

## Arte, grafite e o espaço urbano

Lurdi Blauth – Universidade Feevale/RS

Andrea Christine Kauer Possa – Rede municipal de Esteio/RS

### Resumo

Este artigo trata de intervenções artísticas realizadas em espaços urbanos que romperam com espaços convencionais de arte, gerando mudanças em relação às concepções de local, lugar e espaço. Discute a arte do grafite, cujas imagens e grafismos alteram a paisagem de grandes cidades e sua inserção em espaços de instituições culturais.

Palavras

chave

Arte contemporânea. Grafiti. Espaço. Local.

### Abstract

This article approaches artistical interventions on urban spaces, which broke with art conventional spaces, producing change regarding conceptions of site, place and space. Discusses *Graffiti* art work, whose images and grafisms change the scenary of the big cities, and its inserted in cultural institutions spaces.

Key-words

Contemporary art. Graffiti. Space. Site.

### Introdução

Neste estudo, em um primeiro momento, propomos-nos a refletir sobre a importância das mudanças que ocorreram na arte a partir de questões relacionadas ao lugar, local e espaço urbano e, em um segundo momento, apresentamos aspectos sociais e culturais presentes em ações empreendidas pelos artistas grafiteiros, gerando novas problematizações no campo da arte contemporânea.

As transformações geradas pelas intervenções artísticas no espaço urbano, a partir dos anos 1960, são oriundas de preocupações que motivaram artistas a romper com espaços convencionais destinados à exposição de suas obras, como os

museus e as galerias de arte, buscando outros territórios para realizarem suas experiências. Essas mudanças geraram novas interrogações em suas ações artísticas, transformando as concepções em relação ao espaço, local e lugar e, fundamentalmente, ampliaram as interferências no espaço urbano. Os locais e não locais são redefinidos a cada momento e, nesse percurso, abrem-se igualmente as discussões sobre a arte do grafite, cujas primeiras manifestações são oriundas de atos marginais produzidas em locais públicos considerados “proibidos”.

Os constantes deslocamentos da arte para outros territórios provocam novas implicações, principalmente em relação à legitimação da arte. Nesse sentido, as intervenções dos artistas grafiteiros em espaços urbanos que, inicialmente são consideradas “marginais”, gradativamente, são assimiladas pelos espaços expositivos de instituições culturais. Por outro lado, os grafites realizados em muros do espaço público, na maioria das vezes, tem um tempo limitado de duração, o que nos leva a pensar igualmente sobre seus aspectos efêmeros e que, de certa maneira, aproximam-se das atuações dos artistas da *land art*. Os caminhos tomados pela arte contemporânea são os mais diversos. Essa nova perspectiva, segundo alguns autores, teve início nos anos 1960, conforme pode ser observado em diferentes proposições de inúmeros artistas.

A partir do final do século XIX, a arte rompeu com os preceitos impostos anteriormente. Como exemplo disso, temos a escultura, a qual era inserida em locais públicos e produzida com materiais nobres, como o mármore e o bronze, e que passou a ser produzida com outros materiais, conseqüentemente, começou a assumir uma nova relação com o espaço público. Os novos materiais introduzidos no campo da arte, como o vidro, o feltro, o mel, a graxa, elementos da natureza, dejetos industriais, propõem uma nova forma de abertura com o mundo exterior. A utilização dessas outras matérias faz com que os artistas abandonem as formas rígidas e estáticas de técnicas tradicionais, para dialogar com o informe, o maleável e com novas técnicas utilizadas pela indústria.

Os artistas começam a instalar obras e a dispor de diversos materiais e elementos, em que o espectador pode percorrer em um espaço pré-determinado e com os quais pode interagir. Dessa forma, a arte desvia-se do seu contexto inicial para explorar igualmente outros espaços, como os desertos, paisagens tranquilas,

as ruas, os próprios atelieres, enfim, locais fora dos museus. Nos anos 1960-70, portanto, juntamente com os questionamentos marcantes dessa década, a escultura, no sentido conceitual, desenvolveu-se nas mais diferentes direções no espaço, entrando no campo da experimentação e desmistificação dos seus processos construtivos, além de se confrontar com as outras áreas, territórios e linguagens, como, a arquitetura, a performance, o vídeo, a música e a política.

Em 1968, Richard Serra, por exemplo, “enumera dentro de uma espécie de manifesto, que ele intitula *Lista de verbos*, toda uma série de atos que fundamentam sua proposta: enrolar, dobrar, fechar, curvar, escavar, forçar, esticar [...] e a escultura traduz estes atos” (CROSS, 2003.p.12). Essas palavras de Serra possibilitam que artistas adotem outras noções em seus processos criativos, tais como: designar, acumular, instalar, encher, derramar, comprimir, destruir, recortar, deslocar, empacotar etc. Ações estas ligadas às especificidades e singularidades de artistas como Duchamp, Oldenburg, Matta-Clark, Nauman, Grahan, Beuys, entre outros, transformando, simultaneamente, sua interação em relação aos lugares e os locais das obras.

