nesse apropriar-se do grafite, pretendia agora acrescentar imagens àquelas que já existiam. Surgiu ainda a necessidade de elaborar mapas que definissem os percursos e as imagens selecionadas, para posterior remoção.

O grafite através de suas imagens, palavras, cores e linhas, foi, portanto, o fio condutor desta investigação poética que deu origem às *peles*⁵ grafitadas.

Segundo Merleau-Ponty, “o campo das significações pictoriais está aberto desde que surgiu um homem no mundo. E o primeiro desenho nas paredes das cavernas

⁵ É um termo que utilizo para designar as películas sintéticas, ou seja, os cascos gerados pelas superposições de camadas de tintas, ao longo do tempo; são as tintas que colorem a superfície do muro e por serem, em sua maioria, de pva laváveis sintéticas, formam películas de camadas superpostas. Quando me refiro às peles, estou aludindo às películas sintéticas que, no decorrer da pesquisa, serão melhor explicitadas. Refiro-me à composição, à cor e à camada que se destacam pela revelação e qualidade da tinta que, aglutinada à resina de poliéster ao tecido de nylon, ganha densidade, formando a pele.

somente fundava uma tradição porque retinha outra: a da percepção [...]” (MERLEAU-PONTY, 1991 p.73). Foi a partir dessa e de outras percepções, como a da experiência artística em seus aspectos cognitivos, que busquei a permanência da *matéria plástica* e seus efeitos, sua análise e suas mensagens contidas nas superfícies dos muros, trazendo para o campo de outras discussões.

Percebi essas impressões de grafite, desgastadas nos muros e notei algo além de um simples gesto rudimentar e, por que não dizer, artístico? Existiam também fragmentos pictoriais precários, aliados a uma deterioração do que já não era mais visto: fragmentos de grafites e *manchas*⁶, ambos registrados nas superfícies dos muros a qual davam condições de vê-las como plasticidades.

O grafite possui diversificadas imagens. Algumas são irônicas, outras, de cunho político e de conotações eróticas. Dentro dessas inumeráveis possibilidades, foi necessário fazer um recorte, no qual optei por três categorias, as quais classifiquei de: pornográficas, escritas e miniaturas.

Pela abundância de imagens, foi necessário delimitar geograficamente os espaços que dialogassem com os temas supracitados. Assim, após sucessivas investigações pela cidade de Salvador, optei por cinco espaços urbanos, a saber: bairros do Pilar, Comércio, Canela, Barris e Garcia.

Na verdade, os espaços encontrados nesses bairros, foram de fácil acesso para extrair as superfícies dos muros, películas impregnadas de variadas ilustrações. Velhas e atraentes composições registravam o passado e o presente apreendidos. Daí, recorri a Bergson ao falar de seleções de imagens e sua presença mediante as percepções, pois “se colocarmos a memória, isto é, uma sobrevivência das imagens passadas, estas imagens irão misturar-se constantemente à nossa percepção do

⁶São manchas que encontro nos muros e, geralmente, formadas pela ação das intempéries do tempo, da fuligem, pelos borrões de tinta, manchas que serão melhor explicitadas adiante.

presente e poderão inclusive substituí-la [...]” (BERGSON, 1999, p.69). São memórias resultantes dos bairros, de um tempo vivo e que se conservarão para tornarem-se visíveis através de outro ponto de vista.

A partir desses processos de escolhas, estabeleci parâmetros para dar início à obra, identificar, mapear, registrar e documentar repertórios de imagens visuais dos muros desses bairros, partindo de questionamentos que pudessem guiar a presente investigação.

Ao resgatar as imagens e deslocá-las de seus espaços originais propondo novas contextualizações, o que mais se tornou visível foi a dimensão que as experimentações alcançaram, possibilitando redirecionar o processo criativo e seus devires.

Procurei retirar do espaço público a poesia existente nas ruas, que, a meu ver, encontra-se nas fachadas dessas superfícies murais, na fugacidade dos acontecimentos urbanos, caracterizando, a partir de um olhar individual, imagens do nosso dia-a-dia, colocando no decorrer da pesquisa, uma pauta no que pode ser o seu devir, baseado na dinâmica do próprio grafite e na dinâmica da metrópole, como em seu deslocamento.

Muitas vezes, busquei dar visibilidade às imagens imperceptíveis, ocultas nos movimentos acelerados das cidades, que se traduzem na massificação e acúmulos de imagens oficiais, quais sejam, os sinais de trânsito, os *out-doors*, as fachadas e os cartazes publicitários. Ao deslocar para um outro contexto, além de revelá-las refleti, também, sobre tempo, espaço e matéria.

O desejo incessante de possuir a pele sintética do muro como uma tela de um pintor, fez com que, a cada dia, me aproximasse mais dessas questões, tornando-me íntimo de suas características. Compreendi que nesses registros poderia perceber a identidade da cidade, seus valores, seus signos, suas feridas, cicatrizes humanas;

tatuagens que apontam, também, para aquilo que é identitário e personificam através das suas marcas o espaço urbano. O grafite removido do muro revela o tempo e o espaço, perfazendo-se em um agregado de concepções poéticas.

O recorte teórico foi alicerçado a partir de experimentações ao ar livre, no espaço público. Busquei associações de significados, vivenciando uma certa alteridade através das errâncias pelos bairros, sua localização, e a rua como espaço transitório para encontrar-se com a imagem visual. As ações pelos espaços sociais testemunhadas pelas peles sintéticas configuraram questões básicas para o desenvolvimento da pesquisa.

Nesse íterim, ressalto os teóricos que embasaram esta pesquisa. Gaston Bachelard me fez repensar sobre a importância do ato criativo ao dizer que “o homem é visto por ele mesmo demiurgo, como instaurador de novas realidades”; Calvino, ao dizer que “capturar no verso do mundo em toda sua variedade em transmitir a idéia de um mundo”, me despertou para uma perspectiva geralmente não percebida.

Temos também Restany quando interpreta as “imagens orgânicas diversas daquelas que nos impõem nossos preconceitos de representação visual” e o filósofo francês Didi-Huberman quando fala do estar à distância e invadir “a espacialidade imensurável vertia-se então numa sensação de *lugar* apreendido” que me levaram a aprimorar a dimensão do olhar frente ao espaço público. Já Henri Bergson, o argumento de que “é verdadeiramente na matéria que a percepção nos colocaria efetivamente no espírito que penetraríamos já com a memória” contribuiu para redimensionar aspectos inerentes à plasticidade.

Ainda ressalto o semiólogo e ensaísta francês Roland Barthes, ao dizer que “essa impressionante proliferação de letras-imagens prova que a palavra não é o único resultado, a única transcendência da letra”. Certamente são conceitos resumidos que contribuíram e associaram imagens e percepções, cercando de possibilidades estéticas para formatividade do trabalho.

A Metodologia adotada para desenvolver procedimentos teórico-práticos foi calcada em estudos específicos em artes visuais que abordam a obra em construção, seus processos criativos, seus deslocamentos e princípios operacionais marcados por uma observação direta, uma forma de apropriação da própria dinâmica da vida cidadina.

No primeiro capítulo – *O grafite na contemporaneidade* – abordo o grafite na atualidade e a sua problematização quanto às investigações no espaço público. Nos sub-itens, levanto a história do grafite, seus conceitos, os principais grafiteiros, considerando as observações contextualizações de um ponto de vista simbólico-visual da cidade.

No segundo capítulo – *A busca das imagens* – cerco o objeto de pesquisa, recorrendo às teorias que refletem o espaço urbano e seus sítios, e o conceito de errâncias do *flaneur* além do mapeamento subjetivo, em um exercício contínuo, seguindo um itinerário pelos cinco bairros tradicionais da cidade e fazendo um levantamento das imagens grafitadas, decidindo pelas escolhas a serem apropriadas.

Já no terceiro capítulo – *Peles das superfícies murais* – discorro sobre a pele como metáfora, seu significado, os processos e operações técnicas para extrair a película sintética da superfície do muro, o surgimento da obra plástica, que vai aos poucos se configurando em uma poética que busca discutir o tempo, a matéria e o espaço. Neste contexto, reflito sobre conceitos de apropriações, deslocamentos, categorias e legitimação de seus desdobramentos.

No quarto capítulo – *A construção da obra* –, busquei tratar de conceitos voltados para a galeria como um espaço asséptico e privado, e o espaço público e profuso da rua, onde foram originadas as peles, gerando, outrossim, deslocamentos e questões relativas à construção simbólica e formatividade da obra e o local de sua instauração, elevando-a a tal categoria.

2. O GRAFITE NA CONTEMPORANEIDADE

Já há alguns anos, o grafite deixou de ser visto como uma arte excluída, para ganhar aceitação social, tornando-se uma forma agradável de comunicação das grandes cidades do Brasil, da América Latina e do mundo, fazendo parte de suas identidades e do imaginário da cidade. São pinturas de mensagens sociais que chamam a atenção dos transeuntes, e que, periodicamente, desaparece e ressurgue com novas maneiras de se expressar.

Paralelamente, é curioso e contraditório o crescimento das tecnologias associadas ao sistema capitalista, com suas redes multinacionais, transformando e redesenhando as cidades. Porém, o grafite continua resistindo a essa força de embrutecimento visual, no que se refere a massificação das imagens concomitante aos diversificados problemas sociais e de sua complexa organização de consumo e convivem com outras necessidades cuja resolução é urgente. Por isso, mais cedo ou mais tarde, serão obrigadas a repensar suas funções em relação a seus habitantes.

Dentro desse quadro urbano, a população é empurrada para as periferias esquecidas pelos poderes públicos. São problemáticas que os habitantes das grandes cidades enfrentam. Vale salientar que não é de espantar-se que, dentro do espaço urbano, há uma expressão desse inconformismo: os grafites apontam para um descontentamento urbano. Esses “artistas” das ruas refletem a própria sociedade, e marcam, em suas expressões, através de um movimento espontâneo e de características universais, parte da cultura de exclusão a que estão submetidos.

As suas interferências simbólicas nos espaços da cidade denunciam locais abandonados, os quais eles preenchem de traços e cores vibrantes que ressignificam o ambiente em volta, tornando-o totalmente visível.

Nos grafites encontram-se referências sígnicas de seus habitantes que atuam no espaço público da cidade, demarcando, através de uma ordenação constituída por

essas próprias imagens, maneiras de imaginar, perceber e viver. Propõem uma ação dinâmica no interior do movimento acelerado das vias de percurso das cidades atuais e interpretam nos espaços esquecidos das metrópoles, suas expressões que configuram-se partes do seu imaginário.

As produções individuais ou coletivas são compartilhadas pela cidade, e também interferem no espaço, na medida em que colocam-se numa posição visível diante dos arranha-céus e confrontam-se com o sentimento de opressão que a própria cidade impõe, interferindo no espaço urbano.

O grafite tem como suporte os muros da cidade os quais servem como borda, que atraem o olhar do transeunte e é, em si mesmo, um questionamento da ordem do poder feito com alegria e ludicidade. Inscreve-se em uma nova relação de intimidade com a história das cidades. Na atualidade, ele é uma alternativa de comunicação nas grandes metrópoles do mundo, independentemente da aprovação do sistema dominante.

São estas as abordagens atuais que o grafite insere no cotidiano da cidade das quais trago à tona motivos para serem observados diretamente. Antes, discorro sobre seu histórico e os grafiteiros.

2.1. HISTÓRICO DO GRAFITE E PRINCIPAIS GRAFITEIROS

Na década de 60, ressurgiram as primeiras pichações com caráter de manifestação política e foram feitas por jovens universitários de Paris que questionavam o poder e lutavam por uma reforma universitária e deu-se mais precisamente na *Sorbonne* em maio de 68. Surge, então um “pensamento de 68”, voltado a questionar a ordem vigente e, em consequência, de teor revolucionário.

Na década 70, surgiu o desenvolvimento composicional dessas pichações com frases que convocavam as pessoas para uma realidade que tentava escapar da tirania e do governo. Com o passar do tempo, já na década de 80, essas pichações foram se transformando em desenhos coloridos que chamavam a atenção, principalmente, pela elaboração da forma. Os primeiros desenhos coloridos surgiram nos trens e metrô da cidade de Nova Iorque, a partir da insatisfação decorrente das condições sociais a que estavam submetidas a população negra e latina, empurradas pelo poder público para bairros periféricos, com pouco investimento em qualidade de vida, de maneira desigual comparado ao favorecimento que bairros nobres e brancos recebiam.

A palavra grafite vem do italiano *graffito*, marca ou inscrição feita em um muro. Esta expressão foi criada por arqueólogos para indicar um tipo de escrito, marcas e desenhos encontrados em construções antigas no Egito e nas paredes de Pompéia e de Roma. Esses escritos serviram para informar sobre a vida cotidiana da época e seus costumes.

Os grafites de Pompéia ficaram bastante conhecidos, devido à quantidade de inscrições encontradas por toda a cidade. Era uma espécie de liberdade escritas nos muros: piadas de mau gosto, propaganda eleitoral, frases de amor, grafites que forneciam referências sobre o estilo de vida da cidade. Em todos esses lugares, ainda se conserva o hábito de grafitar, e as imagens relacionam-se ao imaginário da própria cidade.

