Os grafitti como pré/pretexto

Gilda Korff Dieguez

O tema não parece ser nobre. Apesar de ganhar um pouco mais de destaque nos jornais e ser encontrado nos muros de todos os grandes centros urbanos – o que banaliza o olhar, além de vulgarizar a atenção – tem-se, em geral, uma concepção, mais ou menos arraigada, de que este tema pertence a um *underground* ligado à "sujeira humana". No entanto, a nova codificação vem ganhando notoriedade, sendo estudado, inclusive, em universidades brasileiras e estrangeiras, como parte das manifestações sociais presentes na cena urbana atual.

Nossa motivação não se prende propriamente ao grau de importância a ele atribuído, mas à sua presença constante na paisagem urbana, assim como a *escrita* por eles assumida. Neste aspecto, servimo-nos de um resgate importante, promovido por Maffesoli (1997, p. 17):

> Inventa-se um mundo cada vez que se escreve. Trata-se, na realidade, indo ao encontro da etimologia, *invenire*, de fazer vir à luz do dia o que já existe, vivido amplamente na experiência cotidiana, embora os hábitos de pensar impeçam-nos de vê-lo.

Assim, a presente escrita tem o sentido de produzir uma reflexão sobre a cena cotidiana, não tentando "ensinar" nada para além do que já é conhecido, e sim produzir uma "ruminação" sobre um fenômeno aparentemente frívolo

e sem apelo, mas que inunda nosso olhar, nas metrópoles. Por outro lado, a heterogeneização da sociedade cria zonas de imbricação, diluindo fronteiras antes bem estabelecidas, que exigem um esforço no sentido de se analisar, sob pena de perdermos referências.

Origem:

A palavra vem do italiano ("*graffito*") e significa, literalmente, "escrita feita com carvão". Lembremos que o lápis, de uso tão disseminado, é fabricado com o mesmo grafite, porém a história remonta aos tempos da Antigüidade clássica, mais precisamente em Roma e na extinta Pompéia, onde os protestos eram escritos nas paredes com carvão. Quem visitar as catacumbas da cidade, destruída pela erupção do Vesúvio (79 d.C.), ou mesmo alguns sítios arqueológicos, ainda poderá encontrá-los.

Há quem vá buscar sua ancestralidade nas pinturas rupestres, feitas nas cavernas e, portanto, registros do cotidiano. No entanto, o fenômeno volta à cena no século XX, com a revolução mexicana (entre as décadas de 20 e 30), trazendo a pintura social e o nativismo como temática. A pintura mural, deixando o espaço confinado dos museus, passou a adquirir, por sua forma, o mesmo caráter ideológico que norteava a libertação buscada pelos movimentos armados e inúmeros artistas aderiram ao projeto.

É na década de 60 que jovens do bairro do Bronx (zona pobre da cidade), em New York, utilizam o *graffito* com a técnica da tinta *spray*, caracterizando uma cultura de periferia. Exatamente neste momento, em que os Estados Unidos viviam um de seus momentos mais fortes de contestação jovem, representado pela chamada "*beat generation*", desenvolvendo uma estética da contracultura, em que as academias de pintura, tradicionais, foram perdendo o interesse, bem como o olhar se foi deslocando para este tipo de manifestação. A rua, enquanto espaço libertário, como aponta Bakhtin, transformou-se no palco onde os registros de arte começaram a se confundir com as pichações, *outdoors*, letreiros. E, com o tempo, os grafiteiros passaram a assinar os trabalhos, seguindo o modelo da pintura tradicional.

Não tardou para que o movimento fosse ganhando proporções mais agigantadas, ramificando-se pela Europa. Do mesmo modo, pouco a pouco, desenvolveu-se interesse por este tipo de manifestação e vários "*writers*" (como são chamados os grafiteiros, curiosamente) participaram de exposições de artes plásticas. Talvez o nome mais significativo, dentre todos, tenha sido o de Michel Basquiat.

Foi exatamente Michel Basquiat quem, em 1982, teve uma aproximação de Andy Warhol, o que garantiu a seu trabalho uma atenção maior, algumas entrevistas e exposições. Junto com a notoriedade, a crítica corrosiva a suas manifestações. A partir daí, o campo para a discussão em torno da arte estava aberto.