No entendimento de Damien Sausset (2003), essas transformações colocam um fim à ilusão da eternidade das obras, à ubiquidade e à evidência. Para o autor, a eternidade das obras indicava que uma obra era algo que transcendia à história e caracterizava um momento da história e, ao contrário, muitas obras da arte contemporânea são efêmeras, frágeis e se transformam na medida em que o tempo passa. Em relação à ubiquidade, o autor refere-se ao desejo de que a obra fosse sempre igual ao lugar no qual estava sendo apresentada, diferenciando-se fundamentalmente das instalações e performances da arte contemporânea. E, quanto à ilusão da evidência, refere-se ao espectador, para o qual era necessário possuir um saber para a compreensão da obra, um pensamento oriundo da Renascença, período em que a obra de arte tinha um público especializado e uma destinação precisa, ao contrário da arte contemporânea, a qual repousa geralmente sobre um efeito que é da ordem da sensação pura e do significado imediato.

Sausset (2003), contudo, aponta para a importância de termos alguma informação, por exemplo, sobre a *Marylin*, para entendermos as obras de Andy Warhol, da mesma forma como, hoje, na maioria das vezes, é igualmente

necessário termos informações sobre as proposições do artista para que possamos ampliar nossa apreensão da obra. Sendo assim, o espectador muitas vezes está distanciado da arte contemporânea, justamente por não estar engajado nas proposições dos artistas, por falta de informações ou mesmo por falta de interesse.

Nesse sentido, devido à complexidade das diferentes manifestações artísticas, os espaços e as instituições culturais buscam novos dispositivos para que o público em geral possa se aproximar e ampliar sua compreensão sobre as produções da arte atual. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, o abandono dos espaços fechados das galerias, de museus, dos locais de produção em atelier e a intervenção direta na natureza colocaram em crise os objetos artísticos, provocando novas interrogações sobre a função crítica da arte e sua dimensão dentro do contexto público da arte. Dessa forma, a partir da utilização de espaços não convencionais pelos artistas, os termos *lugar* e *local* adquirem novos significados e conceituações na arte contemporânea.

No entendimento de Ana Barros (1998-99), o *lugar* é algo menos delimitado, definido através de coordenadas pessoais mantendo suas qualidades básicas, e o *local* é considerado como espaço já humanizado, com suas narrativas e histórias próprias. Nesse aspecto, podemos entender que é no *local* que ocorre a confrontação das experiências resultantes da comunicação entre diferentes lugares e culturas, ou seja, o local tem características mais amplas do que o lugar. Ao lugar, “soma-se um conteúdo da memória que faz do lugar uma multiplicidade de locais” (BARROS, 1998-99. p.33).

Por outro lado, as obras, ao serem apresentadas no espaço público, geram um diálogo a partir do local, isto é, quando a obra está inserida plenamente em um determinado ambiente. Ao mesmo tempo, os artistas começam a enfatizar a questão do *espaço* na arte, principalmente com as reflexões do movimento minimalista, entendendo que o espaço faz parte do mundo real e não mais da representação pictórica. O espaço, então, antes de ser humanizado, é indiferenciado, ou seja, é entendido como um lugar “ainda não tocado pela imaginação, matéria prima da criação” (IDEM, p.34). E, a arte, ao propor outras possibilidades de percepção através dos sentidos, oportuniza a individualização dos lugares, dos locais e dos espaços.

No entanto, Thierry de Duve (1987), aponta-nos que hoje não há mais muitos 'locais' (sites). Esses locais eram definidos como a harmonia entre o lugar, o espaço e a escala. Segundo o autor, a escultura do século 20 tenta reconstituir esse local (site), mas, ao mesmo tempo, constata seu desaparecimento, pois os parâmetros das interações entre lugar, espaço e escala estão sendo redefinidos constantemente, ocorrendo sempre o suprimento de uma das relações. E é nesse sentido que todo local é também um não local (DUVE, 1987, p.39 - *l'in situ est un non-site*).

Na obra intitulada *Die* (1962), de Toni Smith, por exemplo, que é um cubo feito em metal preto, cujos lados são, rigorosamente, todos iguais, o deslocamento do espectador em torno da obra é indiferente, pois não há o privilegio de nenhum dos lados. As preocupações apresentadas pelos artistas sobre a interação de suas obras com seu entorno, que, em alguns momentos se aproximam, e, em outros, divergem, buscam, por meio das intervenções, evidenciar sua própria legitimidade. Ao mesmo tempo, esses "outros" locais-lugares situam-se e não se situam, pois estão em constante deslocamento.

No entendimento de Duve (1987), os artistas fazem arte nesses locais (sites) por meio de uma estratégia defensiva, não cedendo sobre uma das três condições do local (in situ) para melhor defender a unidade das duas outras. Mas não é essa unidade que é salvaguardada, sobretudo, a condição abandonada que eles têm redefinido e reconstituído negativamente, por isso, o local, hoje, é também um não local.