O grafite, porém, se espalhou pelo mundo, tornando complexo seu rastreamento no sentido histórico, mas em alguns países encontram-se ícones do grafite na contemporaneidade e também é possível fazer referência às pinturas das cavernas, as quais não se tem uma noção exata do tempo em que foram feitas.

A atração pelos espaços públicos apontam, entre outros fatores, a desordenação das cidades modernas e a necessidade de facilitar o acesso da população à cultura. Depois das ruas, o grafite foi absorvido pelos donos de galerias e *marchands*, que

passaram a comercializar os trabalhos destes artistas, como os americanos Jean-Michel Basquiat⁷(figura 01) e Keith Haring, que, na década de 80, realizavam seus painéis nas paredes dos metrô em Nova Iorque, sob repressão da polícia e hoje são expostos em grandes galerias e museus da cidade.

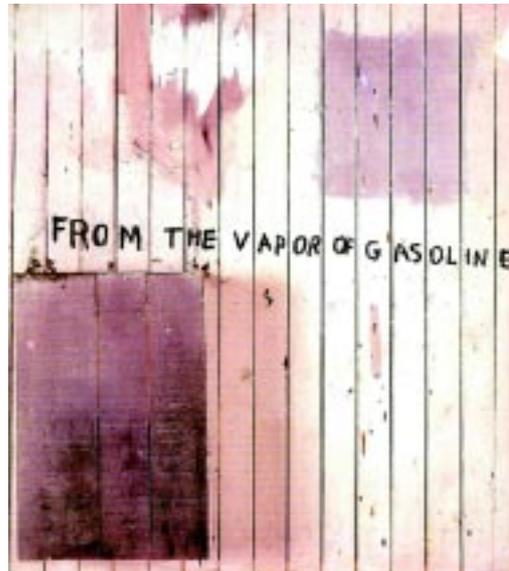


Figura 01

Essas intervenções, quando deslocadas para galerias e museus, questionam os conceitos de espaço público e privado, que, nos últimos anos, tomou conta das metrópoles do mundo.

No Brasil, por volta da metade da década de 70, surgiram os primeiros grafiteiros na cidade de São Paulo que é o pólo do grafite no Brasil. Em Salvador, no final dos anos 70, a cidade foi invadida por grafites, no momento de grande mobilização na cena política do país. Grafites que levavam nome de “mancha”, “madame min”, e “baldeação”, eles escreviam e pintavam imagens criadas a partir de moldes vazados (máscaras) feitos de papel duplo ou negativo de radiografia e interferiam em muros

⁷ Artista plástico norte-americano da década de 80, que tinha o muro como suporte para elaborar suas composições e levando da rua para a galeria. Outras referências sobre seus trabalhos serão citados mais adiante.

e em postes de rede elétrica. Outros pichadores surgiram na década de 80: Eduardo Tadeus, Rico, Bob e o personagem Faustino que em seus escritos, carregados de teor político-social, assinava frases como: “Faustino cultiva samambaia de plástico”, “Faustino mora com a tia”, “Faustino urina no Box”, “Faustino ouve Julio Iglesias”, “Faustino faz pique-nique no motel”, “Faustino quitou o carnê do bloco”, “tem um terreno na ilha”, “cheira fio dental” etc. Frases essas que representavam o sonho de consumo da classe média. Eram críticas voltadas para o cotidiano da cidade, invenções criativas na qual ironizavam a vida urbana e surpreendiam pela identificação entre fruidor e autor.

Em São Paulo, Alex Vallauri operava com as imagens de cunho político. As figuras eram apresentadas em visão frontal ou em puro perfil, com detalhes simples. Seus desenhos, apropriados pelo artista, eram deslocados de seu contexto para os espaços públicos e acrescentados os elementos e signos culturais.

Esses artistas passaram a ser solicitados para cobrir com grafite cenários de desfile de moda, paredes de casas noturnas, fachadas de lojas, dentre outros. O curioso é que eles eram convidados para decorar apartamentos e casas. Na ocasião, diversos temas foram pintados com referência à arte pop.

Convém lembrar que na década de 90, o grafite tornou-se, em sua composição, diferenciado do passado, mudando os elementos e o estilo. Na atualidade, possui uma iconografia no que se refere à arte de borda urbana de uma metrópole sempre em movimento e que não pára de produzir.

2.2. CONTEXTOS E CONCEITOS DO GRAFITE

O grafite é uma face do imaginário da cidade. Maquia a cidade e aguça a visão de seus habitantes. Os temas de amor e as informações politizadas são algumas de

suas características, além de que fascinam pela criatividade, alegria das cores e o ânimo que confere à cidade. São visões, muitas vezes, carregadas de ironia, humor e rebeldia. Por exemplo, frases encontradas em muros, como: “sem tesão, não há solução”; “vivemos da ressaca de uma orgia da qual não participamos”; “Deus é um escândalo que dá lucros”; “Quem não tem papel, picha no muro”. São frases de efeito que causam estranheza e polemizam, na medida em que são interpretadas pelo transeunte.

Notamos que a irreverência do muro grafitado tornou-se comum nas cidades, e o grafite, mais uma vez, se impõe como composição visual, na contra-mão de tudo aquilo que está estabelecido, difundindo suas comunicações que são diferentes do senso comum, indagando e criticando o sistema em que vivemos.

Mas, o grafite não deve se tornar apenas, dentro deste contexto, um produto coletivo do espaço público, em se ver nele apenas um depósito de imagem que enfeita o progresso, que destrói os parques e o verde da cidade, polui os rios e substitui a beleza pela massificação. A imagem grafitada contém recursos expressivos e que a mesma impõe um olhar diferenciado da propaganda publicitária, do progresso e da educação do consumo e com capacidade de enriquecer a vida cotidiana.

Fazem parte do grafite, grupos que criam seus trabalhos com conceitos geralmente voltados para uma crítica à sociedade e, geralmente, difundem suas idéias e convocam para uma ação pública, realizando seus trabalhos sobre trens, tapumes, muros e outros inusitados suportes que são as marcas do descaso urbano e do abandono. Visa a liberdade de expressão através de desenhos estruturados. Por se tratar de uma *street art* (arte urbana) ele é de fácil acesso para toda a população, diferente de outras linguagens visuais que se limitam a galerias e museus.

O grafite confundiu o mercado conservador da arte, mas, com o passar do tempo, acabou absorvido pelo sistema e tem sido utilizado como alternativa de “decorar” as cidades, atraindo um público irreverente e chega até a dar força ao paisagismo urbano.

São, todavia, parte do descontentamento de uma camada social que se impõe por uma linguagem simbólica e valores descritivos, convertendo-se em suas linhas, idéias e conteúdos de representação visual, refletindo a própria sociedade em que vivemos, além de que os mesmos aproximam-se da idéia de um museu a céu aberto. Uma pintura de paisagem e de espaço.

3. A BUSCA DAS IMAGENS

As considerações em examinar as espacialidades das ruas, em busca dos grafites desgastados está no fato de poder identificar as dimensões que eles apresentam na vida da cidade, de variadas maneiras e em diversos aspectos, uma vez que estão susceptíveis de manipulação e de todo tipo de censura ou liberdade, dentro do universo e das relações sociais. Além do grafite revelar um movimento em permanente mutação, os mesmos vão surgindo constantemente, superpondo a outros que são apagados por camadas sucessivas de tintas.

Ao ver os grafites (as imagens) à distância, impressos pelas extensões dos muros, ocorreu-me uma necessidade de aproximar-me para obter uma experimentação tátil das superfícies rugosas se descascando, efetuando um encontro. Adentro-me, assim, a uma busca fundamental de apreciação aproximada de sua visibilidade.

Continuo percorrendo itinerários pelos bairros tradicionais da cidade de Salvador – Comércio, Barris, Pilar, Garcia e Canela – fazendo uma observação direta, levantando material e traçando mapas para identificar os pontos das imagens observadas, (figura 02) para, em seguida, selecioná-las após o referido percurso. São lugares antigos, em cujos muros encontram-se resíduos de grafites com desenhos quebradiços em diversas camadas superpostas já envelhecidas. Essa busca se caracterizou também por aspectos relacionados à apreensão da imagem capaz de revelar as diversas interferências grafitadas naquele espaço do muro, ao longo do tempo.

3.1. AS ERRÂNCIAS

Dentro da história das cidades sempre existiu o homem em sua constante busca de algo. Associo e discorro aqui sobre as *errâncias históricas*, que inspiraram-me a fazer um longo percurso pelos cinco bairros da cidade, pontuando em certos aspectos, essas errâncias que denunciam os modos de intervenções urbanísticas. São tópicos

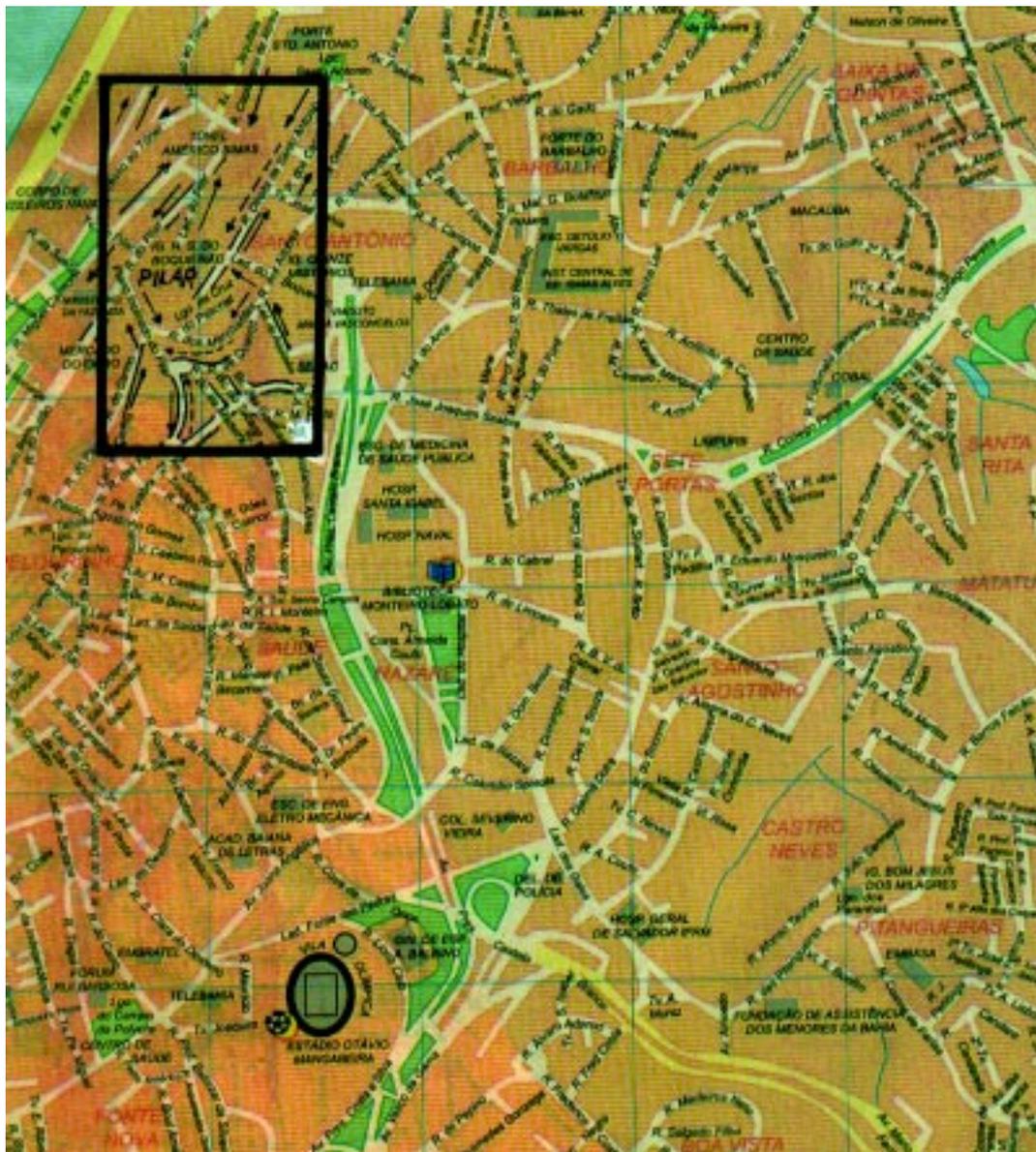


Figura 02

que servirão para embasar o itinerário, a deambulação que traço, indo em busca das imagens grafitadas.

Os grafiteiros de nossa época perambulam pelos lugares públicos da cidade grande, ocupando seus espaços controlados por sinalizações estabelecidos pelo sistema, propondo novas construções sígnicas para os espaços urbanos.

Assim como os errantes urbanos, encontramos diversos escritores, artistas plásticos e pensadores que praticaram as errâncias urbanas. É através dos trabalhos desses autores que torna-se possível empreender nesta pesquisa, inspirações que venham investigar o espaço público, precisamente as superfícies dos muros, como lugar de ação, tornando-me também um agente de uma errância, pois, o ato de andar à deriva, enquanto disciplina prática de intervenção, já é uma ação crítica.