Aproximações com a arte:

Se Basquiat é considerado "artista", dentro de padrões da crítica norte-americana, o mesmo não se pode dizer das manifestações do *graffito*, no geral. Por outro lado, certas questões são impostas à reflexão, a partir de elementos que consideramos importantes, dentro do quadro atual em que se colocam principalmente as artes visuais, na atualidade.

Em texto de 1993, "*Espaciando o pós-moderno*" (nomenclatura que adotamos com reservas), salientei, como o próprio título sugere, estar ocorrendo um processo de "conquista do espaço":

> Não há propriamente um "estilo pós-moderno"; quando muito há tendências, que vão dar continuidade a certos problemas gerados desde o século passado. Uma delas caracteriza-se pela *expansão no espaço*, efeito mesmo da "hybris" pulsante. Há um quê de hiperbólico, de plasticidade, a lembrar o Barroco. Convém salientar terem sido justamente as chamadas "artes espaciais" (arquitetura, pintura e escultura) aquelas que detonam o fenômeno. A expansão no espaço teria relação, segundo entendemos, com a noção de limite; algo que, por esbarrar na "barreira do tempo", transborda. Há uma espécie de invasão, de agressividade violenta, uma exuberância apontando a possibilidade de transgressão: as formas parecem estar a dizer que a arte não morreu. Nisto, quando ela se agiganta, tenta retomar o sentido de "festa" dionisíaca, como possibilidade de um tempo sagrado. (p. 28)

Acompanhando o movimento, iniciado pelos murais mexicanos e outras tendências ainda daquilo que se chamou de "modernismo", e que nomeamos de "*expansão no espaço*", sem dúvida, os *graffiti* mantêm a cidade como tela, em que registram seu protesto, a busca de uma identidade, a fala de grupos marginalizados, com um sentido estético. Neste aspecto, eles dividem o espaço urbano com o mundo oficial dos cartazes, *outdoors* etc. Desta forma, há como

uma "sujeira", a incomodar a voz do capital, a palavra do poder que, também disseminada pela cidade, marginaliza. Não restam dúvidas: há um diálogo surdo, não assumido, mas *escrito* pelas ruas das cidades. Há certa agressividade implícita, em que conta um grito surdo, não praticado pela violência física, mas simbólica.

Talvez por seu caráter evidentemente político (aqui entendido no sentido amplo, etimológico de "polis", isto é, "cidade") e, até certo ponto ingênuo, não consideraremos os *graffiti* como "arte". Mas, para tanto, devemos traçar algumas reflexões, para que nossa conceituação não assuma um caráter trivial. Apenas o fato de ser uma "escrita clandestina", como a arte, não dá suporte para que se possa tomar como idênticas duas manifestações distintas.

Alguns traços em comum podem ser apontados, levando críticos a considerar uma das manifestações estéticas importantes no século XXI, enquanto expressão dos oprimidos. Tanto mais para aqueles que declinam os princípios dos "estudos culturais". Não restam dúvidas, tratar-se de um registro cultural: não há como se negar. Porém a arte não se esgota na cultura e nem toda a cultura é arte.

Os pontos em comum, a serem apontados, seriam:

- a mesma lógica da desintegração, que tanto norteia a arte como os grafismos;
- a temporalidade instantaneísta, descartável, ágil, contrária à lógica do tempo e da permanência;
- uma nova cartografia do olhar, que aponta para o "*voyeurismo*";
- a visão contra-ideológica;
- a pós-utopia e, como conseqüência, o "aqui e agora" concreto.

Talvez, outros elementos pudessem ser levantados, porém não pretendemos esgotar o tema. Assim, ficamos com estes traços que, por si, já delineiam aproximações significativas e que podem gerar tonturas e vertigens teóricas. Há, porém, atrás da serialidade dos *graffiti*, um vazio, que aponta para um simulacro de união, uma ausência de reflexão, uma proposta que se esgota no momento mesmo de sua feitura. E, ainda, falta-lhes um projeto (mais uma vez resguardamo-nos na etimologia: "*pro*" e "*jectum*", i. e., "lançar-se para o futuro"). Neste aspecto, diríamos que os *graffiti*, antes de tudo, "preenchem os vazios", ao invés de "abrirem espaços".

Por outro lado, diríamos tratar-se de um ato voluntarista, um ímpeto para registrar a fala e de busca de um reconhecimento que, uma vez obtido, tende a um enquadramento sistêmico: falta-lhe um "fôlego de resistência".