Joseph Beuys, por seu lado, traz a ideia de escultura social, na qual mistura mitologia pessoal e atividade xamânica. Ao realizar suas performances, interroga diretamente o espaço público e o espaço institucional da galeria ou do museu. Essa mesma recusa de uma arte fechada dentro de um cubo branco da galeria, no início dos anos 1970, colocou diversos artistas americanos a investir nas vastas extensões do grande oeste. Segundo Sausset (2003. p.15), "o aparecimento da *landart* e seu retorno à natureza devem ser compreendidas como uma última tentativa para ampliar o nosso campo perceptivo, destruindo definitivamente a antiga hierarquia das belas artes do século XIX".

Nessa perspectiva, o local (situ) pode ser institucionalizado (museus, exposições internacionais, etc.) ou não, mas a obra “adapta-se” de acordo com o que o lugar designa. O paradoxo pode ser observado até mesmo em artistas que, em um dado momento, como é o caso do artista francês Daniel Buren, por exemplo, no início de suas intervenções artísticas, ataca os espaços e as organizações públicas e, depois, acaba cedendo às proposições desses “lugares” institucionalizados.

Podemos dizer que há tantas perguntas quantas as práticas dos artistas em relação à forma, à matéria, ao objeto, ao lugar, ao local, ao espaço, seja, ele privado ou público, tudo está aí para ser investigado de forma crítica ou não. Os contornos estão fluidos, incertos, não existe mais um lugar, um local definitivo. A despeito de todos esses atos artísticos, em suas diferenças e contradições, o que eles têm em comum é, segundo Sausset (2003. p.16), “a preocupação com a demarcação que existe daqui para frente, entre o território do íntimo e do espaço público, lugar de representação social”.

A partir dos anos 1980, houve um crescimento desses locais institucionalizados (museus, políticas culturais) que, de certa maneira, tornaram-se espaços que acabam legitimando a arte contemporânea. Mesmo que as instituições não sejam hegemônicas, acabam beneficiando e promovendo uma representação sustentável. É nessa perspectiva que “o local (in situ), o modo estético coloca em concorrência a identificação e o simbólico da obra e o seu lugar de recepção, o ato artístico se conforma frequentemente às solicitações do local (du site), um local muitas vezes, institucional” (ARDENE, 2003. p. 15).

Diante de todas as ambivalências da arte contemporânea, sejam os espaços institucionalizados ou não, os artistas jogam com os referenciais da cultura, da identidade, das mestiçagens, nas suas contradições, nos seus limites fluidos ou não, nos espaços, nos lugares, nos locais, enfim, “tudo” pode ser utilizado como um meio que tenta perturbar e questionar a estabilidade da sociedade. A arte hoje transformou suas formas de intervir no espaço urbano, ampliando, também, as discussões sobre a presença das manifestações artísticas dos grafiteiros oriundas de espaços urbanos, situados na marginalidade inicialmente, e hoje já possuem o reconhecimento das instituições culturais.

## **Grafite e suas manifestações estéticas e culturais**

O grafite, atualmente, já faz parte do dia-a-dia dos espaços urbanos, principalmente das grandes cidades do mundo, e vem sendo legitimado como uma manifestação artística que rompe com padrões estéticos de percepção e apreensão convencional da arte. Ao mesmo tempo, percebemos que, o grafite está sendo discutido e inserido cada vez mais em diferentes espaços culturais, inclusive no meio acadêmico, gerando discussões entre artistas, críticos e apreciadores de arte. Nesse estudo, refletimos sobre a passagem das intervenções marginais do grafite, uma produção oriunda das ruas, para os centros culturais, e de certa maneira, embora de outra natureza, é um processo inverso quando os artistas saem dos espaços institucionalizados para realizar suas intervenções artísticas em outros territórios.

Os nossos primórdios, os ancestrais já rabiscavam com sangue e pigmentos as paredes das cavernas a fim de revelarem ao grupo e à posteridade (involuntariamente) seus sucessos e fracassos nas caçadas, seus rituais de dança, sua religiosidade, sua maneira de viver. Para Celso Gitahy (1999), a manifestação mais antiga do grafite pode ser detectada nas pinturas rupestres, seguida dos hieróglifos egípcios, que misturam textos e imagens, passando pelos primeiros cristãos romanos, com seus símbolos inscritos em catacumbas, em cujo local reuniam-se secretamente. Podemos dizer que, desde os tempos mais remotos, o homem é um ser social e cultural, que sempre busca uma forma de se reconhecer e de se comunicar com o outro, sem utilizar necessariamente a palavra oral, podendo fazê-lo pelo gesto de pintar, desenhar, esculpir e gravar, representando suas percepções do mundo.