Ao ler o escritor francês do século XIX, Charles Baudelaire, notamos em alguns textos críticos a respeito das transformações completas das cidades destruídas para dar lugar a novas, com o intuito de transformá-las em metrópoles modernas, o que significava transformar tudo, inclusive em grandes fluxos e vias de circulação para os carros. Essa modernização surgiu no final do século XIX, até o início do século XX.

Esse breve histórico sobre as errâncias urbanas existe em três momentos de estudos sobre o urbanismo e a sua apreensão do espaço urbano: o período das *flanâncias*, (nome este inspirado na figura do *Flâneur* criado por Baudelaire). As flanâncias faziam uma crítica à modernização da cidade; o período das *deambulações* que corresponde às ações, às excursões urbanas por lugares banais, à experiência física no espaço real urbano e que faz parte das vanguardas modernas e, o terceiro momento, o das *derivadas* que corresponde a um pensamento urbano dos *situacionistas*⁸; a errância voluntária pelas ruas, uma forma de comportamento experimental. Uma técnica de andar sem rumo ou até mesmo de passagens rápidas por ambientes variados para a apreensão integral do ambiente.

Dentro do contexto da arte contemporânea, vários artistas continuaram com idéias semelhantes, propondo experiências no espaço urbano, seja de uma forma crítica ou

⁸Foi um grupo fundado por artistas e escritores, como o francês Guy Debord, na década de 50 do século XX, cuja intenção era publicar textos políticos e fazer arte a partir da crítica ao planejamento urbano e aos meios de produção, propondo novas formas de intervenção. Eles lutavam contra o espetáculo, contra a não-participação de uma sociedade passiva, principalmente no que dizia respeito ao interesse pela cultura, pela arte, política e, sobretudo, pela ausência de crítica ao urbanismo.

de um questionamento teórico, refletindo e relatando sobre suas experiências através de escritos ou de imagens críticas – em uma mesma cidade: Paris.

O comum dos artistas que, de certa forma, se inspiraram nas errâncias, é que, em suas ações urbanas, o fato de que eles viam a cidade como campo de investigação artística e novas possibilidades perceptivas, acabavam, enfim, mostrando outras maneiras de analisar e estudar o espaço urbano, através de suas obras/experiências.

Neste breve relato sobre as errâncias, nota-se que o espaço público é, por excelência, o campo de ação destinado, cada vez mais, à passagem, à não permanência, criando contradições, acionando signos, percebendo a cidade a partir do olhar errante.

3.2. O BAIRRO, A RUA, O MAPA E AS ESCOLHAS

A investigação de uma maneira errante e a observação direta no percurso pelas ruas, (figura 03) é para encontrar o grafite cuja imagem tende a exprimir em seu perfil elementos que contenham grau composicional adequado de planos, vazios e fundos, reproduzindo outras imagens, partindo daí, a questão do tempo; a função do espaço e a plasticidade da matéria. Mapeio, então as imagens grafitadas na qual exige cautela e atenção.

É necessário estar atento, pois há ali, propagandas que se projetam sobre alguns grafites como também sobre os *stickers*⁹ dentro de um emaranhado de informações. As pessoas sabem que existem bairros agradáveis e, outros, precários e estão convencidas de que as ruas elegantes dão um sentimento de satisfação. Em Salvador, é comum a interligação de áreas nobres e espaços não planejados, que, embora

⁹Adesivos de intervenção urbana que são colados em postes e outras áreas públicas da cidade, seja de maneira irreverente ou agressiva, chegam sempre em forma de mensagens de reflexão à vida, apoteóticas e como crítica à sociedade.

contíguos, não se combinam e nem se misturam. Esses espaços contrastantes, embora limítrofes, mantêm um permanente antagonismo. A ausência de diálogo voltado para a integração dessas ambiências dificulta a harmonização numa perspectiva urbanística. Os espaços não planejados, observados e analisados, oferecem subsídios para interpretar-se o bairro e os grafites encontrados pela cidade.



Figura 03

Busco vivências e exposição de lugares onde os grafites se encontram. Portanto, inicio a procura pelo bairro antigo do Pilar. Identifico no mapa a sua localização, para, em seguida, explorar a sua área. Este é o primeiro bairro a ter suas imagens murais investigadas. Outros bairros serão pesquisados.

Atento às superfícies dos muros desse bairro do Pilar, anoto e faço rascunhos no papel, indicando alguns desenhos. Começo, então, a traçar os primeiros esboços impressos no muro à minha frente, observando também os pequenos desenhos ocultos por entre as nódoas e craquelês, entregues a apreciação e ao desaparecimento. Dos terrenos baldios desse bairro aproveito os grafites e as pichações residuais, ambos encontrados nos muros e no alto das ruínas, respectivamente.

Entro pelos labirintos das ruas, formados de muros impregnados de imagens já desgastadas pelas manchas musguntas causadas pelas intempéries do tempo e

pela fuligem dos canos de descargas dos carros. Surge, então, o possível convencimento de estar perdido no centro de um labirinto, mas “se fôssemos imunes à angústia labiríntica, não ficaríamos nervosos na esquina de uma rua por não encontrar nosso caminho. Em estar perdido. Perder-se com todas as emoções [...] “ (BACHELARD, 1990. p.163). O que no início da errância era uma busca, agora, parece tornar-se ao meu redor, um esarteamento do espaço onde quase me perco.

Ao observar esses muros cromáticos, percebo que as texturas se confundem com as cores, transformando-se em paisagem nesse trajeto, ao traçar os primeiros esboços. Vejo nos suportes imagens superpostas coloridas, revestindo o corpo da cidade. Neste caso, concordo com Moles, quando traça um perfil sobre o significado da imagem pela cidade, afirmando que:

Mesmo se nos divertíssemos, traçando um vasto mapa topográfico da cidade, os itinerários percorridos por todos os seus habitantes e visitantes em um só dia, uma só hora, distinguindo cada itinerário com uma só cor, obteremos um quadro de Pollock ou Tobey, só que infinitamente mais complicado com miríades de sinais aparentemente privados de qualquer significado. (MOLES, 1974. p.5).

Outro exemplo a citar a respeito dos muros visualizados é que me remetem a temas da realidade do quotidiano, associando, deste modo, às composições das obras de Jean-Michel Basquiat.

Continuo à procura das imagens no mesmo bairro, notando, aqui e ali, pichações, garranchos e arranhões, riscados com algum instrumento pontiagudo sobre manchas lodais. É na rua onde encontro todo um organismo que pulsa e se manifesta a vida social. A rua não é somente um simples passar dos transeuntes, ela é também via de acesso dos desejos incompreensíveis, como nos diz João do Rio (1881-1921),

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do lugar. É preciso ter o espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos de flâneur. (JOÃO DO RIO, 1905)

A rua tem uma “pulsação” própria que proporciona ao transeunte perceber o tempo e o espaço. Funciona como aglutinadora de encontros e discussões sobre a vida social do tipo universal, ela “é agasalhadora de miséria, é o aplauso dos infelizes, dos miseráveis da arte [...]” (JOÃO DO RIO, 1905).

Na visão de certos urbanistas, a rua surge como múltiplos pontos de interesses particulares, formando vias de escoamento urbano. Segundo Santos:

Uma rede de canais livres e de propriedades coletivas. Se não existissem, não haveria troca de espécie alguma, pois servem de suportes aos deslocamentos de pessoas, veículos, mercadorias, informações. (SANTOS, 1988. p.91),

O autor trata ainda da multiplicidade das funções e apropriações, como suporte, não somente da arquitetura que, por si só, é obra, mas também, das relações humanas e como local de encontros.

Nesse simples andar, cito Benjamin que também praticou a *flanerie*, a investigação do espaço urbano, retomando o conceito de *Flâneur*:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa, para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de paredes tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são as

escrivatinhas onde apóia o bloco de apartamentos. (BENJAMIN, 1982. p.35).

São, portanto, essas as problemáticas da rua que devo ressaltar, observando os seus conhecimentos como também a sua liberdade de movimento.

Ligadas a esse movimento de liberdade, as errâncias tornam-se pontos de apoio para se conhecer melhor a cidade, os bairros, seus adornos e seus muros grafitados, como se estivéssemos examinando uma anatomia de um corpo. Vale salientar que nesse bairro tradicional residem pequenos comerciantes ao lado de algumas casas feitas de tapumes, outras, abandonadas.

Ao andar pelas adjacências do bairro do Comércio, o segundo bairro a ser investigado, visualizei suas encostas e as longas avenidas, delimitando outros bairros.

O contato com o lugar e o espaço percorrido inclui zonas de muros lisos e de tintas laváveis, de brilhos e cores ainda visíveis. Existem nesses muros pichações ainda indefinidas, entrelaçadas, feitas a pincéis os quais se misturam a outros tantos desenhos. Há também resíduos das *grifes* criadas por grafiteiros e que representam suas gangues para identificarem-se como também suas *tags* que são “apelidos” criando entre eles uma identificação pública, delimitando seus territórios.

A importância desse caminhar à procura das imagens é também perigoso. Percorrer os espaços públicos, as ruas *in loco* é conhecer intimamente a cidade e seus muros grafados, que se tornam um grande quadro onde recebem as escritas grafitadas, pois, como diz Lefebvre:

A cidade se inscreve, nos seus muros, nas suas ruas. Mas essa escrita nunca acaba. O livro não se completa e contém muitas páginas em branco, ou rasgados percursos e discursos

acompanham-se e jamais coincidem. (LEFEBVRE, 1994, p. 144. Apud: CABRAL, 2005).

Ao percorrer os bairros e suas ruas, conheço melhor a sua aparência e o urbanismo em sua forma real. Utilizo os mapas para apontar a imagem selecionada, mesmo sabendo que esses grafites não coincidem-se jamais.

Noto que as ruas dos bairros tendem a romper com os limites que as aprisionam através das pessoas que circulam e lançam seu olhar em direção a superfície mural, na condição de espectadores, tornando-se parte de seus valores sígnicos associados ao espaço e ao tempo.

A atmosfera contrastante da arquitetura com esses valores cromáticos em volta proporciona a sensação de se ter à vista caixotes retangulares e quadrados, por entre as linhas longitudinais interiores e exteriores dos grafites expostos no quadro urbano.

Nas errâncias pela busca da imagem, registro o momento em que percebo as cores, ocupando toda a área investigada. Vale ressaltar que os sinais de jato de tinta *spray* e de outros não raros traços de pincéis, são constantes nessas superfícies.

São, portanto, dentro dos espaços dos muros desses bairros, escolhas singulares dentro de uma variada população de vestígios de grafites. Escolhas essas que deram-se a partir do andar à deriva pelos cinco bairros citados, utilizando-me de anotações dos locais que abrigavam os trabalhos que suscitaram-me interesse e até mesmo aqueles que transmitiram valores pictoriais. Elaboro, no entanto, certos critérios de escolhas e de buscas.

3.3. IMAGENS SELECIONADAS

As imagens de grafite selecionadas nesses cinco bairros revelam representações de sensualidade, às vezes confundindo-se com outros desenhos rústicos feitos de pincel rudimentar. São resíduos que, há muito tempo, deixaram de se comunicar. São nesses bairros, principalmente, o do Pilar que encontro imagens de grafite, em profusão similares a garatujas de desenhos infantis, mas com uma certa ironia e carga de expressão que abrem-se para outras possibilidades.

Ao verificá-las, despertou-me o olhar próprio de um observador atento, o que me levou a questionar o lugar e o homem que habita essa área perdida (bairro do Pilar) e de certa forma angustiante, pois o ambiente traduz as condições precárias e identifica-se com a imagem daquele habitante e o que ele quis dizer ao imprimir no muro tantos riscos, cores e frases desconexas. Aquele grafite reflete a realidade do lugar.

São questionamentos que ligam o observador ao ambiente em que ele vive, atribuindo talvez, um significado a tudo. Lynch (1999), ao falar da importância da imagem, diz que “a imagem de uma determinada realidade pode variar significativamente entre observadores diferentes. [...]” (LYNCH, 1999, p. 7 Apud: CABRAL, 2005.)

Esses registros gráficos nos muros são similares, porém, em lugares distintos. Para o observador, ressalta em cada um mudanças composicionais que resultam de processos diferentes.

O trajeto percorrido pelo observador passa a ter significado na medida em que ele se desperta para a observação e abre-se ao desconhecido. Quando observa a cidade, utiliza-se do sensitivo, perceptivo e emocional. É a partir desse despertar que se constrói a memória biográfica da cidade, elaborando mapas subjetivos, utilizando-se do cognitivo. E não somente as partes físicas da cidade mas também as formas e

os elementos móveis (as pessoas) e suas atividades são essenciais nesta pesquisa, pois estão todos inseridos na dinâmica citadina.

Neste contexto, nota-se que as pessoas são mais do que meros observadores do espetáculo, são partes dele. Cabral traduz a imagem como combinação de todos os sentidos e são essas as imagens que procuro selecionar. Segundo ele, em artigo chamado *A rua no imaginário social* “é preciso despertar o olhar e perceber a ‘comunicação’ que está presente no urbano [...]” (CABRAL, 2005, p. 37) Este é um dos motivos para ressaltar a importância das ruas neste contexto de busca e seleção de imagens, por entre as formas físicas que nelas se circunscrevem.