No entanto, por efeito dos movimentos da contracultura[1], pela crise da criatividade, gerada pela massificação da percepção de mundo, pela perda de fronteiras e referências que compõem a dita cena "pós-moderna", pela fragilização da crítica e uma série de outros fatores, trazidos pela lógica do capitalismo em sua ânsia de novidades, os *graffiti* foram (e por muitos são) considerados manifestação artística. Preferimos, em lugar disso, a noção de "manifestação estética", que nos parece mais adequada, retirando-se de cena a arte, para preservá-la um pouco do abastardamento.

Quando muito, poderíamos considerar os *graffiti* como parcela integrante dos movimentos contraculturais – aqui entendidos como manifestações de uma cultura marginal, que independe do reconhecimento oficial. Ou, para usar as palavras de Luiz Carlos Maciel, que foi, no Brasil, o porta-voz de uma geração "*underground*": "*No sentido universitário do termo é uma anticultura. Obedece a instintos desclassificados nos quadros acadêmicos*". (*apud* PEREIRA, C: 1983, p. 13).

E complementaríamos, com as palavras de Carlos Alberto Messeder Pereira, sobre o mesmo fenômeno da "contracultura":

> Deste modo, grande parte da energia crítica desta nova geração de descontentes cai ser canalizada para atividades até então não descobertas pelas formas tradicionais de luta política, manifestando-se de maneiras as mais surpreendentes para quem não estivesse suficientemente atento ao surgimento daquele novo fenômeno de contestação social intitulado por Marcuse – um de seus teóricos e ideólogos mais destacados – como a Grande Recusa". (p. 30)

A estetização das massas:

Walter Benjamin, em seu famoso ensaio "*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*", apontava para a "estetização das massas" (p. 194):

> A crescente proletarização dos homens contemporâneos e a crescente massificação são dois lados do o mesmo processo. O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas não certamente a dos seus direitos".

Embora o contexto a que se refere o autor seja o do fascismo/nazismo, pode-se perfeitamente aplicá-lo à sociedade atual, ainda que ela se diga "democrática". E, se assim o pensarmos, os *graffiti* são parte da engrenagem de manutenção do poder, até porque em nada o abalam. Ao contrário, vão permitir que ele se torne bem mais "democrático", na medida que dá voz e espaço aos excluídos.

Há, pois, um simulacro travestido de um apelo estético, algo que poderíamos denominar como um "*kitsch*"[232] urbano. Ao mesmo tempo, na nova "tribalização" urbana, eles, os *graffiti*, operam uma nova cartografia, um mapeamento: cada grupo desenvolve uma técnica e um estilo, de modo a dividir fronteiras e espaços.

A retórica do poder, sem dúvida, deslocou-se: do econômico para o político, sob a falsidade de uma "descolonização", que abriga um neocolonialismo: o processo, caracterizado sempre pela "neutralidade da linguagem". Qualquer ingenuidade de leitura pode ser comprometedora. Assim, o "neotribalismo" urbano aponta para a uma suposta criação de alternativas, quando, na verdade, tudo não passa de uma falsificação da mobilidade social. Deixar falar sem produzir efeitos é o mesmo que silenciar. Assim, sob o manto da estética e da democratização das falas, o que se tem é um profundo estado de estagnação.

Como enfatiza o mesmo Walter Benjamin:

> Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Eis a estetização do político, como a pratica o fascismo*. (p. 196)

No tocante aos *graffiti*, muitas vezes confundidos com pichações e com vandalismo, caberia perguntar: protesto ou reconhecimento? À medida que o tempo passa, mais e mais o *graffito* vem sendo incorporado pela voz oficial: as escolas já desenvolvem projetos para educação de jovens, através das técnicas desenvolvidas pelos grafiteiros, assim como projetos de governo envolvem o tema, nele buscando solução para as diferenças sociais.

Uma questão de lugar:

Em um belo ensaio sobre as questões trazidas pelo que se denomina chamar de "pós-moderno", Andréas Huyssen pontua algumas tendências que mereceriam um olhar mais atento. Como salienta o autor:

> O entusiasmo pelos novos meios de comunicação me conduz à quarta tendência identificável nos primórdios do pós-modernismo: uma tentativa vigorosa, ainda que igualmente bastante acrítica, de valorizar a cultura popular como um desafio aos cânones da grande arte, modernista ou tradicional. Essa linha 'populista' dos anos 60, com sua celebração do *rock'n'roll* e da música *folk*, de imagens da vida cotidiana e das múltiplas formas de literatura popular, ganhou impulso no contexto da contracultura e graças a um abandono quase total de uma anterior tradição crítica norte-americana em relação à moderna cultura de massas. (p. 40)

Embora o autor reconheça méritos na postura, pelo que nomeia de "crítica política" ao "eurocentrismo" e ao "logocentrismo", acrescenta: "*De uma perspectiva européia, portanto, tudo isso parecia mais um epílogo da vanguarda histórica do que a abertura de novas fronteiras, bandeira do movimento*". (p. 41).