No cenário das grandes cidades atuais, essas intervenções no espaço urbano continuam presentes por meio de cartazes, outdoors, bem como nas manifestações artísticas de grafiteiros e de pichadores sobre paredes e muros situados fora dos espaços culturais instituídos pela sociedade, os quais nem sempre são compreendidos ou decifrados pelo público em geral.

Para Gitahy (1999), o grafite propicia a democratização da arte, devido às suas ações descomprometidas com questões espaciais ou mesmo ideológicas,

utilizando a cidade como suporte. Sua natureza é efêmera, abordando temas desde a crítica social, política e econômica, muitas vezes com ironia ou humor, sendo, principalmente, desprovido da ideia de consumo, tornando-se acessível para o público transeunte. Ao mesmo tempo, é incorporado pelos espaços de instituições culturais, museus e galerias de arte.

Por outro lado, as pichações nos espaços públicos pertencem a outro grupo de artistas de rua, cujo intuito é interferir em muros, monumentos e fachadas arquitetônicas, com rabiscos, frases de protestos, insultos, que *leigos* não conseguem decifrar, como uma forma de identificação e demarcação de territórios entre grupos, algumas vezes, rivais (GITAHY, 1999). A origem da pichação pode ser atribuída aos xingamentos, cartazes eleitorais, anúncios e poesias que foram encontradas em paredes da cidade de Pompeia, ou mesmo na Idade Média, no período da inquisição, quando os padres pichavam com betume as paredes dos conventos de ordens que não lhes eram simpáticos. Em anos posteriores, paredes de casas eram pichadas com o intuito de atacar seus moradores, como uma forma de denunciar por algum ato não aceito pela sociedade. O ato de pichar, por ser ilegal e subversivo, era e ainda é, executado à noite, nas madrugadas, para poder driblar o policiamento.

A pichação é produzida de uma forma espontânea e gratuita, utilizando a palavra e a letra como meio de expressão, diferenciando-se do grafite, que utiliza procedimentos do desenho, da gravura (estêncil) e da pintura. O ato de pichar está relacionado com a escrita e ao ato de sujar, de agredir um determinado espaço com palavras escritas de maneira diferenciada, mantendo certa identificação do autor ou do grupo.

Os pichadores competem pelo espaço a ser pichado, diferentemente dos grafiteiros, que respeitam os espaços já grafitados. Procuram pichar os locais mais altos e de difícil acesso, incluindo monumentos públicos, ao contrário dos grafiteiros, cujo intuito é chamar a atenção dos transeuntes para sua produção artística. Entre as intenções dos diferentes grupos de pichadores ou mesmo de um pichador, aquele que gerar mais polêmica atinge seu auge, contrapondo-se com o objetivo dos grafiteiros de rua, que buscam outras potencialidades em relação às imagens que produzem, inclusive, buscando seu reconhecimento como arte urbana, desmistificando seu caráter marginal.



O grafite, no entanto, é considerado um movimento relativamente recente, nascido na década de 1970 nos EUA, sendo, inicialmente, considerado um ato de vandalismo pela sociedade, fortemente associado à marginalidade e à delinquência. Keith Haring, um dos artistas reconhecidos posteriormente, realizava grafites nas estações do metrô de Nova York, “tornou-se um dos mais conhecidos artistas dos anos 1980 por levar o grafite que antes era exclusivamente das ruas, dos becos e guetos nova-iorquinos para o convívio das galerias, museus e bienais” (GITAHY, 1999, p.36). Keith Haring foi um artista que evitou a corrente artística dominante e aproveitou os espaços públicos para manifestar sua arte, utilizava-se de uma iconografia contemporânea de fácil assimilação, como o “*homem-palito*”, abordando temas como o amor, a felicidade, a alegria, o sexo, assim como a violência, a morte, o abuso e a opressão sexual.

Atualmente, muitos dos primeiros grafiteiros são artistas *free-lancers*, ou trabalham como *designers* para empresas importantes no setor de moda, tais como Buff Monster, Michael De Feo, Sonik, entre outros. No Canadá, o grafite iniciou em torno de 1984, quando os artistas começaram a imprimir sua marca em nível mundial por meio da tradição dos *monikers* que são figuras e desenhos pintados em trens de carga, criados com pastel oleoso. Segundo Nicholas Ganz (2010, p.18)

os monikers têm sua história que remonta à Depressão da década de 1930, quando as pessoas pulavam dos trens sem planos específicos e viajavam de cidade em cidade à procura de trabalho. Ao longo dos anos, essas pessoas criaram sua forma própria de comunicação, usando giz pastel para expressar opiniões e trocar ideias.