As imagens das superfícies grafitadas são selecionadas a partir de sua facilidade de ligação com o espaço circundante e da sua aproximação com o transeunte, porque originalmente elas “só aparecem na dimensão de um *encontro* em que as distâncias objetivas sucumbem [...]” (HEIDDEGER, Apud: DIDI-HUBERMAN, 1992, p.246).

É a seleção da imagem, através de sua aproximação. A imagem que surge em um canto oculto da superfície servirá para discorrer sobre assuntos até, então, não discutidos dentro da identidade do que chama-se grafite. O que é preciso para obter essa conversão identitária não é eliminar a imagem do grafite atual ou obscurecer certos lados dele e sim, extraí-los na maior parte de si mesmo, de modo que o seu resíduo, em vez de permanecer inserido no ambiente como uma coisa, destaca-se como uma tela, em metamorfose. O deslocamento do grafite é o seu avanço e preservação, é o progresso e o possível devir nesta pesquisa, caminho das plasticidades.

4. PELES DAS SUPERFÍCIES MURAIAS

A película sintética, a que chamo de *pele*, ao ser retirada do muro, torna-se frágil. Ao vê-la descolada, estabeleço possibilidades de desdobramentos e ao serem reconstituídas, tornam-se referências de uma ação. A pele grafitada é também de dupla-face (ver o seu verso) e ao ser descolada, projeta-se para fora do muro, mostrando o outro lado da sua face, a sua parte interior que estava dentro da camada da superfície empoeirada, agora, removida. É a pele da polis, cirurgicamente extraída em um momento internalizado de capturas no espaço público e que tratarei mais adiante a esse respeito, quando abordarei os processos técnicos.

As peles das superfícies murais são retiradas de um organismo vivo que é a cidade. São pedaços de texturas que representam uma percepção de valor simbólico. Neste caso, concordo com Bergson ao afirmar que é “o processo de percepção consistindo em uma exteriorização de estados internos [...]” (BERGSON, 1999. p. 53), haja vista que essas sensações e percepções se confundem com o sigilo, quando essas peles são extraídas, ao saber que remetem-me a uma cirurgia. Porém ao serem operadas não pertencem mais a mim, nem a quem fez e nem mesmo ao espaço público. Essas expressões na qual se aglutinam, são linhas e traços cujos efeitos são assimilados por um certo parentesco com os garranchos infantis e até mesmo memoráveis de figuras e letras ilegíveis e cores que encontram-se desgastadas nos lugares pouco observados. A pele é um pedaço do que é composto a cidade.

É a matéria das superfícies murais que nomeio de pele urbana e é retirada de seu contexto, podendo dar-lhe possíveis novos significados. Pedaços que se compara a páginas arrancadas de um grande livro, transformando-se em notícias de um movimento sem fim da cidade.

Substância polida e arrancada e destinada a sensações daquilo que imaginamos, mas que permanecem no estado de entidade de mudanças em um corpo organizado e percebido pela experiência tátil.

O tempo dessas peles e desses traços que estão na parte da frente, nas superfícies planas são indefinidos. Mas ao serem retiradas de seu local original, não podem mais receber outros traços. Essas peles congelam o espaço retirado do muro. Imagens solicitadas e congeladas, registrando muitos traços distribuídas pelo espaço volátil do muro demonstrando naturais, com um vínculo de um passado, uma história, um vestígio. Seleciono a pele também pela sua estranheza, pelo incomum nas imagens. Índices de ações inacabadas, ainda por contar. São peles de nossa época, visões do imaginário social. Vemos nelas argumentos derivados do tato e da memória, mas sem habilidades de imitação. Imagens selecionadas do desabafo do homem, suas cicatrizes, desejos sexuais, violência, tornando-se visíveis pelos muros.

As peles contém valores de impressões, mas que são interrompidos em outros traços e detalhes espalhados ao longo das superfícies, contudo, percebo as dificuldades do autor dessas impressões, em desabafar por meio de confusos rabiscos seus devaneios que se incrustam sobre as linhas indivisíveis do próprio muro.

Abrigam reimpressões de traços humanos que foram deixados lá por muito tempo e em suas inscrições, parecem registrar um “solo arcaico juncado de vestígios e lembranças. Visões da cidade como um sitio arqueológico [...]” (PEIXOTO 2003. p.13). O desenho daquele muro esquecido propicia-me a escavar outros, possivelmente concentrados, guardando suas lembranças. Diversas expressões possíveis contém na pele das superfícies murais, que reveste a cidade e como foi removida, gerando uma tendência durante todo o processo.

4.1. A POÉTICA DO DESLOCAMENTO E O DEVIR DA PLASTICIDADE

Em um momento de aceleração tecnológica, uma tática elementar da manutenção da grafiteagem seria a de reativar o imaginário, pois é nele que se constrói novas realidades e parece ser, talvez, muito “mais urgente do que no lento desenvolvimento da sociedade neolítica, onde os reequilibramentos se faziam por si mesmos no ritmo

lento das gerações [...]” (DURAN, 1988, p.105). Seria, no campo da imaginação, essas imagens grafitadas um dinamismo de transformação e desenvolvimento pictorial, determinados pela sociedade atual?

As múltiplas possibilidades oferecem princípios de conexões entre o passado e o presente. Não há porém, identidade fixa no que diz respeito ao passado e a forma como esses grafites são vistos hoje.

Esses aglomerados de grafite-símbolos que são doados pelos muros em forma de coleção e estrutura de imagens, acompanham o dinamismo evolutivo das metrópoles, ao se mostrarem nas superfícies murais como assinaturas criadas por jovens em constante movimento. Uma sociedade que imprime sua simbologia das noites e dos dias, opondo-se às antigas ou vindouras gerações culturais.

As imagens ao serem extraídas dos muros se justificam pela sua atração, reconhecimento, semelhança e origem. Ao mesmo tempo, remete aos questionamentos sobre a matéria e suas implicações na linguagem da arte, com também através dos materiais iguais e comuns, repetidos por todos os espaços da cidade, mas regidas pela ação do homem sobre a superfície através da tinta. Imagens evidenciadas, mas quase não vistas, mesmo que estejam a mostra no espaço aberto, imensurável da borda (lugar onde repousam). É a matéria bombardeada por cores e linhas, e que circunda a cidade e que ao serem retiradas, confundem-se com uma pequena parte de um todo.

Uma cisão, uma falha ou um simples detalhe de uma película sintética (a matéria) de um muro torna-se suficiente para refletir-se sobre a sua procedência; seu estímulo criador, seu significado original. E são nesses desgastes da película dos muros que realizo a apropriação, a cirurgia para remover essa película sintética – a pele. A sua mudança para um outro espaço estão sendo vistos como elementos mediadores da relação entre o espaço aberto e o espaço fechado, além de seu desconjuntamento.

Deslocar de seu contexto original não quer dizer afastá-la de sua procedência, e sim apresentar outros conceitos sobre as diversidades de concepções plásticas que habita esse espaço. Suas semelhanças, o seu visual comprometido e o seu abandono, mesmo considerados comuns, estão em constante envelhecimento. Uma mistura entre o passado e o presente, uma condição onde surge também a questão do tempo.

Deslocar, é retirar de um lugar para outro, é transferir, desconjuntar, é mover o passado para o presente, é um devir, partindo de um outro ponto de vista para outros significados. É aglutinar os autores desses resíduos de grafites: o pintor de parede que sublinhou e deu a *base* como também a sujidade das manchas causadas pela chuva misturada a poluição. São autores que registram os traços de nossa realidade e que nem o tempo, nem a matéria que permeia esses grafites são agora questionáveis, apenas a veracidade do que será e do que está sendo visto. Tudo se desloca.

O processo de deslocamento é um ensaio poético que problematiza a retirada do grafite da superfície do muro e o seu ressurgimento em um outro contexto, como uma tela: películas sintéticas que não se deformam, apenas se deslocam e se transformam em impressões da matéria oriunda da cidade que permite acumular, como em uma colagem, todos os resíduos possíveis de inscrições. A pele que sai do muro e surge em algum outro lugar, em um outro momento, envolvendo como um decalque as expressões que estão registradas e foram acumuladas ao longo do tempo.

São etapas que fornecem ambigüidades no trajeto, pois “a passagem é um movimento, e a detenção uma imobilidade. A detenção interrompe o movimento; a passagem identifica-se com o próprio movimento [...]” (BERGSON, 1999, p.220). O deslocamento do grafite para transformar-se em obra, partindo da rua para uma galeria, são substratos retirados da realidade das ruas na qual através das ações passam para uma outra fase: o da construção contínua da obra, aberta as questões plásticas. É um avanço e uma preservação, o progresso e o possível devir nesta pesquisa.

São abordagens determinadas pelos seus deslocamentos, ou seja, pelo que esses grafites poderão agora suscitar, ao serem extraídos, descolados do muro e levados para um espaço interno. Além de que essas peles são de dupla-face e outros sentidos e conceitos ainda em trânsito. Passando para uma possível concepção de obra. Recorro mais uma vez ao que Bergson comenta:

O que é possível para obter essa conversão não é iluminar o objeto, mas ao contrário obscurecer certos lados dele, diminuí-lo na maior parte de si mesmo, de modo que o resíduo, em vez de permanecer inserido no ambiente como uma coisa, destaque-se como um quadro. (BERGSON, 1999, p.34).

Essas analogias designam-se pelas categorias que os grafites-peles poderão e/ou passarão a ter, firmando-se no movimento, nas apropriações oferecidas pela mudança de espaço e de tempo, ao serem retiradas as suas partes, o efeito de sua causa, “que a matéria é aqui, como em outro lugar, o veículo de uma ação [...]” (BERGSON, 1999, p.78). Matéria essa que posso dizer que encontra-se na argamassa, na película sintética para configurar-se em obra e transformar-se em um veículo de uma ação.

Há então nas películas grafitadas uma mudança no sentido poético de sua evolução, pois adaptar-se-ão, talvez, aos níveis de conceitos plásticos, de significados em decorrência da trama dos deslocamentos, em romper com a rua e ganhar uma categoria conceitual, ao explicar e declarar-se como obra, ao refazer a passagem para um outro lugar. São peles que servirão para designar outros contextos e outras pesquisas inseridas no espaço urbano.

O grafite fragmentado, quando retirado, transforma-se ao sair de um espaço imensurável das ruas transmutando-se num campo de ação pictorial, porque há nele movimentos gráficos. É a pele sintética da superfície urbana sendo apropriada das ruas e transladada para dar continuação a sua formatividade.

4.2. PROCESSOS TÉCNICOS: AS SÉRIES EM TRES TIPOS

As séries classificadas das peles grafitadas foram extraídas na maioria das vezes de superfícies envelhecidas. São resíduos de grafites, vestígios de pichações rebuscadas encontradas nos cinco bairros determinados na pesquisa. Essas pichações, agora documentadas são sinais que se repetem, murmuram suas mensagens abafadas por toda a cidade.

Para realizar a retirada das peles utilizo materiais sintéticos como a resina e o monofilamento de *nylon* (figura 04). Para tanto, opero em leves escavações, enquadrando (figura 05), revelando (figura 06) e, logo em seguida removendo (figura 07) a película sintética que é a camada da superfície do muro, a pele consolidada.



Figura 04

Mas, essa matéria removida antiga é um resgate no presente de imagens do passado. Existe também uma certa relação entre o visível e o invisível, pois a pele ao ser retirada, deixou uma lacuna, uma marca, uma janela (figura 08). Poderia dizer que a “lacuna que marca o seu lugar é um dos pontos de passagem do “mundo” [...]” (MERLEAU-PONTY, 2000, p.209) É também a relação de espaços possíveis em outros espaços, um esvaziamento do lugar de tensão que retinha o grafite. Cada lacuna é uma marca, uma pegada deixada por cada pele grafitada descolada, havendo

possibilidades de criar nela outros vestígios, outras histórias. Janelas que vão ficando nos muros na medida que as peles são retiradas. E que pode vir um anônimo e criar outro grafite e assim sucessivamente, em uma repetição sem fim como em um hipertexto. Uma interface da escrita e da cor e do desenho, num jogo de interpretação e construção da realidade ao saber que uma simples lacuna marcada no muro pode também se transformar numa “grife” como também em uma lembrança.



Figura 05

Retiro cautelosamente as peles selecionadas. Antes, organizo e defino materiais e ferramentas, além de estudos de enquadramento. Nesse ínterim, recorro mais uma vez ao que Bérqson cita, ao evocar um movimento da própria memória. É um “trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica [...]” (BERGSON), 1999, p.156). Mas a nossa lembrança ainda permanece naquilo que agora é uma janela: a lacuna, tendendo a imitar uma percepção que ficou marcada no muro. Retirar a parte que me cabe é revelar, pelo ângulo da plasticidade, partes de uma pintura, que ao ser retirada ficará na lembrança do que foi um dia aquela pele, na qual “estão para evocar a substância e presença orgânica [...]” (RESTANY, 1979, p.216). São fatias determinadas por cada signo. São pontos de apoio e que pode ficar na memória, numa lembrança da imagem dominante, ao atuar sobre o muro.



Figura 06



Figura 07

Assim como os pichadores que atuam na superfície do muro, também eu atuo, mas ao invés de imprimir, extraio as suas impressões/expressões e reimprimo as imagens rumo a uma formatividade.