No entanto, herdeiros que somos de duas culturas, com pequena prevalência para a norte-americana, nos últimos tempos (no que diz respeito à cultura de massas), mas sem esquecermos o legado europeu (especialmente na esfera acadêmica), nosso entre-lugar favorece um olhar crítico mais livre.

Neste aspecto, temos de reconhecer que, aos olhos da Europa, o movimento norte-americano dos anos 60 representou o esgotamento, a manifestação agônica do Surrealismo, vivenciado quase meio século depois. Assim, para a crítica européia, a contracultura, com todos os seus fundamentos, parece vir com um ranço de nostalgia, com um sabor de esgotamento e, por isso mesmo, sem maiores propostas de inovação: rebeldia tardia de uma geração além-mar.

Para os norte-americanos, no entanto, o sopro surrealista, vivenciado pela contracultura, bafejou o cenário cultural com um ar de expectativa, sem muita esperança. Nem por causa disso, deixou de ganhar a mídia, até porque o sistema de "indústria cultural" a tudo devora, para transformar em mercadoria – e nenhum país para trabalhar melhor a "indústria cultural" que os Estados Unidos.

A grande questão é: como o europeu vê o *graffito*? Ao que demonstram os depoimentos, a cultura grafiteira é vista como clandestina, passível de prisão. Isto significa dizer que não há reconhecimento da atividade, muito menos como "manifestação artística". Isto não que dizer que não existam grafiteiros na França, Alemanha, Inglaterra, Espanha etc. O muro de Berlin, por exemplo, foi coberto pelos *graffiti*, mas o entendimento para o ato seria apenas político, jamais vinculado à arte. O olhar europeu, quando aceita dirigir sua atenção para o fenômeno, o vê como "curiosidade". É o caso, por exemplo, do trabalho realizado no castelo de Kelburn, na Escócia, como parte de um projeto oficial[4]. Mas, neste caso – como na grande maioria dos *graffiti* – prevalece o caráter figurativo, bem mais do que o dito "protesto", já que o trabalho foi realizado "a convite", isto é, em caráter oficial.







Castelo de Kelburn, antes e após o trabalho dos graffiti

Bem antes do castelo de Kelburn ter sido grafitado, talvez a presença da Hundertwasserhaus, em Viena (localizada no número 3 da Löwengasse), possa ter servido de *leitmotif* na mistura do tradicional com o novo, como se pode observar nas imagens abaixo:









Concluída em 1985 (lembrando que o projeto do castelo é de 2007), a Hundertwasserhaus – uma espécie de "grafite arquitetônico" – mantém diálogo com o trabalho do espanhol Gaudí, na sua estética colorida e irregular, na plasticidade envolvente (e, curiosamente, a lembrar de longe o cenário de nossas favelas): trata-se de uma criação que propõe deslocar-se o olhar para aquilo que ninguém mais percebe – a arquitetura, envolvida que está pelo pragmatismo da vida cotidiana. Assim também procedem os graffiti, ao deslocarem o olhar para o muro, ou a parede onde se mostram: uma revitalização do que a própria sociedade rejeita, ou não percebe. E, na lógica metonímica

que preside a sociedade moderna, os deslocamentos são constantes entre uma esfera e a outra, a ambas contaminando.

Cruzamentos

A arte, desde tempos remotos, utiliza a técnica da escrita "pictórica", por assim dizer. Os caligramas são conhecidos desde a Grécia, onde assumiam um caráter religioso ; depois copiados por Roma , atravessaram a Idade Média, com as iluminuras, desembocando no Renascimento , Barroco, para eclodir novamente com força nos séculos XIX e XX, graças a nomes como os de Apollinaire , Lewis Carrol (que inseriu um deles no terceiro capítulo de *"Alice no país das maravilhas")*, entre outros. Por outro lado, no Oriente, a tradição aponta para a mistura de caligrafia com pintura, já que elementos indissociáveis: o ideograma, por si só, já contém uma plasticidade, permitindo, através de traços vigorosos e/ou delicados, que se construa uma "pintura", do mesmo modo com a pintura seria, na visão oriental, uma escrita lírica sem palavras.