Em diversos países são encontradas produções de inúmeros artistas grafiteiros. Os alemães, por exemplo, começaram a desenvolver a cultura do grafite em meados de 1980, em Berlim, Munique, Hamburgo e todo o vale do Rio Ruhr, com Besok, Esher, Evol. Os espanhóis, igualmente, espalharam por todo o país seus grafites, a começar por Madri, Barcelona e Granada, tendo como principais artistas, Cha, Dier, Glub; entre os franceses os grafiteiros, diversos são provenientes de Paris e Toulouse, com Akroe, Jace, Miss Van. A Inglaterra, influenciada pela

cena nova-iorquina, por volta de 1993, forma grandes comunidades de artistas do *spray* como: Bansky, Chrome Angelz e Adam Neate. Destacamos ainda, o grafite holandês que surgiu do movimento *punk* e, Amsterdã foi uma das primeiras cidades a desenvolver o grafite no início dos anos 1970, tendo como artistas grafiteiros mais importantes: Casroc, Juice, Karski.

No continente africano a cultura do grafite está concentrada principalmente na África do Sul, desde 1984. As condições sociais extremas exerceram um papel fundamental no desenvolvimento do grafite no país. Os primeiros artistas como Falco, Mantis e Rasty surgiram dos guetos da Cidade do Cabo, das *Cape Flats*, produzindo muitas imagens com o que têm em mãos, usando o chamado sistema de cápsulas “Fêmea”. “A vantagem dessa variação é a facilidade bem maior de controlar a pressão da lata, podendo fazer linhas bem finas e grossas com o mesmo bico” (GANZ, 2010, p. 329).

Com menos participantes, mas nem por isto de menor impacto social mencionamos o grafite japonês (bem desenvolvido, já que os jovens costumam ser receptivos ao que acontece nos Estados Unidos e Europa) com Kazzrock, Volt/Suiko; o grafite australiano tem como precursor Arthur Stace que grafitou toda Sidney no início dos anos 1950 com a palavra “Eternity”, e hoje possui uma placa em sua homenagem; além dos artistas como Kasino e Stormie. Em Portugal, o grafite inicia em 1990, principalmente, em Lisboa, com Joan. Mencionamos apenas alguns exemplos da presença do grafite em diversos países, embora haja um grande número de artistas grafiteiros que atuam de individualmente ou de forma coletiva em todo o mundo.

Já no Brasil, o grafite surgiu em meados da década de 1970, principalmente na cidade de São Paulo, com as intervenções realizadas pelos artistas Alex Vallauri, Carlos Matuck, John Howard, entre outros. Esses artistas conseguiram manter uma produção de rua e fazer seus registros fotográficos, com o intento de manter uma qualidade gráfica sobre o grafite e afirmar suas conquistas em espaços públicos. O que não se esperava, contrariando o pensamento dos artistas da época, que essa produção fosse apropriada por museus e colecionadores, obtendo, inclusive, o reconhecimento comercial por *marchands* e galerias de arte. Ivan Sudbreck, artista de rua, da geração 1980 do grafite, foi uns dos primeiros artistas a assinar sua obra, deixando inclusive seu número de telefone nos locais onde grafitava. Para ele, “a arte sempre será o reflexo social de um povo” (GITAHY, 1999, p. 23).

Segundo Gitahy (1999, p. 12), um dos precursores da arte do grafite no Brasil foi Maurício Villaça que “partilhava a ideia de que *graffiti* são também as garatujas que fazemos desde a mais tenra idade, os rabiscos e gravações feitos em bancos de praças, banheiros, e até mesmo aqueles que surgem quando falamos ao telefone”. Villaça era receptivo à pichação, conforme comenta:

Devemos procurar entender essa manifestação humana. Se somos da mesma espécie, por que reprimir, tão drasticamente, uma atividade muito menos perigosa do que as barbaridades sociais, ecológicas e políticas, corrupções e violência que se sucedem a nossa vista e são enaltecidas pela mídia? (Apud: GITAHY, 1999, p. 25).

Villaça acreditava num processo político-pedagógico aplicado ao pichador, chegando a dar várias oficinas junto com Alex Vallauri. Em sua análise, percebe os pichadores “como ‘despreparados’ artisticamente – eles são a obra. Suas assinaturas precedem essa obra como se, auto-assinando, o pichador queira dizer ‘Eu existo’. Consequentemente, o pichador não se prende ao artístico, para ele existe só o próprio valor da existência” (GITAHY, 1999, p. 26).

Para João J. Spinelli (2010, p. 05): “[...] Alex Vallauri foi um artista de múltiplos recursos, para quem a intervenção no espaço público era uma forma de ação política calcada no humor e na poesia, no desafio anárquico à autoridade e à elitização da arte”. Por outro lado, embora os artistas grafiteiros manifestem com total liberdade em relação às imagens que pintam sobre os espaços urbanos, também são influenciados pela pop art. Esse movimento artístico utilizava elementos da iconografia da cultura de massa, operando com signos estéticos massificados das ilustrações, dos quadrinhos, do cinema e da publicidade, usando materiais não convencionais como a tinta acrílica, látex, poliéster, a serigrafia, o estêncil, cores intensas, reproduzindo em objetos do cotidiano em dimensões maiores.