Figura 08

Essas peles juntas formam um jogo de quebra-cabeças encontrado nas superfícies murais, na qual fragmentam-se e desencadeiam-se em signos justapostos, em uma trama de significados que resultam em uma colagem, não só pelos processos técnicos aplicados, como também pela aproximação e reprodução resultantes das peles.

O processo de fixar o tecido no muro remete-me aos procedimentos feitos pelo artista plástico norte americano da década de 70, Andy Warhol, que “tirou as imagens pré-existentes de seus contextos originais e as transpôs sem mudá-las para uma nova composição cuidadosamente organizada [...]” (McCARTHY, 2002, p.8). São operações que se enquadram como fonte de inspiração para este trabalho.

Posso também citar a noite como inspiração, pois é o momento preferido para as ações das descolagens. São numerosas as experiências sobre o efeito da matéria nas operações ao ar livre que demonstram a interferência da luz solar, produzindo uma revelação mais rápida para serem descoladas.

A cor da pele revelada permite refletir sobre o muro real e os seres humanos que têm o muro como um desabafo de suas realidades. Sobre esses aspectos observo o que Argan comenta:

De fato assim como no quadro permanecem visíveis a tela branca e o desenho a lápis ou a carvão, também o plano do quadro adquire como entidade plástica, a força de atrair e integrar fragmentos da realidade externa. (ARGAN, 1993, p. 93).

Esta abordagem de Argan faz instalar a tendência a uma estabilidade pictorial, principalmente, no que diz respeito ao fundo da figura e a imagem central, partes que se integram conseqüentemente aos fragmentos de uma realidade. Além de trazer novas possibilidades de abordagens vinculadas à construção da obra. Aproximo-me de uma intervenção sobre o muro para apropriar-me de sua matéria, pois, “é verdadeiramente na matéria que a percepção pura nos colocaria, é efetivamente no espírito que penetraríamos já com a memória [...]” (BERGSON, 1999, p. 210).

Essa experiência individual e não mais comum, trazem lembranças, devido às experimentações feitas quando elas estavam sendo retiradas do muro, pois, ao examiná-las percebi no verso daquelas peles resquícios de imagens feitas em camadas de pinturas anteriores.

Os experimentos ocorreram nos muros dos bairros tradicionais aos quais chamei de experimentos plásticos e seus processos técnicos. Um conjunto de materiais diversificados que foram submetidos a testes bem sucedidos, pois se adequou ao tecido matérico em estudo. A surpresa do aparecimento da imagem no tecido é uma

revelação cujo registro se dá através da resina de poliéster e do tecido de *nylon* do *silk-screen* quando aplicado na superfície. Eis, então re-impresa e removida a pele da superfície do muro.

Outra observação é que a pele ao ser extraída do muro, traz em seu verso resquícios de cores e de outras imagens formadas por camadas de pátinas anteriores, ou seja, de camadas sobrepostas de tintas. Os fragmentos de cores e texturas se diferenciam da imagem da frente da pele. Portanto, temos a parte da frente da imagem selecionada e o seu verso que são fragmentos de cascos coloridos de imagens quebradas a qual nomeei de *textura-pintante*¹⁰ devido a sua profusão de cores e texturas, provenientes da argamassa e da superposição do látex (figura 09). Mas é na frente da pele que fica a imagem selecionada, toda a carga perceptiva, motivo esse da sua extração.

As peles grafitadas agora estão em mãos, retiradas de seus suportes e contextos originais. Muitos dados foram obtidos experimentalmente, o seu manuseio para a



Figura 09

¹⁰O que chamo de *textura-pintante* são as superposições de cascos da superfície mural encontrada no verso da pele quando ela é retirada. É o verso, a parte do fundo da pele. Estas superposições formam pequenos pedaços texturizados e coloridos que ao longo do tempo foram se formando devido a outras camadas de demãos palicadas, dando um aspecto de emaranhado de cores e texturas.

sua extração, o material utilizado e a técnica empregada inusitadamente, mas eficaz. Esses dados acrescentaram informações a respeito das características rudimentares, mas revelaram as ilustrações que classifiquei em três séries, tipos e categorias agora documentadas.

4.2.1. PELES PORNOGRÁFICAS

Nesta série de peles pornográficas, busco selecionar expressões com referências sexuais, geralmente são desenhos ou vocábulos populares que contém uma parte da vida humana, registrada a partir de códigos gráficos ilustrativos: desenhos ou letras inacabadas os quais constituem-se em escorços multiformes. São peles que coincidem-se com as camadas superpostas, cobrindo outros desenhos na qual revelam e projetam sentimentos de tal valor plástico, senão os amores frustrados, os encontros, as ilusões que as vezes lemos em romances, desde a Antiguidade até a nossa época. Imagens que contam histórias ilustrativas. Nestas, as cenas surgem explícitas, pois em suas anatomias revelam uma transição, mesmo que mal elaborada, porém direta. Desenhos que demonstram um certo prazer hedonista que expõe o amor, a tragédia e os gestos violentos e de desregramento erótico (figura 10).

As figuras se exibem “como se saltasse da cena, o ponto destacado pelo olhar, incita a uma contemplação de caráter íntimo, muitas vezes tocando em aspectos essenciais da vida, como o amor e a morte”[...] (MORÃES, 2006, p.52). Por serem as peles retiradas de locais internos de terrenos baldios do bairro do Garcia, os seus resultados parecem distintos daquelas que foram retiradas do outro lado do terreno com fluxos intensos de acesso.

Os desenhos do terreno baldio do bairro do Canela, têm um fundo chapado bege e representam, ao meu ver, o próprio instinto de seus autores, pela agressividade que nos mostram essas figuras.

De certo, foram encontradas e posteriormente selecionadas composições destoantes de modelos comuns, com predominância de garranchos monocromáticos, cujos contornos espalham-se em sombras de arranjos quase invisíveis. E nas tramas acompanhadas de traços, alguns escritos com giz de cera denota a presença alusiva a mensagens irônicas. O formato do ventre triangular e a verticalidade do traço, indicam um pênis. Depreende-se um clima de vulgaridade. É a transgressão manifestada nos terrenos baldios e, agora, pelas grafitadas, livres dos limites dos muros.



Figura 10

4.2.2. PELES ESCRITAS

As escritas são as peles mais comuns encontradas no bairro, ora pesquisado. São as que mais se proliferam, pois as letras grafitadas de pichação estão em toda parte dos muros da cidade.

A escrita foi inventada diversas vezes nas grandes civilizações agrícolas da Antiguidade. São signos que vão passando de geração em geração. A escrita registra a história do homem, desde a invenção do alfabeto, sendo inventada diversas vezes e separadamente.

Através da escrita podemos ver o passado. São signos dominados pelos homens, mas que interpretam o seu universo cognitivo como a própria História que se transforma em efeito da escrita e suas transmissões de textos que traduzem a oralidade.

Hoje, a prática desses pichadores, que tentam ser alguém através da prática de pichar, pode ser considerada escrita grafitada de jato de *spray* nas superfícies dos muros. Suas assinaturas são de conhecimento de toda comunidade. São diferentes de outras, feitas de pincel ou, até mesmo, à mão. As letras distorcidas desenhadas livremente são espontâneas e comuns, pois não carecem de máscaras de papelão para sua gravação na superfície mural.

Nota-se também que essas grafias são feitas por grupos de jovens que comunicam-se através de códigos que subvertem a norma da linguagem culta. “São letras distorcidas e desenhos feitos a mão livre, que estariam associadas às atitudes e costumes de suas gangues [...]” (LARA, 2003, p.54). Em seu traçado, essas letras são repetidas, similares e se aglutinam, difíceis de serem interpretadas, mas que se expressam, em linhas, sentimentos humanos em uma confabulação coletiva (figura 11).

Na verdade, as escritas como: *Cabal, Elaine e Tulio, Gavy, Tui (torcida uniformizada imbatível), Bamor, Zaz nº 96, Dras, Indie-in*, são nomes próprios, outros, são nomes retirados de quadrinhos *underground*. Os números que encontramos ao lado de nomes próprios são de suas casas, de quem grafitou. Os grafites de escritas na qual interpretam signos podem ser refletidos e organizados a partir de referências simbólicas da linguagem dos próprios jovens que se comunicam entre si. São também

signos que indicam novos tipos de impressões intervencionais na cidade, refazendo-se em uma curiosa imaginação gráfica.



Figura 11

Neste sentido, há algo mais além da comunicação desses jovens entre si. Roland Barthes incorporava com significância uma interpretação semiológica a respeito das letras ao dizer que:

O de-venir e o por-venir da letra (de onde ela vem, e para onde deve, incansável e infinitamente, ir) independem do fonema. Essa impressionante proli-feração de letras-imagens prova que a palavra não é o único resultado, a única transcendência da letra. As letras servem para compor

palavras? Sem dúvida, mas também para algo mais, o que?
(BARTHES, 1990, p.83).

A capacidade que o pichador tem de escrever com jateamento de *spray* sua informação com um outro de sua gangue, torna-se de efeito no que diz respeito ao desenho composicional das letras interrompidas, cortadas e, por estarem obscurecidas, faz com queiramos lê-las. Mesmo que essas sejam feitas com rapidez, mas se incorporam em exemplos individuais, transmitindo, ao meu ver, um tipo de experiência dinâmica, não apenas meras curvas geometricamente definidas. São arranjos que às vezes provocam a capacidade de descrevê-los, mas que esse substrato de palavras desconexas traduzem suas imaginações. Porém, as pichações escritas não possuem significados definidos, são jogos de múltiplas caligrafias que circulam pela cidade. É também algo mais.

Peixoto, em seu livro Paisagens Urbanas comenta sobre essas inscrições descontínuas, afirmando que há “um horizonte saturado de inscrições, depósitos em que se acumulam vestígios arqueológicos [...]” (PEIXOTO, 20003, p.13). Na verdade são vestígios de letras, porque não dizer letras sociais, que se integram a outros rabiscos, refletindo suas conexões divididas por hachuras parietais. É o poder da escrita pintada, impressa nos muros dos bairros tradicionais da cidade de Salvador.

4.2.3. PELES DE MINIATURAS

O que nomeio série de peles de miniaturas são pequenos desenhos encontrados geralmente nos espaços das superfícies dos muros em algum canto onde às vezes a visão não alcança. São pequenos traços discretos de desenhos de todos os tipos: mãos, setas, cruzes, suásticas, corações, números, símbolo da paz e amor e são elaborados por rústicos pinceis, giz de cera, carvão, arranhões e quando não raro, tinta de jato de *spray* com o efeito de simples linhas, sendo fácil compreender um apelo que não houve, uma intenção do autor em tornar o desenho um grande feito. As

miniaturas foram encontradas em sua maior parte em áreas próximas a viadutos, nas adjacências do bairro do Comércio.

Os pequenos pontos de sinais que formam desenhos nas superfícies dos muros encontram-se quase imperceptíveis e de variadas dimensões. Os rabiscos parecem ter sido criados pelo mesmo autor, fazendo lembrar as manchas irregulares de cores encontradas nos trabalhos do artista plástico norte-americano Basquiat da década de 80. Nos desenhos em miniaturas existem o que considero uma “minúcia da escrita dos sinais [...]” (TASSINARI, 1998, p.86), pois são iguais e às vezes geminadas, remetendo às referências simbólicas de diminutos desenhos incompreensíveis (figura 12).

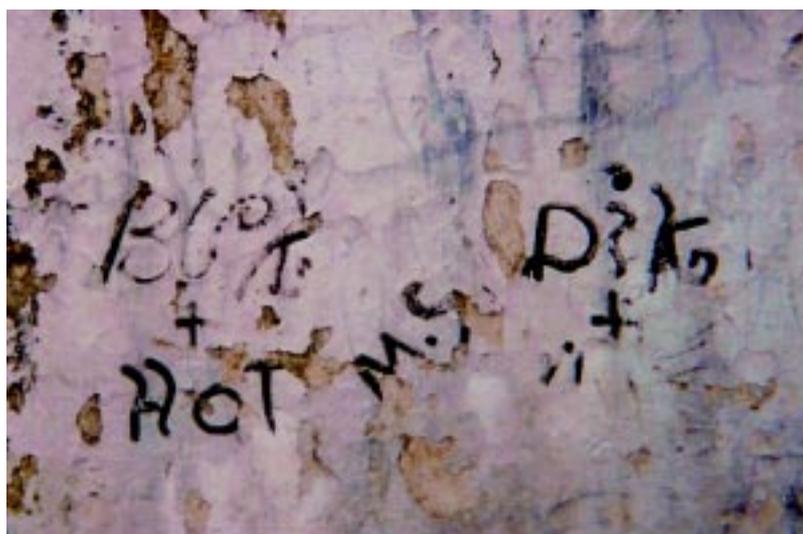


Figura 12

Nas adjacências, encontrei também miniaturas de rabiscos com perfis de rostos com, provavelmente, um cigarro na boca além de outros desenhos de rabiscos de árvores e de caveiras feitas de resíduos de betume, que por sua vez, mostram-se desenhos agressivos. Benjamin, ao tratar da imagem como um signo popular, afirma que:

Da “língua incomparável da caveira” quando nos aparece, quando nos olha: Ela une a ausência total de expressão (o negro das órbitas) à expressão mais selvagem (o esgar da

dentadura). (BENJAMIN, Apud: DIDI-HUBERMAN, 1998. p.157).