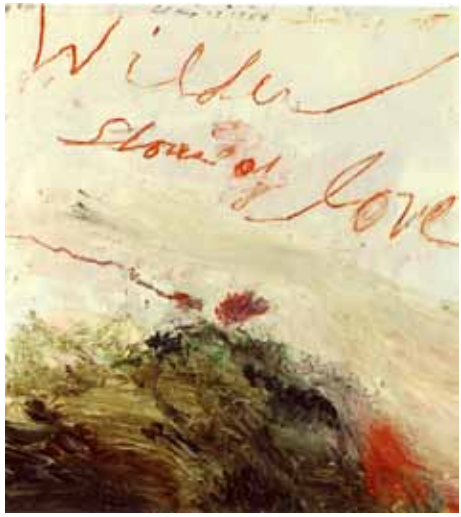


Caligrama, de Apollinaire



Pintura chinesa

A mistura de palavras e desenhos atravessa a arte. Não pretendemos esgotar o rico filão de nomes, porém apenas salientar alguns que trabalharam com este recurso. Lembremos, por exemplo, Cy Twombly, estudado por Roland Barthes, em sua obra *"O óbvio e o obtuso"*, e que o aproxima, pela técnica, da cultura oriental.



"Wilder shores of love" (1985), de Cy Twombly

Alguns aspectos merecem ser apontados, para que se possam compreender as sutis diferenças entre a arte (no caso, a pintura de Cy Twombly) e a não-arte (no caso, os *graffiti*). Desde o fim do século passado, graças à reprodutibilidade técnica, a arte em geral, mas especificamente as artes plásticas (e, dentre elas a pintura com mais ênfase) libertaram-se do desenho. Este ato de libertação trouxe, como conseqüência, a busca da linguagem específica de cada uma das modalidades artísticas que, agora sem a "obrigação" de representarem, buscam outros caminhos de produção e percepção do mundo. Assim, uma tela de Twombly não representa nada para além do que está (ex)posto. Ou, como diz Roland Barthes,

> TW diz à sua maneira que a essência da escrita não é nem uma forma nem um uso, mas somente um gesto, o gesto que a produz, *deixando-a arrastar*: uma mancha, quase uma sujidade, uma negligência. (p. 138)
> Da escrita, TW conserva o gesto, não o produto. Apesar de ser possível consumir esteticamente o resultado de seu trabalho (aquilo que se chama a obra, a tela), apesar das produções de TW se aproximarem (não podem escapar-lhes) de uma História e de uma Teoria da Arte, aquilo que é mostrado é um gesto. O que é um gesto? Qualquer coisa como suplemento de um ato. O ato é

> transitivo, quer somente suscitar um objeto, um resultado; o gesto é a soma indeterminada e inesgotável das razões, das pulsações, das preguiças que rodeiam o ato de uma *atmosfera* (no sentido astronômico do termo). Distingamos, portanto, a mensagem, que quer produzir uma informação, o signo, que quer produzir uma intelecção, e o gesto, que produz todo o resto (o "suplemento"), sem forçosamente querer produzir alguma coisa. (p. 139).

O próprio teórico já "antecipa" alguns pontos sensíveis da diferença entre a arte e o grafismo das paredes que, para alguns, são considerados arte. Um dos pontos centrais parece ser o uso que se dá à escrita: o artista "acorda" a percepção; o grafiteiro "quer dizer", quer se apresentar, quer falar. Entre o mundo do gesto e o da informação há um hiato, gerador de toda a diferença. De fato, os grafiteiros têm sua vocação para falar: melhor, querem ser ouvidos, vistos, reconhecidos. O artista simplesmente provoca. Ainda que a técnica dos *graffiti* seja a de tornar as palavras ininteligíveis, pelo desenho intrincado dos signos, uma coisa é certa: há uma mensagem posta, algo apelativo, buscando chamar a atenção.

Não bastando, reconheçamos que os *graffiti* mantêm uma postura infantilizada diante do mundo, em homologia àquilo que o poder constrói para a sociedade, enquanto princípio de dominação: a palavra de ordem é dada pela cultura de massa, que povoa o imaginário coletivo, destruindo a capacidade de construção individualizada da inventividade. Por isso mesmo os *graffiti* são povoados de desenhos simples, com figuras similares às das histórias em quadrinhos, dando a demonstrar o caráter de reprodução da estrutura sistêmica. O grande efeito fica por conta das cores, vivas, vigorosas, em estado de fruição. Lembremo-nos de que a cor, se idéia é, o será sempre uma "idéia sensual". A instalação ostensiva da cor tem, acima de tudo, um caráter apelativo.