Nesse sentido, a crítica irônica da pop art se pauta nas questões de uma sociedade bombardeada pelos objetos de consumo, onde o artista Vallauri, também encontra sua principal inspiração, porque se rebela contra o sistema hierárquico da arte. Os primeiros grafites de Vallauri eram simples, mas foram se aprimorando: iniciou com a bota de mulher, acrescentou a luva preta apontando, depois os óculos

escuros estilo anos 50 e ainda um biquíni de bolinhas, resultando em uma bela mulher latina, que foi acompanhada durante os anos 70 com curiosidade. O historiador e crítico de arte Roberto Pontual argumenta em seu livro *Explode Geração*: “Alex andava povoando os muros paulistanos com a figura da *Bota Preta*, por ele próprio classificada como a moça que passeia por São Paulo”. Em 1985, Vallauri concebeu a instalação realizada em *stencilart - A festa na casa da Rainha do Frango Assado*, para a XVIII Bienal de São Paulo. Para Edward Lucie-Smith, (2007. p. 376-377),

Era uma recriação satírica de uma casa de classe média, como o espelho do burguês com pretensões de ascensão, iniciando a afirmar-se na terra de ninguém, entre os ricos e os pobres. A ascensão da classe média era um fenômeno marcante no Brasil da década de 1980, especialmente na cidade de São Paulo. A pintura brasileira reinterpreta com frequência a pop art, adaptando-a ao contexto e optando pelos suportes não convencionais. [tradução nossa].

Dentro deste contexto, ao adentrarmos no mundo dos grafiteiros percebemos que estes possuem ainda outras características importantes como os signos próprios, a linguagem (gíria), a música (*hip hop*), o esporte/*hobby* (skate) e suas roupas (*grunge*), manifestando assim a ideologia de vida, arte e conhecimento de uma parcela da sociedade reprimida pela cultura dominante. O grafite possui uma assinatura do autor/artista grafiteiro que se chama *tag* e quando grupo, se chama *crews*. Esta é a forma como os membros do grafite buscam sua afirmação como identidade individual tanto quanto sua afirmação como identidade coletiva. Não podemos nos esquecer das letras estilizadas, chamadas de *letters*, que possuem vários estilos, cores, formas e geralmente tamanhos grandes, extrapolando os limites ao qual é desenhado. Algumas vezes estas compõem frases com citações filosóficas, questionamentos atuais, provocativas ou provérbios. Com frequência também vemos entre os grafites a repetição de certos personagens criados por estes artistas, de forma a reforçar a identidade, como uma assinatura do próprio grafiteiro.

Atualmente, encontramos um grande número de grafiteiros de renome mundial, e aqui no Brasil, em várias cidades sentimos a sua presença, porém, o centro do grafite, é a cidade de São Paulo. Citamos Os Gêmeos, (Gustavo e Otávio

Pandolfo são paulistanos da capital, nascidos em 1974), em 1986, se depararam com a pintura realizada com *spray*, iniciando a participação em inúmeras competições e eventos direcionados para o grafite, tornando-se conhecidos por pintarem seus fantásticos personagens, usando um estilo distorcido, típico das histórias infantis e em quadrinhos. Outro pioneiro da pintura com *spray*, o paulista Vitché, envolve-se ativamente com o grafite em 1987, com suas imagens, ele quer levar os transeuntes a pensar, a viajar por meio de suas obras. A grafiteira Nina, de São Paulo, começa essa atividade em 1990 e os seus desenhos na maioria das vezes representam animais, insetos ou outras formas da natureza, bem como elementos infantis, para salientar a beleza e o valor dos objetos que pinta, levando por todo o mundo suas imagens fantásticas. Mencionamos ainda, o artista Binho que começa a grafitar representando uma barata, com o intuito de enfatizar os preconceitos e a resistência em relação ao grafite no Terceiro Mundo. Entre outras atividades, publica a revista *Documento Grafite*, além de ter sua própria marca de roupas - *3º Mundo* -, organiza eventos de grafite em todo o Brasil.

Dessa foram, podemos perceber que cada grafiteiro expressa questões simbólicas em suas imagens ao grafitar um espaço, ao mesmo tempo em que são vinculadas às suas vivências e experiências pessoais. Embora sendo algo individual, também contempla aspectos relacionados ao coletivo, ao grupo e ao seu espaço de criação. Ou seja, os membros integrantes e produtores de grafites possuem signos próprios, sendo compreendidos pelo público do próprio meio em que se inserem.

Para Clifford Geertz (1997), o processo de atribuir aos objetos, materiais ou não, um significado artístico está relacionado a um contexto cultural. Este, por sua vez, é sempre um processo local. O processo de comunicação dos grafiteiros opera como possibilidade de encontrar uma forma de acolhimento entre grupos situados em territórios marginalizados da sociedade. Nesse meio, encontram-se vários grupos de grafiteiros que interagem entre si ou não, estando presentes em diversas cidades, mesmo com suas diferenças simbólicas de representação, criam uma identidade coletiva, com regras e preceitos éticos de convivência, que se modificam conforme as transformações sociais.