A caveira, neste caso, se configura em signos expressivos constantes do lugar percorrido. Esses desenhos de miniaturas encontrados naturalmente nas superfícies dos muros periféricos, são sinais de nossa época? Talvez, esses pequenos formatos dão condições de identificar o possível imaginário selvagem de seus autores ou, até mesmo, a memória ancestral que motiva a entender essas impressões.

4.3. OS ARTISTAS, OS GRAFITEIROS ANÔNIMOS E A NOITE

A seguir comentarei sobre alguns artistas inseridos no contexto da história da arte que tiveram os muros como fonte de inspiração e suporte. E também farei um breve panorama sobre trabalhos dos grafiteiros anônimos que atuam pela noite, imprimindo suas expressões pelas superfícies murais da cidade. Para estabelecer paralelos entre artistas, grafiteiros e a noite, devo recorrer a nomes representativos nas artes visuais como o artista espanhol Antoni Tàpies, considerado um importante pintor espanhol ainda vivo.

As suas pinturas marcadas de densas camadas de tintas produzem um efeito de relevo definido e as *assemblages* ilustram a extraordinária utilização de materiais e texturas de que o artista se vale para representar suas convicções intelectuais e políticas.

Embora seus trabalhos tendem ao informalismo da década de 50, ele procura fugir dos excessos do abstrato através da busca intensa por algo mais concreto, real. Os grafites populares urbanos por sua vez interessam a Tàpies: ele faz um paralelo entre as suas telas e os muros grafitados, chegando a criar a expressão “muro-pintura e pintura-muro”.

O pintor espanhol discute a matéria como parte importante na sua obra. Em seu percurso artístico, desenvolveu trabalhos que tinham como referência os muros e suas implicações no campo da materialidade e de vocábulos simbólicos dos grafismos residuais, ao demonstrar que:

Realizava cada vez mais obras com os chamados materiais pobres, experimentava as necessidades de insistir profundamente na mensagem que emanava das matérias insignificantes, gastas, dramatizadas pelo tempo. Nestas grandes composições murais feitas de gritos e de silêncios, entremeavam os resíduos de cada dia. (TÁPIES, 1999, p.5).

Outro artista que teve o muro como fonte de inspiração para idealizar seus cromatismos através do suporte da tela foi Cy Twombly. Artista que vemos através da obsessão pela escrita em seus quadros e, através desses traços, marca um movimento de desautomatização do ato de ler. Busca referências, desconstruindo uma lógica comunicacional, apresentando a palavra como figura estética nas escritas dos muros, incorporando manchas e vestígios do tempo e da história do cotidiano e da vida do lugar onde ele vive, trazendo para sua obra, novas significações antes não percebidas, permitindo novas leituras ao fruidor. É uma mancha que produz na tela, deixando-se arrastar pela sujidade (figura 13). Os efeitos de suas caligrafias são produzidas pela rapidez do traço. Roland Barthes, a partir da análise da obra de Cy Twombly, afirma que:

Eu considero os “grafismos” de TW como outros tantos pequenos *satoris*: partidos da escrita (campo causal por excelência: escrevemos, diz-se, para comunicar), espécies de brilhos inúteis que não chegam a ser cartas interpretadas, vem suspender o ser ativo da escrita, o tecido das suas motivações, mesmo estéticas: *a escrita* já não habita parte alguma, está absolutamente *a mais*. Não será neste limite extremo que começa verdadeiramente “a arte”, “o texto” todo

o “para nada” do homem, a sua perversão, a sua dissipação?
(BARTHES, 1999 p. 31).

Sua obra grafada ganhou expansão, ao se aproximar da idéia do livro, ao misturar letras e garranchos e outras ilustrações inspiradas nas superfícies dos muros.



Figura 13

O artista plástico norte- americano, cujo trabalho se origina também do grafite é Jean-Michel Basquiat. Notamos uma arte proveniente das ruas, em seus famosos textos pintados que revela o poder multilingüísticos da cidade de Nova York.

Os seus textos pintados são ensaios de auto definição cultural. O artista revela o universo que viveu: O *Brooklyn* haitiano de classe média, o Museu do *Brooklyn* e a Rua dos Grafiteiros, o cenário da arte do bairro do *Soho*.

Basquiat foi um artista de rua e especializou-se em textos irônicos e mordazes, os quais escrevia nos muros. Ele atuava predominantemente ao longo de caminhos do *Soho* e do *East Village* e até em vernissages.

Basquiat era considerado “o rei da linha” – e os seus textos grafitados estavam sempre lá nos muros, embora orquestrados em níveis totalmente musicados e

multiafirmativos. Basquiat nos mostra a riqueza de se chegar a uma nação universal. Para os grafiteiros anônimos, a rua surge em conotações alternativas, subvertendo o sistema estabelecido, rompendo as normas tradicionais ao ignorar as instituições e colocando-se à margem da política cultural.

Os grafiteiros transmutam em ritmo acelerado por entre os lugares arriscados. Rosa ao fazer uma pesquisa sobre os grafiteiros, afirma que:

O grafiteiro anônimo seria um dos casos: precário, mal feito e mal acabado, ao surgir nos anos 70 provocou no mínimo mal estar pela apropriação indiscriminada do muro e por toda aura de transgressividade que o envolvia. De algum modo subvertia, criava sensação de violação e anarquia. (ROSA, 1984. p. 6).

Quando os grafiteiros são identificados e convidados a expor em galerias, o seu trabalho perde a força de transgressão, guerrilheiro e passa a diluir-se. Suas ações fazem parte de um contexto voltado para os signos e os gestos, tornando a rua o lugar ideal para essas expressões gráficas.

Poderia dizer, que as suas necessidades em expressarem-se está na rua e que “por outro lado, as pichações podem nos dar, enquanto exemplo concreto, uma noção de quanto pode estar nos escapando e de quão fragmentada é a visão que o registro gráfico de uma sociedade pode nos dar sobre ela. [...]” (ISNARDIS, 1997 p.143). Atuam conforme o ritmo da cidade e transformam-se em autores de um grande *livro aberto* de imagens, textos e signos que embaralham e se modificam a todo instante, criando e recriando os espaços da cidade, dentro de uma dinâmica do imprevisível.

Esses grafiteiros preferencialmente circulam pela noite com os seus materiais e se comunicam nos espaços da cidade em um movimento que amplia um conjunto de conexões carregados de informações. São grupos culturais que expressam seus valores através da prática de pintar muros. Uma demonstração de exercício útil para

refletirmos sobre os estudos das manifestações pictóricas de grupos sociais que desconhecemos quase que inteiramente, na qual podem ser inseridos em discussões mais amplas sobre os processos e características da nossa sociedade e sobre a cultura de massa. Grafitar os muros é pintar na vida social.

Procuram também contribuir para uma nova identidade da cidade, recuperando áreas deterioradas, mesmo sabendo eles, dos problemas das grandes cidades não desaparecerão atrás do visual e estética.

Uma arte que exerce-se dentro do tempo – instante da cidade – jamais será recuperada e, portanto não existe pela própria dificuldade de identificação, tanto dos artistas quanto das obras, sempre transitórias, detectadas apenas pela passagem.

Os grafiteiros encontram o seu exercício na rua entre eles mesmos. O apelo da rua é muito forte e a noite é o horário ideal para combinar seus verbos escritos. Um misto de poesia e atitude se instauram nos seus processos intermináveis de vislumbres noturnos, no instante de criação/ação, fazendo da noite um ritual transformador, quando o grafiteiro, alterando os espaços, altera a rotina de seus habitantes e a si próprios.

Mas no olhar noturno, muitas vezes “a sensação corrente de que estas fachadas ocultem um mundo verdadeiro que estaria por trás. Mas não há nada lá. Tudo só existe na superfície sem fundo da imagem (PEIXOTO), 2002. p.361). São imagens dos lugares que eles produziram e que transformam-se, tornando-se ocultas quando é noite, mas capazes de se ver através da aventura noturna galgando as marquises todo um significado da cor e da forma.

O olhar a distância sempre está presente na paisagem urbana noturna, a qual leva o homem a uma consciência imaginativa diferenciada da consciência diurna.

Ressalto que a respeito destas questões, Bachelard, citando a profunda unidade de seu pensamento sobre a imaginação como expressão metafórica diz que “é na noite

que o homem se afirma, através de sua imaginação, percorre um caminho diferente do caminho do homem diurno. No homem noturno o caminho leva mais ao psiquismo [...]” (BACHELARD, 1990. p.81). E é também nesta perspectiva que me incluo, optando por investigar na noite e no espaço urbano.

5. A CONSTRUÇÃO DA OBRA

As peles sintéticas grafitadas retiradas das superfícies murais, agora tornaram-se telas. Após os seus deslocamentos, ainda conservam as suas expressões como imagem de lugares esgarçados.

Essas camadas superpostas têm em suas texturas um sentido semiológico e não apenas uma simples imagem extraída do muro, pois há uma intenção para se chegar a uma escala plástica, para representar o plano de uma tela resgatada, de certa maneira, de um lugar tradicional do espaço público, pois foi retirada do muro a sua digital.

Essas telas, são alteridades, uma estética construída sob o signo do precário e do desgaste da matéria bruta. A tela que por si só, se comunica com o mundo das ruas no qual refaz-se em suas cores rompidas sobre um fundo amarelado, esverdeado e descascado, mas continua intacta e protegida da mancha negra da poluição e dos musgos. São arrancadas do espaço, de seu lugar costumeiro, sofridas pelos efeitos do tempo, restando apenas a lembrança do que permaneceu no muro, a lacuna como registro de uma reminiscência visual. Mas que permitirá novas evocações, novos suportes (figura 14). Uma cisão entre o olhar e o mundo.



Figura 14

Assim são as peles/telas que foram examinadas ao longo das errâncias pelo espaço público e que estão em metamorfose na medida que andamos pelo espaçamento para observá-las, tramando o olhar da aparição longínqua, à distância, no tempo. O surgimento do tempo, aqui, desloca-se como pensamento, deixando assim, o espaço que serve como fruição, se converter em tempo.

Nas telas das peles urbanas encontram-se, em algumas, pequenos vazados, (figura 15) e em seu verso está a textura-pintante. Mas o que passou a ser mais complexo foi o devir dessa pichação, desse refugio, e a atitude de encontrar nas ações sucessivas a prática das cirurgias no corpo do signo, do muro protegido por outras peles sobrepostas. Extrair a pele sintética, basta uma simples escavação cuja face (frente) impõe novas situações de mudanças, de progresso no campo da visão, sem limites.



Figura 15

A potencialidade das peles permite reconhecer sua substância tida como pele urbana testemunha da dinâmica social, removida de um organismo vivo, as ruas da cidade. Uma mistura de lacuna (que ficou no muro) e apropriação da matéria/signo que se reestruturam em uma nova configuração plástica. Uma dimensão que se afirma no deslocamento dos signos retirados da rua e instalados na galeria.

O procedimento de recorte das imagens vai além da técnica artesanal, da separação da camada pictórica da estrutura do muro, durante a ação, envolve também os sons, odores e texturas que fazem parte da experiência estética que não se encerra na retirada da imagem e que constitui todo um despertar de uma dimensão cognitiva.

Mas o desejo de revitalizar as peles é maior e, as ações até agora empreendidas, gerou a força do trabalho para escavar como em uma execução arqueológica urbana valores, que por trás delas se escondiam, a leve superfície da matéria, de vestígios. Uma injunção do tipo particular, partindo da força do trabalho executado sobre a matéria existente. É o exemplo da simplicidade da mão obrante e o valor da manipulação da ferramenta, é onde reside o trabalho do artista.

A dimensão do trabalho sobre a matéria em prol de um deslocamento, faz reconhecer apreensões de um órgão corpóreo para alçar-se a contemplação, a pele.

Recorro também, para a sua construção, a simplicidade das formas das imagens que aprofundam-se nos planos e nos volumes que esvaziam-se. O poder da imagem vai dando características a cada detalhe, se transformando na medida que percorro e adentro-me nesses territórios.

As camadas que vestem os muros são resgatadas pelas vias dos signos e cruzam-se com a prática, através dos instrumentos de trabalho, capazes de produzir relações de caminhos, cujo trajeto é a rua que aliado ao tempo, a memória e ao espaço vão se constituindo a uma formatividade da obra. É através do tato e da vista que essas experiências estão sendo sustentadas, em total relação com o presente.

Aproprio-me do objeto para transformá-lo. Todos os elementos colaboram para que essas peles ganhem uma condição pictorial. São condições que dependem de conceitos, de seu corpo e da sua trajetória, rumo à visibilidade. Elas pertencem às múltiplas associações, as essências grafitadas, de uma tela pintada, cujo verso das peles nos mostra outras percepções, outras argamassas coloridas de tempos

passados, de aglutinantes precários. Uma concepção que instaura relações da matéria inerente ao pintor. Uma mesma causa que move também grupos sócio-culturais, desvalorizados e desautorizados.

O trabalho dentro do universo das ruas é escavação, medição, interpretação, são construções que buscam gerar evidências que lançam-se a um olhar pictórico diante dos espaços coloridos dos sítios particulares dos bairros. Uma tensão entre signo e objeto estético.