(figura 1)



(figura 2)



(figura 3)



(figura 4)

Entenda-se que a escrita, aqui, para o trabalho dos *graffiti*, é apenas aquilo que reforça a ordem: não a incomoda. Observemos que, dentro da plasticidade geral (figura 4, por exemplo), há um equilíbrio, uma harmonia a ser buscada: o fundo pleno e a escrita deslocada, fora de lugar, pois ela não é o mais importante (embora registre algo que não se apresenta e o desenho reforce a noção da mão e o grafite do lápis sobre o papel), diferente do processo de Twombly, em que é ela a chamar mais a atenção, sem, contudo, remeter a algo "para além".

Dentro do processo de inter-semiotização entre palavra e tela, tomemos outro nome, brasileiro, de poeta: Arnaldo Antunes. Em sua vasta obra, tendo sempre como referência a palavra (seja ela cantada, visual, escrita etc), estão presentes o que é pelo artista nomeado como "Caligrafias: trabalhos realizados em tinta de carimbo sobre papel de gravura. A técnica confere ao quadro o sabor do improviso, já que a "sujeira" é incorporada significativamente como parte integrante da construção.



"Metade inteiro 1" (2002)



"Zero no meio 1" (2002)

Embora em gesto contrário ao de Twombly – isto é, Twombly vai da tela para a palavra; Arnaldo Antunes vai da palavra para a tela – aqui, o que temos é uma mesma *inscrição*. Perguntaria o leitor: de quê? Diríamos: do corpo. Auxilia-nos Roland Barthes, que toca na questão, a tratar de Twonbly (TW):

> O traço de TW é inimitável (experimentem imitá-lo: o que farão não será nem dele nem vosso; será: nada). Ora, o que é inimitável, finalmente, é o corpo; nenhum discurso, verbal ou plástico

> – a não ser o da ciência anatômica, bastante grosseiro, afinal de contas – pode reduzir um corpo a um outro corpo. A obra de TW dá a ler esta fatalidade: o meu corpo não será jamais o teu. Desta fatalidade, na qual se pode resumir uma certa infelicidade humana, só há um meio de escapar: a sedução: que o meu corpo (ou os seus substitutos sensuais, a arte, a escrita) seduza, arrebate ou incomode o outro corpo. (p. 147).

Com efeito, as "Caligrafias" de Arnaldo Antunes produzem o efeito que Barthes reconhece em Twombly: é a irredutibilidade do corpo o que se encontra em jogo. Ao mesmo tempo, há o incômodo, verbal e visual, apontando para este reduto mínimo do homem, e em que nenhuma ordem é capaz de penetrar e/ou colonizar. A caligrafia "metade inteiro 1" parece clarear concretamente a relação autor/receptor: cada corpo uma metade, nada sendo propriamente "inteiro", ou "uno". Do mesmo modo, "Zero no meio 1", na sua referencialidade explícita, sugere o vazio em torno do qual gravita a arte: desejo, inscrição, provocação.

Como escreve o próprio autor em questão, Arnaldo Antunes, sobre a caligrafia:

> Caligrafia.
> Arte do desenho manual das letras e palavras.
> Território híbrido entre os códigos verbal e visual.
> — O que se vê contagia o que se lê.
> (...)
> A própria existência de um saber como o da grafologia, independentemente de sua finalidade interpretativa sobre a personalidade de quem escreve, aponta para a relevância que podem ter os aspectos formais que, muitas vezes inconscientemente, constituem a "letra" de uma pessoa.
> O atrito entre o sentido convencional das palavras (tal como estão no dicionário) e as características expressivas da escritura manual abre um campo de experimentação poética que multiplica as camadas de significação.