Ao discorrermos sobre questões de que “tudo pode ser arte”, a atenção conferida aos objetos comuns e à vida cotidiana e seu consumismo excessivo

ocorrido através das produções artísticas da *Pop Art*, podemos compreender as conexões que os grafiteiros fazem com este movimento, expressam a sua criatividade, suas frustrações, seus anseios, seus pensamentos e suas denúncias nas paredes da cidade, sendo esta a maneira comum de se relacionar com a coletividade e sua obra, na pretensão que esta faça alguma distinção aos espectadores. Os grafiteiros, embora coloquem que não ocorrem influências, percebemos que as suas intervenções nos espaços urbanos não acontecem de forma aleatória, mas há sempre uma intencionalidade no seu fazer, seja com questões efêmeras, seja com questões sociais ou por pura paixão no que fazem.

O grafite no seu livre acesso nos segmentos sociais, espaciais, territoriais e culturais, manifestam suas insatisfações em diferentes setores, incluindo o político, ou meramente tentando agregar beleza ao ambiente, no qual está inserido. Dessa forma, esses artistas procuram expressar diferentes maneiras de conviver, buscando soluções para a construção de uma vida mais humanitária, sem que isto acarrete a perda da identidade do grupo (do grafite) perante outras comunidades sociais.

A identificação dos autores dos grafites espalhados pelas cidades pode ser percebida por meio dos personagens criados, os quais são repetidos frequentemente com as mesmas características formais e também em outras cidades do país. Nesse processo de comunicar algo, a grafiteira Lídia B., de Porto Alegre/RS, quando questionada sobre a insistência de grafitar nas paredes da cidade e, mesmo sabendo da sua duração efêmera, relata que realiza grafites pela experiência de compartilhar com todo tipo de pessoas, sem limitar a arte a um espaço fechado. Comenta ainda que o barulho dos carros, sons, intervenções dos transeuntes e as divergências da cidade são inspiração para suas produções e o fato de ser efêmero é uma forma de incentivo para propagar os grafites por toda cidade.

Por outro lado, os grafiteiros vêm apagando a imagem de marginais, buscando autorização para suas pinturas e participando de campanhas sociais, justamente para afastar crianças e jovens das ruas, da marginalidade e das drogas, as quais sempre foram associadas a esse grupo. O grafite, cada vez mais, desmistifica seu caráter marginal, ampliando-se, dessa forma, os estudos em relação aos acontecimentos estéticos, sociais e ideológicos desse movimento artístico.

O grafite como agente de uma comunicação social também traz sua contribuição através de eventos artísticos com crianças e jovens de rua ou baixa renda, pintura de espaços urbanos de maneira individual ou coletiva e até a contratação de grafiteiros para a pintura/ornamentação de painéis de construções privadas, buscando o embelezamento do meio em que está inserido. Torna-se então, uma fonte de cultura, de conhecimento e renda para esta categoria e para a sociedade de um modo geral, que alia arte e comunicação num mesmo espaço.

Além disso, o grafite continua sendo um meio de protestar contra a violência, como podemos constatar na manifestação de um grupo de grafiteiros e amigos de um jovem morto no Rio de Janeiro. Pintam um muro para homenagear o amigo, em um local sem muita visibilidade, enquanto que a produção de outros, interferem no espaço urbano com o intuito de humanizar a cidade. Os grafiteiros Lídia B. e o Grupo Beco, do RS, utilizam locais de maior trânsito da cidade, devido ao desejo de que seus grafites sejam visualizados por um maior número de pessoas. Outro exemplo, o grafiteiro Pedro Gutierrez, ao desenvolver seu grafite em um bar na cidade de Porto Alegre/RS, pinta em um espaço interior e delimitado e, de certa forma, assume uma forma decorativa, porém, ao mesmo tempo, notamos um sentido crítico, quando cria um ser *meio homem meio porco*, ironizando com a inserção da palavra *AME*. Notamos que as questões simbólicas abordadas por cada grafiteiro, ao interferir em um espaço, são vinculadas às suas vivências e experiências pessoais e, mesmo sendo algo individual, contempla também o coletivo, seu grupo e seu espaço de criação.

## Conclusão

O grafite já faz parte do dia a dia dos espaços urbanos, principalmente das grandes cidades do mundo, sendo legitimado como uma manifestação artística que rompe com padrões estéticos de percepção e apreensão convencional da arte. Inicialmente marginalizado, é considerado como arte urbana, principalmente pela inserção de obras de alguns artistas em espaços de instituições culturais, como galerias de arte, centros culturais, mostras e museus. Citamos o exemplo da mostra *Transfer*, cultura urbana - arte contemporânea – transferências – transformações, que apresentou cerca de trezentos trabalhos brasileiros e estrangeiros, entre

pinturas, vídeos, desenhos, fotografias, incluindo uma "planície skatável", projetada especialmente para o espaço de uma instituição cultural de Porto Alegre/RS, em 2008. Em São Paulo, em 2011, ocorreu a segunda mostra *Transfer: arte urbana & contemporânea: transferências & transformações*.