Mas é de se saber que ao ver as imagens à distância favorece ao reconhecimento da memória e da intuição. Um conjunto de figuras composicionais coloridas, converte-se a um grau sensível ao ver tal coisa. São analogias que demonstram através dos estados internos, a concepção da matéria que distingue-se da percepção contemplativa, através das observações diretas e atentas. Portanto, “a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação se dispõe do tempo [...]” (BERGSON, 1999, p.29). Busco, porém, em Bergson suportes para falar sobre o presente na medida em que a ação abarca em última instância o instante momentâneo da percepção, do trabalho realizado em leves escavações, e que “permitem o reconhecimento de potencialidades da experiência aberta a um grau desconhecido, em obter mais consciência na aproximação da substância material e deste devir no objeto plástico [...]” (FRANCA, 1997, p. 35).

Vejo a pele como parte do corpo social: uma pele carregada de informações sobre a cidade e que protege-se diante as sujeiras de seus habitantes e de suas tatuagens escritas, suas asas, asteriscos, escritos contábeis, setas e os seus desabafos – os grafites desenhados e interrompidos – mas que livram-se e aproximam-se do *status* de serem um dia transformados em documentos visuais que refletem páginas de um grande livro aberto, frenético e esgarçado da metrópole e enfim, evoluir para uma outra concepção e construção plástica.

5.1. DO MURO À GALERIA

Extraíndo e recolhendo as peles grafitadas, busquei deslocar fragmentos de visualidades, reconfigurando para a galeria. O seu refúgio para esconder-se da estética visual urbana tão enegrecida, busca a luz e questiona o lugar preciso de seu surgimento, o muro.

O que passou a ser mais importante foi o seu deslocamento, a trajetória e a “ tatuagem “ – impressão resgatada pelo monofilamento de *nylon* e resina, grudado na substância epidérmica, que forma o corpo.

As ações sucessivas que permitiram que esse corpo se tornasse independente do corpo social, fazem surgir novas abordagens relativas aos aspectos de redes de relações de quem as produz e de suas dimensões estéticas e de suas potencialidades desconhecidas.

A prática das experimentações nas vias públicas se acalmaram no espaço interno da galeria (figura 16). Este tem a faculdade de unir-se àquele espaço externo, envolvendo as obras que solidarizam-se, ligando a substância da materialidade do universo ao conceito artístico: uma consciência do seu devir como obra. Na galeria a tela se recoloca em avante, ao querer interpretar as múltiplas possibilidades dentro do *cubo branco*¹¹ que em certos aspectos, constitui-se num lugar dialético onde forçaremos, possivelmente, o nosso olhar inquietante, a perceber, analisar, interpretar etc. E estar no cubo branco é afirmar a ordem das aparências que este trabalho demonstra dentro de uma interação subjetiva.

É possível, então, lançar no mercado cultural, uma quantidade de desejos, cuja riqueza não ultrapasse os atuais meios de ação do homem no mundo.

¹¹ Termo criado pelo crítico norte-americano, na década de 70: Brian O’Doherty, que em seu livro *Dentro do Cubo Branco* traz um contexto de funcionalização dentro do espaço da obra de arte na galeria.

A trama labiríntica dos becos e o ritmo que emerge das imagens, surge uma outra maneira de ver a cidade pelo olhar, em clima de ação e afetividade, de aplicação deliberada de certos mecanismos concretos para a realização e construção da obra.



Figura 16

5.2. A POÉTICA DO ESPAÇO URBANO E A GALERIA

A galeria é um espaço neutro, limpo, protegido, asséptico, que altera-se pela origem espontânea e precária das peles. O deslocamento da visualidade se afirma aqui: as telas/peles planas, desprovidas de profundidade. A preparação do suporte, o cenário cromático construído nos muros, modifica-se em pequenas partes. Há um certo ar de beleza aparente, de uma certa situação plástica, tudo é produto vindo das ruas, da substância bruta, sobrevivente do caos.

Busco tais indicações a partir de estruturas produzidas pela formatividade da obra ainda em construção, que aos poucos vai transformando-se. Nesse efeito a obra produz ambigüidades e faz dessa situação plástica um valor crítico da imagem. Uma torção do que é belo ou uma falsa aparência, mas que manifesta-se como “um fragmento do verdadeiro mundo, o destroço de um símbolo [...]” (GOETHE, Apud: DIDI-HUBERMAN, 1992, p.174). Cito esses fragmentos, como recolhimentos de peles

em destroços, tornando-se condensada diante dos espaços públicos, uma atividade de leves escavações arqueológicas urbanas, em que o lugar dos vestígios descobertos e removidos nos falasse tanto quanto a própria imagem em sua totalidade. Didi-Huberman comenta, neste caso, sobre as estruturas das imagens e a sua produção e em seguida ele afirma:

O destroço – o torso, o corpo despedaçado, o fragmento corporal – de um símbolo sob o fogo da “sublime violência do verdadeiro”: há nessa figura essencialmente “crítica” toda uma filosofia do traço, do vestígio. (DIDI- HUBERMAN, 1992, p. 174).

Sobre esses argumentos críticos, sobre o traço e o vestígio, há uma imagem dialética compreendida pela posse do rememorado. O ter, o lugar e a distância formam-se e aproximam-se por meio do exercício da lembrança que reencontra-se, manipula, classifica, documenta e recorda quando fora de seu lugar onde ela existiu outrora, no espaço anterior das vias de acessos intensos. É o destroço elevando-se a uma categoria simbólica do corpo sublime dentro da poética do espaço urbano e da galeria.

A narrativa sugerida no espaço público, por conseguinte, é marcada por códigos que manifestam-se em seqüências como em um hipertexto, onde cada marca, cada lacuna deixada pela cirurgia detecta uma pegada, infinitamente. É o muro como investigação artística aberto às novas possibilidades. A busca pela ambiência em que a obra passou, numa distância de poucos metros, a divisão patente de uma cidade em zonas de climas psíquicos definidos pelos passeios, muitas das vezes, a esmo. Mas tudo parece ser deixado de lado quando as peles se instalam na galeria.

Percebe-se que essas imagens, a partir da reprodução do passado nos espaços remanescentes produzem situações anacrônicas quando expostas no espaço da galeria. É o tempo presente, adaptando-se as condições de uma revolta, aceitando

a organização institucional (quando dentro de uma galeria), mas que torna-se fulgurante no apresentar dessas imagens.

Devo lembrar que a galeria tem sua função como a de abrigar a obra e de certa maneira representar simbolicamente o espaço sagrado da instituição.

Nessa apreciação o espaço expositivo e asséptico da galeria que muitas das vezes causou polêmica na década de 70, inicia-se uma discussão sob a ideologia que se esconde sob o espaço dos museus e da própria galeria. Brian O'Doherty, diz que:

Reconhece no espaço pretensamente neutro das galerias uma construção ideológica tão complexa quanto a de uma catedral gótica. Para que uma imagem extraída de uma cultura popular alcance o estatuto de arte sofisticada, é necessário que haja um compromisso entre objeto apresentado e lugar que o hospeda. (O'DOHERTY, Apud: MAMMI, 2002. p. 8).

Coloca-se pois, em discussão a questão do espaço expositivo na qual abriga a obra (figura 17, 18, 19 e 20), possibilitando conceitos que fornecem à própria obra um repouso, um silêncio, uma pausa para que haja maior sentido, levando-a ao apogeu.

As peles grafitadas através de seus deslocamentos podem funcionar possivelmente, numa galeria, surtindo efeitos, elevando a uma capacidade de conotação que esse espaço neutro adquire, sem esquecer que são materiais ilimitados que assumem a responsabilidade proveniente das ruas.

É nesse contexto de deslocamento que a obra insere-se, em conceitos voltados para o fora e o dentro, o aberto e o fechado. Não esquecendo porém que lá fora, no espaço público ficou um recorte, uma marca; um vazado que é a lacuna que ficou no muro quando a pele foi retirada. É uma janela, uma vitrine do mundo e marca que vai ficando ao longo dos caminhos, das experimentações efêmeras de apreensões do

espaço urbano e advento instaurado na obra constituindo-se mudança de espaço, de lugar.



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20

6- CONCLUSÃO

O que levou-me a investigar, no primeiro momento da construção da obra foi a (im)possibilidade de extração da película sintética de uma superfície mural. Ocorreu-me diante de inumeráveis procedimentos, descobrir meios de efetivar a extração dessa película através de experimentações que em seus resultados finais revelaram-se eficientes, bem como, sua dimensão e importância da imagem grafitada, consumida pela massa de pessoas.

A pluralidade conceitual e temática que oferece as ruas, a imagem produzida por anônimos, reconhece no imaginário da cidade maneiras de interpretar o seu visual comprometido. O resgate do grafite, sua identidade, multiplicidade e pluralidade foram registros de uma data, uma época resgatada através de um mapeamento, impondo uma relação de identidade com a cidade.

Um produto documentado de uma época que pode apontar outros mapeamentos de outras cidades, alcançando perfis de identidades, formando uma história, fazendo lembrar as experiências passadas e presentes – desabafos, violência, lutas, desejos sexuais, ilusões – temas da existência quotidiana.

Abrindo as feridas (a lacuna que fica quando a imagem é retirada da superfície mural, ficando uma janela). Janelas essas abertas nos fluxos intensos das ruas e deslocadas para o espaço interno da galeria, refletindo como exposição de páginas de um grande livro aberto, frenético e esgarçado da metrópole. É um discurso do espaço público que pode ser lida e interpretada pelos olhares diversos.

A independência de agir sobre essas superfícies ambientais afirmava-se a cada captura, repetindo-se nas qualidades sensíveis que a percepção abarcou. Foram momentos sucessivos determinados pela técnica aplicada pela interferência para uma apropriação no espaço público. Sem esquecer que a noite teve um papel fundamental para aquisição das imagens, um instante transgressor, imagético em

suas operações ao apropriar-se e desapegar-se assim como os poetas e os grafiteiros. Poderia chamar essa atuação no espaço público de um *atelier ao ar livre* na qual correspondeu à uma percepção tátil, obtida por meios da observação direta dessas imagens e da dimensão original do espaço real e visual, ocupando grande parte visível de cada superfície.

A busca das imagens pelos bairros pobres e antigos foram pontos de referências que me remeteram a concepções originais do espaço, conservando significados de atributos rejuvenescedor do grafite, mesmo que o ponto de partida tenha sido a rua. Exigiu uma certa ambiência fechada, a galeria, para que o grafite se chegasse a uma categoria de obra, a uma estética, digamos *underground*.

As peles grafitadas tornaram-se traduções de impressões residuais em suportes deteriorados, portanto, decadente, reproduzindo a própria sociedade de consumo, a metrópole que cresce sem planejamento adequado. São, no entanto, as peles grafitadas tatuagens do corpo da cidade e que funcionam como uma grande vitrine do mundo em movimento e, que escapando das leis, comenta e amplia as notícias que vão pautando os dias, disseminando uma teia polissêmica de significados.

As peles das superfícies resgatadas contém jateamento de *spray* que se organizam em jogos de valores plásticos, diferenciando-se de outras formas artificiais, assumindo um ritmo da própria realidade da cidade. Resumindo e interpretando uma época através de uma transfiguração do real.

Os grafites nomeados de escritas, pornográficos e de miniaturas são séries designadas a partir de acúmulos encontrados em cada superfícies percorridas. Produzem, outrossim, uma identidade nas peles, denotam relevância à partir dos princípios operacionais e técnicos, como também pelo uso de materiais inusitados mas que passaram a ter grande importância como prática de atelier, ou até mesmo como uma possível invenção.

As peles-telas de detalhes de grafites deteriorados são motivos que encontro para definir suas composições, como parte importante para realização desta pesquisa que, a cada momento, encontrava fundamento no que se refere a matéria, ao espaço e ao tempo. Fontes essas que durante todo o percurso iam se convertendo em significados verdadeiros na medida que compreendia determinados gestos relativos as cirurgias nos muros e as técnicas a serem empregadas.

Refletindo, não somente sobre a atitude, mas também sobre a grafia destes pichadores, aponto para o que Lara comenta: “o ato de inscrição é tão antigo quanto a descoberta do fogo. No entanto, o significado que estas incisões, sinais e desenhos assumem muda com a própria evolução do homem [...]” (LARA, 1996. p. 32). Neste caso, aponto a tinta de jato de *spray* como uma evolução na qual assume um ritmo a percorrer toda a cidade, comunicando-se no seu mais desesperado desabafo, mudando sua forma de comunicar-se e sua atitude de se registrar os grafites de nossa época.

Nessas peles há um maior número de cromatismo devido à imagem do grafite que carrega profusões de múltiplas cores. A aparência opaca e granulada de algumas destas imagens tornam-se para além dessas cores desbotadas, nuances quase invisíveis, reafirmando novas descobertas durante o percurso.

Nota-se muitos traços feitos a tinta de *spray* prateado e outros, de jateamento negro. São policromias que associadas à fuligem dão uma certa unidade atmosférica, formando grotescas impressões de cores incompletas, (mesmo que destas peles tenham sido retiradas apenas seus detalhes e sem nenhuma interferência), que passam do limite, avançando para fora do retângulo capturado. Contudo, os resultados em processo definiram-se por essas publicações policrômicas ainda intactas.