> Além disso, suas linhas, curvas, texturas, traços, manchas e borrões, mesmo que ilegíveis, ou apenas semi-decifráveis, podem produzir sugestões de sentidos que ocorrem independentemente do que se está escrevendo, apenas pelo fato de utilizarem os sinais próprios da escrita.
> (http://www.arnaldoantunes.com.br)

Os signos, as palavras, a caligrafia, nas telas de Arnaldo Antunes, oferecem a "forma nervosa" da mão que escreve, o ímpeto da impressão de tinta sobre o papel (a folha em branco, matéria vazia, em que o desejo encontra uma tecitura, a sua "trança", o seu traçado), as incertezas, as pausas, as urgências. Ao mesmo tempo, uma ausência de premeditação. Como afirmamos em ensaio anterior[1], no caso de Arnaldo Antunes:

> Especular, a linguagem adquire a qualidade de um **ato**, um átimo esvanecente, entre os estereótipos descartáveis da cultura de massas e os símbolos definitivos da cultura tradicional. Um instante de imagem, entre os instantâneos da informação e o olhar congelado das telas perenes. (p. 47)

O mesmo processo encontra-se na poesia de Arnaldo Antunes: a apropriação da sugestão imagética das palavras assume caráter concreto, conferindo ao poema um efeito de intrigante composição. Vejamos o poema "*humanos*", contido em *Tudos*:



O texto diz: "*entre os animais estranhos eu escolho os humanos*". Arnaldo aproveita-se da repetição da letra "H", com que se inicia a palavra "humanos" (assim como "homem", no sentido genérico), para, através da repetição, criar a noção dos "animais estranhos", de que fala o texto. De um lado, a letra "H", em início de palavras – todas elas iniciadas por vogais, em nada modifica a pronúncia. Há, no entanto, um "estranhamento" provocado pela grafia das palavras, assim como pela caligrafia "borrada", reforçando um certo "mal-estar" provocado pela ordem do discurso.

Se formos buscar a origem da letra "H", veremos que ela desenvolveu-se a partir do pictograma protocanaanita (fenício), que representava uma cerca. É interessante de se observar que os "animais" ficam, em geral, dentro de "cercas" – aqui, simbolicamente representando os limites, os aprisionamentos. A imagem do texto, de certa forma, pela tinta corrida pela página, sugere este aprisionamento. Mas, por outro lado, a ruptura provocada pela inventividade do poeta sobre o código sugere exatamente o oposto, isto é, a libertação – inclusive no tocante aos padrões estéticos da grande maioria conservadora.

Não podemos deixar de reconhecer uma proximidade entre o grafismo lírico de Arnaldo Antunes e os grafites de rua, na medida em que ambos apontam para uma certa improvisação, para uma ruptura diante dos padrões

estabelecidos. No entanto, Arnaldo Antunes aposta no "acaso" dos borrões sobre o papel (é de se lembrar que a lógica do caos e do acaso habitam a estética atual da arte, estabelecendo um contraponto com as "verdades antecipadas" do mundo de alta organização em que vivemos), ele gera o efeito do "improviso", da escrita como um "evento" (não como um "protesto"). Antes, uma "provocação", um incômodo. Já os *graffiti* são cercados de um "cuidado" de acabamento "limpo", no sentido de que, embora o desenho das letras seja diferenciado da escrita comum (o que dificulta a compreensão do que esteja escrito), há uma preocupação em gerar um efeito sedutor, seja pelo colorido, seja pelo zelo na elaboração dos desenhos. Assim, embora contendo elementos em comum, as duas escritas produzem estéticas totalmente distintas, que apontam para lados diametralmente opostos: o choque ou o reconhecimento.

Conclusão:

Considerando-se o caráter ainda embrionário destas reflexões, podemos inferir que a estética do "grafismo" sinaliza um gesto na direção de uma rebeldia, notadamente urbana, em cujo ato podemos detectar certo grau de "invasão" de quem se sente excluído ou silenciado – quem sabe, abafado pela pletora de informações dos multimeios da comunicação de massa. Assim, a expressão estética na qual se situam os *graffiti* não renega uma codificação de carga política que, num certo grau, é a manifestação a propiciar um passo à frente, desde as transgressões prefiguradas pelas vanguardas, nas primeiras décadas do século passado e, adiante, reforçadas por alguns movimentos surgidos, no âmbito da cultura de massas, ao longo dos anos 60. É importante lembrar que a expressão do "grafismo" se dá em momentos nos quais a "cidade dorme". Trata-se, pois, de uma "outra" *consciência acordada* que a rede industrial do capital ainda não conseguiu cooptar. Enfim, o "grafismo" fica como uma incógnita, parcialmente desvendada, mas ainda a merecer especulações para todo aquele que faz da pesquisa semiótica sua área de interesse.