O grafite nos museus e instituições culturais nos faz questionar o papel desse meio, e, segundo a abordagem de Canclini (2006):

o museu é a sede cerimonial do patrimônio, o lugar em que é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemônicos o organizaram. Entrar em um museu não é simplesmente adentrar um edifício e olhar obras, mas também penetrar em um sistema ritualizado de ação social.

No contexto atual, a arte do grafite está inserida em diferentes espaços culturais, os quais disponibilizam vários tipos de experiências sócio-educativas e estético-culturais, integrando diversos segmentos da sociedade com a arte, com experiências artísticas que também acontecem fora dos museus. Para Arthur Danto (2006, p. 205), "o que vemos hoje é uma arte em busca de um contato mais imediato com as pessoas do que aquele possibilitado por um museu [...], e este, por sua vez, luta para acomodar as imensas pressões que lhe são impostas no âmbito da arte e fora dele".

As instituições culturais, na busca de aproximar o público com a arte, propõem diferentes ações educativas, sobretudo, com o auxílio de curadorias para a realização de grandes exposições. Portanto, as instituições culturais e os museus, na contemporaneidade, são vistos como espaços de experimentação e educação. Dessa forma, assumem um papel significativo na sociedade, integrando diversas modalidades de arte, diversificando seu repertório cultural e atraindo um público mais heterogêneo. E as manifestações expressivas dos grafiteiros contribuem, cada vez mais, para essa mudança. Exposições como a TRANSFER/RS e a TRANSFER/SP, justificadas pelo número elevado de público alcançado e pelos artistas que contribuíram para que fossem realizadas, fazem com que a arte tenha outro sentido fora das ruas, atingindo outra modalidade de público.



Ao referenciarmos à essa mostra, nos remetemos ao local de sua inserção ( Santander Cultural Porto Alegre, neste caso), onde encontramos certo conflito pessoal ao nos confrontarmos com os mesmos ícones de grafites dentro e fora da instituição cultural referenciada, causando, estranheza e desconforto por um lado, e admiração e surpresa, de outro. Os sentimentos gerados são antagônicos e por isso mesmo suscitam os questionamentos deste deslocamento, da visão dos artistas e da sociedade em relação ao que esta sendo exposto.

O diálogo entre a obra, o lugar, o local, o artista e o público, todos buscam um lugar para “se acomodar”, seja no sistema das artes, seja no sistema de relações da sociedade, seja no lugar do outro – podendo ser tanto o artista, como a obra e até mesmo o espectador como participante do processo. O grafite neste sentido “desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicos” como afirma Canclini (2006, p. 336), pois estar no lugar do outro é difícil, requer uma reflexão aberta, sem nossas limitações – afinal, grafite é arte ou não? Atualmente, o grafite está inserido nas produções da arte contemporânea, que inclui o nosso cotidiano, o barulho das ruas, a vida agitada, a correria, evidenciando imagens misturadas, confusas, em suas cores intensas, presente em quadros de paredes internas ou nos muros e paredes dos espaços urbanos das cidades. Portanto, o grafite traz de uma maneira simbólica a relação da mistura, do hibridismo, de sentimentos contraditórios de surpresa, de admiração ou de repulsa, e, nos locais onde podemos encontrá-lo, na instituição cultural ou na rua, geram sempre no íntimo, conflitos e também outras reflexões.

### Referências:

ARDENE, Paul. *L'âge contemporain*. Paris: Regard, 1997.

BARROS, Anna. Espaço, lugar e local. In: *Revista da USP*, n.40. São Paulo:dez/fev, 1998-99.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

CROS, Caroline. *L'ABCdaire de la sculpture duXXe. Siècle*. Paris: Flammarion, 2003.

DANTO, Artur. *Após o Fim da Arte*. EDUSP. São Paulo: Odysseus, 2006.

DUVE, Thierry de. *Ex situ*. In: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 27. Paris: Centre Georges Pompidou, Printemps, 1989.

GANZ, Nicholas. O mundo do grafite - arte urbana dos cinco continentes. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GEERTZ, Clifford. Saber local. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

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

LUCIE-SMITH, Edward. Art Today. New York: Phaidon, 2007.

PONTUAL, Roberto. Explode Geração! Rio de Janeiro: Avenir, s/d.

SPINELLI, João J. Alex Vallauri - Graffiti - fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

SAUSSET, Damien. Land Art. In: L'ABCdaire de l'artcontemporain. Paris: Flammarion, 2003.

TRANSFER – cultura urbana. arte contemporânea. transferências. transformações. Porto Alegre: Santander Cultural, 2008.