As composições e as suas relações geométricas confundem-se com as suas próprias pátinas de paredes texturizadas em superposições, originando uma gama de traços gráficos, feitas de jato de *spray* e a pincel e manipulados por trinchas. Essas peles,

percebidas como uma imagem organizada pelo jogo de valores plásticos, diluem-se pela superfície cheia e vazia da peça em uma intervenção cromática, reconhecida no grafite que já foi um dia. São detalhes que continuam valorizados pelas peles grafitadas e que foi notados a partir de estudos referentes ao material empregado em cada muro.

Eis, portanto, uma tentativa de formulação dos conceitos, dialogando com a expressão plástica, investigação no campo de abordagem de natureza pessoal e artística. Houve uma tentativa de apreender e interpretar a percepção quase nunca vista através da ótica visual das superfícies dos muros.

O substrato da matéria plástica citada entra em consonância com os conceitos ligados ao tempo e ao espaço. São maneiras de se ver um pequeno recorte da imagem fixa, retirada do tecido social. Dos destroços, dos fragmentos dos signos das ruas, do lixo, detectado através de uma flanância urbana redimensionando outras concepções e metáforas visuais.

O olhar específico e o vínculo permanente com a rua contribuíram para entender a passagem do invisível para o visível, ao transformarem-se em obra as películas sintéticas, dando possibilidades ao muro de ser uma fonte de inspirações que geraram plasticidades. Mudando conceitos que tinha sobre certas pinturas, algo que me remeteu a Argan ao citar que “das coisas as quais podemos ver, nada nega pertencer ao pintor [...]” (ARGAN, 1998, p. 110). Coloco-me de acordo com a frase citada, partindo dos estímulos gerados pelo olhar do artista, quando buscava essas imagens.

A obra evoluiu para sua formatividade, quando instalada na galeria. Tornou-se, com a iluminação, um casamento do espaço com as sínteses de documentos visuais refletindo dentro do próprio espaço público privado.

O acaso teve um importante papel no capítulo referente aos processos técnicos, nos quais relato os conceitos e vivencio os experimentos plásticos, como forma de investigação. No entanto, não perdeu o vínculo de representação do espaço público.

São essas e outras considerações que ainda estão por vir que contribuíram para redimensionar, a partir da imaginação criadora, processos criativos no que diz respeito à matéria e à imagem pictorial deslocada dentro do espaço pesquisado, sem contudo, deixar de unir a teoria e a prática que gerou este projeto de pesquisa.

Esta é a contribuição que espero ter efetuado na poética do deslocamento.

7 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Trad. Helena Gubernartis. Lisboa: Estampa, 1998.
- ARQUEOLOGIA, Revista. Sociedade de arqueologia brasileira. Andrei Isnardis. 10:143-161,1997.
- ARTE. Revista. Painting and drawings. Cy Twombly. Por Roland Barthes. Whitney Museum of American Art. 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes. 1999.
- BRAVO. Revista. n° 9, p. 86. Alberto Tassinari. São Paulo. [www, revbravo.com.br](http://www.revbravo.com.br). No universo online, 1998.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CABRAL, L.A. *A rua no imaginário social*. Scripta Nova. Revista eletrônica de geografia y ciências sociales. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2005, vol. IX, n° 194(9). <<http://www.ub.es/geocrit/sn-194-9.htm>>.

DAGOGNET, François. *Bachelard*. Trad. Alberto Campos. São Paulo: Edições 70, 2001.

DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. São Paulo: Presença, 1998.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Editora 34, 1998.

DURAN, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Eliane Fitipaldi Pereira. São Paulo. Cultrix. 1988.

ECO, Humberto. *A estrutura ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva. 1999.

FOLHA DE S. PAULO. Jornal. Caderno MAIS! 29 de setembro de 2002. Guerrilhas Estéticas. Lorenzo Mammi. A ficção do grau zero. O'Doherty.

JACQUES, Paola Berenstein. (Organização). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Unisinos. 1999.

JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. Copyright scripta nova, 2005.

LARA, Artur Hunold. (Dissertação). *Grafite: arte urbana em movimento*. São Paulo: ECA, 1996.

LYNCH, K. *A imagem da cidade*. São Paulo: Martins fontes, 1999. Copyright Luciana Francisca Cabral, 2005.

McCARTHY, David. *Arte pop*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

MOLES, Abraham. *O cartaz*. Trad. Miriam Garcia Mendes. São Paulo: Perspectiva, 1979.

O GLOBO. Jornal. Rio de Janeiro. 2004. n° 28

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção visual*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1979.

ROSA, Stella Teixeira de Barros Manga. 'OUT'-ART? Fonte: Arte em revista- ano 6 n° 8. outubro de 1984.

SANTOS, C. dos. *A cidade como um jogo de cartas*. São Paulo: Projeto, Rio de Janeiro: EDUFF, 1988.

TÁPIES, Antoni. Coleção de arte. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ANDRÉS, Maria Helena. *Os caminhos da arte*. Vozes: Petrópolis, 1977.
- ANSELMO, Rener J.R. (dissertação). *Há pintura: o espaço pictórico como instauração poética e advento do visível*. Salvador: Ufba, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ARTE PÚBLICA. Publicação. São Paulo. Sesc. 1998.
- ARTE CIDADE. (catálogo). São Paulo: Sesc, 1997.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia, Cia Pereira. Campinas: Papyrus, 2001.
- AUMONT, Jaques. *A imagem*. Trad. Stela dos Santos Almeida e Cláudio César Santoro. São Paulo: Papyrus, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Dannes. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. *O direito de sonhar*. Trad. José Américo Mota Pessanha, Jaqueline Raas, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro e Maria Isabel Raposo. São Paulo: Difel, 1986.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1994.
- _____. *Aula*. Trad. Leila Perrone, Moisés. São Paulo: Cultrix, 1993.

- _____. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa novais. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BLISSET, Luther. *Guerrilha psíquica*. Trad. Giulia Crippa. São Paulo: Conrad, 2001.
- BONFAND, Allain. *A arte abstrata*. Trad. Denize P. Lotito. Campinas, 1996.
- BRILL, Alice. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BRONOWISKI, Jacob. *Arte e conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BRITES, Blanca & TESSLER, Elida (org) *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- CAUQULIN, Anne. *A cidade e a arte contemporânea*. In arte e ensaios nº 3. Rio de Janeiro, 1996.
- CHASMET, Raymond. *Dicionário da arte contemporânea*. Paris: Larousse do Brasil Limitada, 1969.
- COSTA, Roaleno Ribeiro Amâncio. *A recepção e a estética das imagens grafitadas nos espaços da cidade de São Paulo*. São Paulo: ECA, 2002.
- CULTURA VISUAL. (periódico). Mav. Nº 10. Eba. Salvador: ufba, 2004.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Amélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. Trad. Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

DUBUFFET, Jean. Coleção de arte. São Paulo: Globo, 1991.

ECO, Humberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *A definição da arte*. Rio de Janeiro: Elfos. 1995.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Ver a cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo: Nobel. 1998.

FRUTIGER, Adrian. *Sinais e símbolos: desenho, projeto e significado*. Trad. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GALERIA AQUARELA ARTE CONTEMPORÂNEA. (catálogo). Campinas: 1996.

GIL, Vicente. *A revolução dos tipos*. São Paulo. FAU/USP Associação dos designers gráficos, s/d.

GOMBRICH, E.H. *Para uma história cultural*. Trad. Maria Carvalho. Lisboa: Gradiva. 1994.

GREIMAS, Algirdes Julien. *Por une semiotique topologique*. Semiotique de l'espace. Denoel, Gouthien. Paris, 1979.

GUARNACCIA, Matteo. *Provos. Amsterdam: o nascimento da contracultura*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Conrad, 2001.

GUBISCO, Nídia Maria Lénert. *Manual do estilo acadêmico*: monografia, dissertação e teses. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2003.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. Adail Ubirajara Sobral / Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2002.

HEARTNEY, Eleonor. *Pós-modernismo*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac e Naify. 1998.

HOME, Stewart. *Manifestos neoístas. Greve da arte*. Trad. Monty Cantsin. São Paulo: Cosac e Naify.

INTERFACES, (revista). Ano 1, nº 2. Agosto, 1995.

ISTO É. (Revista). São Paulo: Editora três, 2005.

JACQUES, Paola Bereinstein. *Estética da ginga: arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1998.

JAMENSON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo:Unisinos. 1999.

JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. Copyright scripta nova, 2005.

KANDINSKY, Vassile. *Coleção de arte*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KLIMT, Gustav. Coleção de arte. Trad. Jorge Valente. Lisboa: Benedikt Taschen Verlag GmbH. 1994.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos. 1974.

_____. Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG. 1999.

LE GROFF, Jacques & NORA, Pierre. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo. Editora 34, 2001,

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LYOTARD. Jean François. *Moralidades pós-modernas*. São Paulo: Papyrus, 1993.

_____. *Lições sobre a analítica do sublime*. São Paulo: Papyrus. 1991.

MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Trad. Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MARTIN, Gabriela. *Pré-história do nordeste do Brasil*. Editora Universitária, Ufpe: Recife, 1997.

MAYER, Ralph. *Manual do artista*. Trad. Christine Nazareth. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

McLUHAN. Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1964.

- MEIRA, Marly Ribeiro. *Filosofia da criação, reflexão sobre o sentido do sensível*. Porto Alegre: Mediação, 2003.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: vozes, 1972.
- RUYGHE, René. *O poder da imagem*. Trad. Helena Eleonor Santos. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Anablume, 2001.
- SALOMÃO, Wally. *Hélio Oiticica. Qual é o parangolé?* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- SANTANA, Afonso Romano de. *Desconstruir Duchamp*. Rio de Janeiro: Vieira e Lent, 2003.
- SARTRE, Jean Paul. *O imaginário*. São Paulo: Ática, 1998.
- SERRA, Geraldo. *O espaço natural e a forma urbana*. São Paulo: Nobel, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. *Entre o paraíso e o inferno, in Arte Pública*. São Paulo: Sesc. 1998.

SOARES, Paulo Toledo. *O mundo das cores*. São Paulo: Moderna, 1991.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1984.

VASSÃO, Maria Olímpia. *Grafites: entrevista com Alex Vallauri*. Arte em São Paulo. N° 16. jun. 1983.

VIRÍLIO, Paul. *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*. São Paulo: Editora 34. 1993.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*. São Paulo: Autores Associados, 1998.

26 BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. (catálogo). São Paulo: 2004.

ANEXO

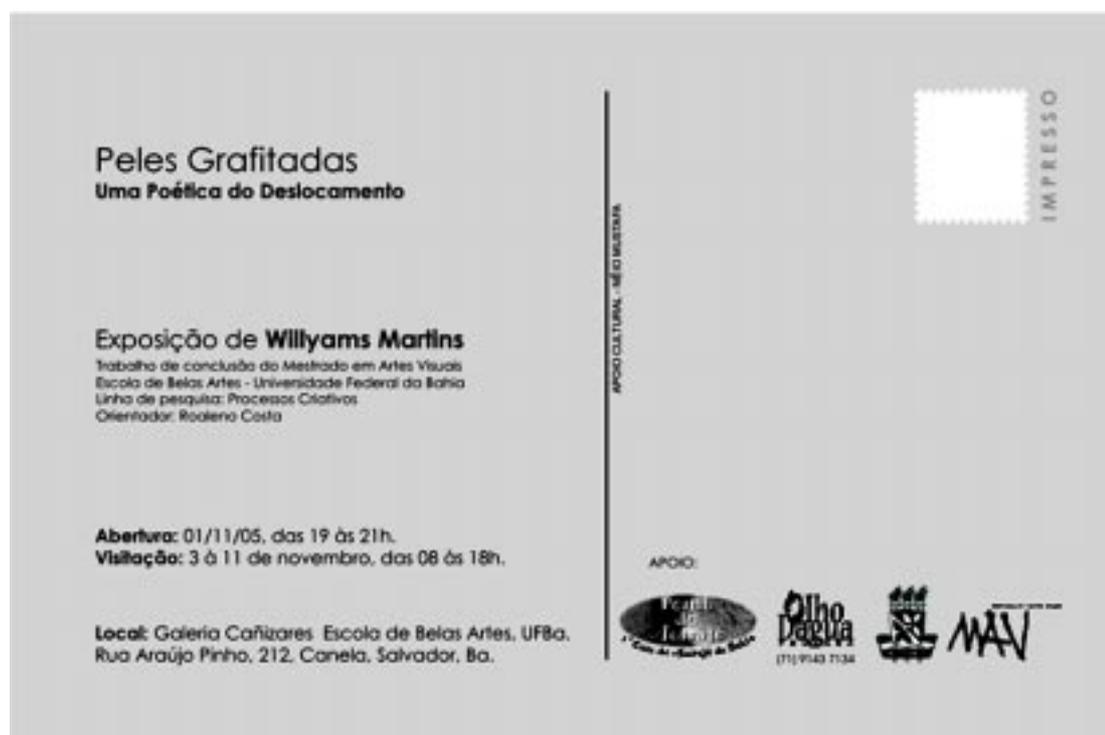


Figura 21

Frente e verso do convite da exposição: Peles Grafitadas - Uma Poética do Deslocamento. Realizada na Galeria Cañizares - Escola de Belas Artes - UFBA. De 01/11/2005 à 11/11/2005