Bibliografia:

ANTUNES, Arnaldo. *40 escritos*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. *Tudos*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. Página oficial. http://www.arnaldoantunes.com.br/ Acesso em 20 de novembro de 2007.

BARTHES, Roland. "*Cy Twombly ou Non multa sed multon*". In:---. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 137-152.

BENJAMIN, Walter. "*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*". In: ---. *Walter Benjamin: obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.

DIEGUEZ, Gilda Korff. "*Espaciando o pós-moderno*". Revista *Cadernos*, da FACHA. Rio de Janeiro, 1: 25 - 30, set. 1993.

_____. "*A estética do Nome na poética de Arnaldo Antunes*". Revista *Cadernos*, da FACHA. Rio de Janeiro, 3: 37 - 48, nov. 1995.

GITAHY, Celso. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

HUYSSEN, Andréas. "*Mapeando o pós-moderno*". In:---. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.

MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é contracultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Resumo:

Este ensaio crítico se propõe a estabelecer vínculos aproximativos entre a arte e os *graffiti*, vistos nos centros urbanos modernos, na tentativa de delimitar fronteiras e estabelecer características específicas de cada uma das formas de linguagem.

Abstract:

This critical essay proposes to establish liaisons between art and the *graffiti* which can be seen in modern urban centers in an attempt to delimitate borders and to establish specific characteristics to each form of language.

Resumen:

Este ensayo crítico se propone a establecer vínculos de proximidad entre arte y *graffiti*, vistos em los centros urbanos modernos, intentando delimitar fronteras y establecer características específicas de cada una de las formas de lenguaje.

Palavras-chave: 1. *Graffito*. 2. Arte. 3. Pós-moderno.
Key words: 1. *Graffiti*. 2. Art. 3. Post-modern.
Palabras-llave: 1. Grafitos. 2. Arte. 3. Postmoderno.

Gilda korff dieguez

Doutora em Ciência da Literatura, pela UFRJ, e Mestre em Comunicação Social, pela ECO/UFRJ, ensaísta, professora titular das Faculdades Integradas Hélio Alonso (FACHA) e professora titular da Universidade Estácio de Sá.

Notas:

[1]A contracultura poderá ser entendida de dois modos: ou ela é um movimento, um fenômeno histórico concreto, cuja origem está localizada nos anos 60; ou ela significa uma postura de crítica face à cultura convencional.

[2]Por percebermos que, no Brasil, o conceito de "kitsch" é sinônimo de "brega", cabe, aqui, uma nota explicativa. Entendemos que o efeito "kitsch" estaria associado à lógica do capitalismo e do consumo, caracterizando-se, acima de tudo, pelo forte apelo às sinestesias e desvio das funções, sobredeterminado de valores para além da função de uso, na sua enganosa intencionalidade, produzindo uma estética "do conforto". Assim, qualquer objeto ou produto poderá ser "kitsch", dependendo apenas do sujeito e de sua relação com o objeto. No caso, os graffiti integrariam esta lógica da estética "kitsch", com outras características, distintas da estética da arte.

[3]O Conde de Glasgow, proprietário do castelo de Kelburn – uma fortificação medieval considerada a mais antiga da Escócia – deu a idéia do trabalho, que foi realizado, em 2007, pelos paulistanos conhecidos como "Os Gêmeos": Otávio e Gustavo Pandolfo, formados em desenho de comunicação por uma Escola Técnica Estadual e que começaram a pintar grafites em 1987. O reconhecimento internacional veio em exposições em Nova York, e, no ano de 2008, quando grafitaram a fachada da Tate Modern de Londres.

[4]Os caligramas gregos do período helenístico – como é o caso do poema "poema ovo", de Simmias – tinham sua raiz religiosa, pois atuavam como uma oferenda, ou um "ex-voto". Neles eram inscritos o nome do ofertante e a ocasião da doação, numa escrita que se adaptava à forma do objeto ofertado.


ΣΙΜΜΙΟΥ ΤΟΥ ΡΟΔΙΟΥ
Ω Ο Ν.

[5]Os romanos os nomeavam por "technopaenia" ou "carmina figurata".

[6]Um dos autores que mais utilizava o recurso era François Rabelais.

[7]Wilhelm Apollinaris de Kostrowitsky, mais conhecido como Guillaume Apollinaire.

[8]Referimo-nos ao ensaio "A estética do Nome na poética de Arnaldo Antunes " (vide bibliografia).